

protimluvo

REVUE PRO KULTURU → 1/2021 → CENA 70 Kč



**K CHUDOBCI JANA
KARAFIÁTA**

Zdeněk Volf

**OSTRAVA,
GESTAPO A FILM**

Martin Jiroušek

**V PŘÍBĚHU GABI
JE PRO MĚ NEJDŮLEŽITĚJŠÍ
HLEDÁNÍ LÁSKY
K SOBĚ SAMÉMU I SVĚTU**

Vladimíra Kotra

**BUDU TAM JEDNOU
MUSET VYRAZIT BEZ NĚJ**

Aleš Hudeček

**OSTRAVA NEPOSTAVENÁ
V PLÁNECH
A PROJEKTECH II.**

Martin Strakoš

GALERIE

Michal Motyčka

OSM ČTYŘI

Mirosław Nahacz

**SLEPÝ STAŘEC
BERE DO DLANĚ ÚTRŽEK
SVĚTLA**

Józef Sowada

**VÍTO STAVIARSKÝ,
RAPSÓD PŘÍBĚHŮ
Z ROMSKÝCH OSAD**

Oskar Mainx

TVRDÁ DATA

Martin Trdla



Do horoucích pekel

Adin Ljuca

Někdy mě probudí potřeba zaznamenat báseň, tak jako se v noci probouzíme, abychom se šli vymočít. Na dotaz: jaký motiv bych použil, kdybych psal báseň o Ostravě? jsem si vzpomněl na to, jak mě vzal Macháček do parku, aby mi ukázal ostravské sochy z ostravské oceli – pod jednu velkou si bezdomovec položil matraci a polštář a proměnil ji v noclehárnu... Zdejší umění má přece smysl.

Pokud máš co říct, motiv se ti vždycky zjeví. Z oceli, ve Vítkovicích žhavé, se za chladných podzimních nocí stává led. To je umění transmutace, schopnost přechodu z jednoho skupenství do druhého, z rodinného života k bezdomovectví.

Kdo se nebojí hloubek, tady najde hlubší smysl: v hluboce zbrázděných tvářích, v poddolované zemi pod nohama, v duši města, ve které se smutek a metan koncentrují do výbuchu, v krátkých komínech vyčuhujících ze země mezi domy, aby to tam všechno neodletělo do horoucích pekel!

Z bosenštiny přeložil Jaroslav Šulc

EDITORIAL

Milí přátelé,

covidová pandemie nás neopouští, vezme, v to věřím, že naděje, že koronavirus jednou skončí, je tu také a to není málo.

Útěšlivý vzpomínkový text zaslal redakci básník a esejista Zdeněk Volf, autor se v něm navrácí k něčemu tak nezpochybnitelnému, jako je krása řeči naší mateřštiny, nalezené v proslulé knize Jana Karafiáta. Byli jste už někdy v tolerančním kostelíku v Hrubé Lhotě kdesi nedaleko východních hranic naší země, kde působil Jan Karafiát jako kazatel a kde mezi beskydskými kopci pocítíte ihned nezapomenutelnou atmosféru karpatského oblouku, starohudebnost světa?

12. března letošního roku jsme si připomněli výročí nedožitých šedesátých narozenin ostravského básníka a prozaika Jaroslava Žily. Při této příležitosti publikujeme autorův text Ptáci, příběh o „klecích duše“, který nebyl zařazen do souboru *Nikdotadynení*, povídkové knihy vydané v Protimluvu v roce 2016. Povídka vychází jako příloha časopisu a doprovodil ji svými ilustracemi malíř a Žilův dlouholetý přítel Aleš Hudeček, od něhož najdete na stránkách tohoto vydání rovněž vzpomínku na Jaroslava Žilu.

Nedá mi, abych u Jaryna, jak jsme mu v Ostravě říkali, nezůstal. Dostal nálepkou autora, který píše „tesařskou tužkou“, s čímž samozřejmě nelze než souhlasit. Na druhé straně však moc dobře vím, jak

ho zajímala četba světové literatury, jak si rád četl v angličtině třeba z avantgardního díla *Pod sopkou* Malcolma Lowryho... a na škole navštěvoval přednášky o angloamerické literatuře. Ne, domnívám se, že Jaryn se nedá uzamknout do jedné charakteristiky, že kdyby měl příležitost pokračovat v psaní, museli bychom jeho „tesařskou tužkou“ pozměnit aspoň na „tesařskou tužkou v dialogu s autory světové literatury“.

Spisovatelka Krisztina Tóthová je kvůli svému názoru, který vyslovila v celkem nevinné anketě, v ohrožení. Lidé jí píší nenávistné dopisy a nadávají na ulici jen proto, že se odvážila kriticky a z dnešních genderových pozic odmítnout dvě díla, v nichž je žena vnímána v určitých, dnes již těžko pochopitelných rolích. Je jasné, že jen pod krajním politickým tlakem ať už zleva nebo zprava se může dostat debata o genderu do úzkých. Buďme kritičtí, ale nikoli nenávistní, buďme otevření diskusi třeba i z genderových pozic.

Příspěvkem zásadně se týkajícím genderu je materiál o Gabi, jejíž potýkání s problémy spojenými se změnou pohlaví zachytila ve fotografiích Vladimíra Kotra.

Dobré čtení jménem redakce přeje

Jiří Macháček, šéfredaktor

ROČNÍK → XX. VYDÁNÍ ČASOPISU PODPORUJÍ → Statutární město Ostrava, Ministerstvo kultury **DĚKUJEME →** PRINTO, spol. s r.o. a Nýlvtovi **PŘÍSPĚVKY A NÁZORY →** je možno posílat na e-mail protimluv@seznam.cz nebo na adresu redakce **ADRESA REDAKCE →** Protimluv, Dr. Šmerala 6, Moravská Ostrava, 702 00 **NÁKLAD →** 365 kusů **TISK →** 3/2021 **ČASOPIS PROTIMLUV →** je registrován Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13597, ISSN 1802-0321 **PROTIMLUV VYDÁVÁ →** Protimluv, z.s., Švédská 31, Ostrava 12, 712 00 **REDAKCE →** Jiří Macháček ŠÉFREDAKTOR – jiri.machacek@protimluv.net, Oskar Mainx ZÁSTUPCE ŠÉFREDAKTORA – o.mainx@gmail.com, Petr Ligocký, Andrea Likavčanová, Markéta Kročilová, Martin Strakoš, Ivan Švanda **REDAKČNÍ OKRUH PROTIMLUVU →** Yveta Ellarová, Jan Faber (jf), Karin Jamnitzká, Jan Malura, Martin Klimeš, Martin Skýpala, Martin Popelář, Petr Vrchlabský **KOREKTURY →** Markéta Kročilová **GRAFICKÁ ÚPRAVA, SAZBA, ÚPRAVA FOTOGRAFIÍ →** Petr Pavlán **OBÁLKA →** Michal Motyčka: Hranol, 2020, černé reflexní sklo, kovová konstrukce, 1×1×5 m, foto: Jan Jindra **DISTRIBUCE →** Kosmas nebo na adrese objednavky@protimluv.net.



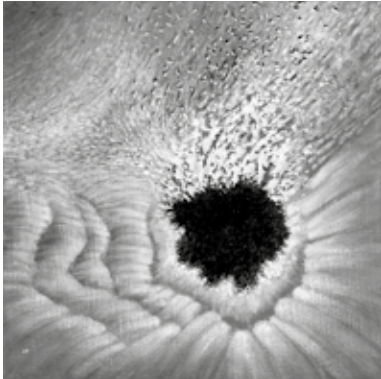
OSTRAVA!!!



REVUE PROTIMLUV ZAKOUPITE → OSTRAVA → Knihkupectví Artforum, Antikvariát Fiducia, Centrum PANT → **OLOMOUČ →** Prodejna Kosmas → **HRADEC KRÁLOVÉ →** Prodejna Kosmas → **BRNO →** Academia, Prodejna Král Radek – Skleněná louka, Styria → **PRAHA →** Prodejna Maťa – Aurora, Prodejna Kosmas – Perlová 3, Academia – Václavské nám., Knihkupectví Seidl, Kávárna Náprstkova, Knihkupectví a čítárna Božská lahvice, Neoluxor – Václavské nám., Neoluxor – Nový Smíchov

více na → www.protimluv.net

OBSAH

TEXTY	Zdeněk Volf	K chudobce Jana Karafiáta	4
INFOMET	Jiří Macháček	Spisovatelka Tóthová v ohrožení kvůli vyjádření názoru	5
S PAMĚTÍ V ZÁDECH	Aleš Hudeček	Budu tam jednou muset vyrazit bez něj	6
TEXTY	Marek Jan Vilímek	Chod věci je tu na obratu proti lidskému	8
GALERIE	Michal Motyčka		10
	Jiří Macháček	Hranol vnímaný jako událost v prostoru	10
	Jana Šindelová	V. Ě. Ž. J. A. N.	11
ROZHOVOR	Jana Šindelová a Michal Motyčka	Pracovní rozhovor v kuchyni (úryvek)	12
TEXTY	Mirosław Nahacz	Osm čtyři	14
STUDIE	Petr Ligocký	Talent, jenž rychle vyhasl	17
FILM	Martin Jiroušek	Ostrava, gestapo a film	18
TEXTY	Radek Touš	Tenkrát kam	23
ARCHITEKTURA	Martin Strakoš	Ostrava nepostavená v plánech a projektech II. (1939–1945)	24
TEXTY	Józef Sowada	Slepý stařec bere do dlaně útržek světa	32
GALERIE	Petr Ligocký	Za oponou světa věcí. Hornoslezský malíř, mystik a bohém Józef Sowada	34
			
FOTOGRAFIE	Miloš Budík		
	Terezie Foldynová	Nalezeno II	38
ROZHOVOR	Petra Pištorová	Oslovujeme etablované umělce i studenty / ptal se Jiří Macháček	40
STUDIE	Oskar Mainx	Víto Staviarsky – rapsód příběhů z romských osad a jarmarečního života	42
TEXTY	Víto Staviarsky	Loli paradička	44
S PAMĚTÍ V ZÁDECH	Max Gronach	Čas asanace aneb Co nám asanace přinesly a co nám vzaly	46
ROZHOVOR	Vladimíra Kotra	V příběhu Gabi je pro mě nejdůležitější hledání lásky k sobě samému i světu / ptal se Jiří Macháček	48
FOTOGRAFIE	Otakar Matušek	Chiméra. Report o naději přesahující problematiku transgenderu	52
HUDBA / FILM	Jan Švábenický	Hudební experimentování Ennia Morriconeho	54
TEXTY	Martin Trdla	Tvrdá data	58
RECENZE	Michal Janata	Co všechno se vejde do jedné věty, která je vlastně souvětím / Adin Ljuca: Jedna věta	59
	Václav Maxmilián	Magická rodinná saga / Alejandro Jodorowsky: Kdeže ptáče nejlíp pje	60
	Martin Jiroušek	Čichám, čichám zločin / Michal Jareš – Pavel Mandys: Dějiny české detektivky	61
	Markéta Kročilová	Krimi z gorolského trojmezí / Petr Sagitarius: Trujkunt. Detektivní trilogie	62
	Jaromír Šlosar	Pomníky lásky / Aleš Dostál: Když prší jehličí	63

Eféb směje se mezi jinými slovy

Pavel Petr



Sedmá, závěrečná kniha cyklu elegií – Eféb směje se mezi jinými slovy – přináší verše mimořádně kondenzované, sevřené, melodicky i rytmičky pevné. Přes mimořádnou vizuální a obrazovou konkrétnost dochází zde básník vyznění často zobecňujícího a shrnujícího. Jako by sbírka nejen něco jedinečného vyslovovala, ale současně i sumarizovala.

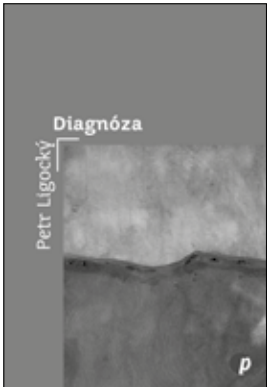
Pavel Petr (*1969) je zlínský básník, vydal např. knihy veršů Děšť ve vězení řeky (Archa 1990, druhé, změněné vydání Archa 1993), Zlé brusy nože (Archa 1994), Trojlodí Jakuba (Host 1996), S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů (elegie) (Petrov 2004) a další. Jeho básně vyšly v mnoha českých a zahraničních antologiích poezie.

→ Protimluv 2020 → ISBN: 978-80-87485-77-4

→ 44 stran → brožovaná → Cena 199 Kč

Diagnóza

Petr Ligocký



Petr Ligocký ve své debutové sbírce *Diagnóza* svým civilním jazykem ohledává skutečnost, svět na první pohled možná netečný a nespravedlivý. Diagnózu společnosti představuje sice jako ustrnulý verdikt, pohled do zrcadla, kterému nelze utéct, je to ale člověk, s veškerým důrazem na jeho tělesnost a zranitelnost, kdo před ním stojí. V odrazu tedy můžeme spatřit něco, co prosvítá z nás, co formovalo naši osobnost, k čemuž

se můžeme vracet, když je vše kolem vratké.

Petr Ligocký (*1990) je polonista a redaktor Protimluvu. Píše básně a povídky. Publikoval v časopisech Host, Pandora, Protimluv aj. Překládá také současnou polskou poezii. Pracuje v regionálním oddělení Knihovny města Ostravy.

→ Protimluv 2020 → ISBN: 978-80-87485-81-1

→ 56 stran → brožovaná → Cena 179 Kč

Bezstarostná léta bezradná

Ivan Binar



Poutavé vyprávění o dětství Ivana Binara, jež využívá různých dobových dokumentů a přibližuje autorův život s prarodiči a rodiči na vsi ve Vanovicích, v Hradci nad Moravicí a také v Opavě, kam odešel jeho tatínek za prací v továrně. Čteme hlavně tu veselou, tu nebezpečnou historky malého chlapce a jeho vzpomínky na kamarády z dětství.

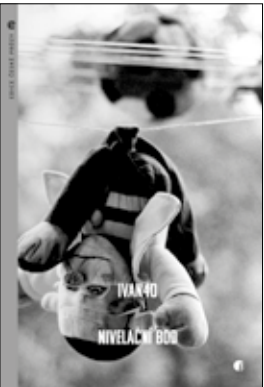
Ivan Binar (*1990) (*1942) je spisovatel a překladatel, pedagog a novinář. Napsal řadu knih pro dospělé i pro děti. Po roce 1961 se podílel na představeních ostravského studentského Divadélka pod okapem a působil v redakci časopisu Tramp. Od roku 1971 byl vězněm, po propuštění nemohl publikovat. V roce 1977 emigroval, ale vrátil se zpět do vlasti.

→ Protimluv 2020 → ISBN: 978-80-87485-84-2

→ 224 stran → brožovaná → Cena: 249 Kč

Nivelační bod

Ivan40



Před časem bylo kdesi psáno, že „ohroženým druhem je heterosexuální běloch“. Próza *Nivelační bod* přibližuje jednoho takového tvora. Nebojí se pojmenovat svou samotu, které velmi svérázně odmítá podlehnout. Nebojí se mnohdy drsně říkat, co si myslí, a to z prostého důvodu – nic mu nehrozí. Nikdo mu nic nemůže vzít...

Ivan40 (*19??) Naroden po roce 1970. Dosud publikoval jen časopisecky (Pandora, Tvar). Na své prvotině pracoval dva roky. Má rád českou literaturu a sám sebe řadí do míst, kde hodně fouká a prší, ale pokud se někdo obleče a vzdálí od svého jistého, může s ním strávit pár milých deštivých chvil.

→ Protimluv 2020 → ISBN: 978-80-87485-79-8

→ 136 stran → brožovaná → Cena: 229 Kč



K chudobce Jana Karafiáta

Zdeněk Volf

Žj 19,8

V mém dětství Karafiátovi svatojánští broučci nesvítili. Můj tatínek a maminka nedocházeli do toho krásného domu s okny náramně velikými a dveřmi ještě mnohem většími... A že jsem měl kmotru a kmotříčka v tetičce a strýčkovi, tam na Vysočině, kam se léto co léto jezdilo sedmi tunely, naznal jsem až někdy před křtem první dcery.

Zkrátka máslo bylo u nás doma bez jiskřičky, ticho bez prachouneka a usínání bez vděčnosti.

Lítal jsem si tedy po venku a po svém, ať mezi smrky na Jehličné či ke splavu proti proudu Dolní Bečvy, bez vtištění těch milujících, starostlivých vět, v nichž všechno, všechno kvetlo, a ty včely tolik bzučely, a ta tráva byla taková veliká, a ta rosa jako granáty... i bez potuchy, že by nám jejich autor shlížel, když ještě farářoval v tom dřevěném tolerančním kostelíku v Hrubé Lhotě nad Meziříčím, takřka do oken. Osvítli mě totiž, ba zblikli svými lucerničkami teprve s otevřením ohmatané knížky u mé budoucí Berušky. A pak znovu a znovu s narozením našich dalších dcer.

Do té doby, pokud jsem se vůbec s broučky setkával, tak jen s těmi, mezi nimiž vynikal ten šikovný, s červeným šátkem na krku, který všechno dovedl, spravil, přinesl. Jenže nesvítíl.

A mně to nepřišlo. Až s léty, když už se i název naší ulice Rudé armády začal vracet zpátky na Zašovskou... zašel jsem do toho krásného domu s lešeníčkem a lavicemi, a naslouchal slovům knihy na stolečku, že taky já jsem světlo světa. A že to světlo je ve mně.

Ale jak se k němu dostat? Natož jak ho předat mým berušcům?

Tomu mě doma neučili. Mně tatínek na cvičeních, kterým tehdy velel, dosud ukazoval jak na žlunu nebo jiného úhlavního nepřítele střílet. Ne ho dokonce milovat.

I mnohokrát jsem od té doby obrátil stránky Broučků a sledoval bedlivě jejich další zpracování, ale stále jsem byl pouze jejich čtenář, divák, posluchač. Neschopen mezi ně před spaním pokleknout.

Něco se někde přerušilo. Nepředalo.

Ale je vůbec možné se k tomu opět uposlušnit? Doplnit?

Básník Broučků, neboť pro mě jsou jeho věty verše, tropy, o tomto svém někdejší svatojánském zasvěcení za vlastního v Pamětech poodkrývá, nikterak bez po-hnutí: Šlo to, jako když rosa za tiché teplé noci padá na přesečenou travu.

A povzbuzuje nás k tomu svou mateřskou mateřštinou každým novým vydáním té bible nejen broučků.

A nejenom nad zrnkem vína, tak jak se z hroznu utrhlo, když se v ní slaví a chválí.

Nýbrž i když v ní dříví ubývá a zimy přibývá.

Přes smrt...

Po níž na nás čeká bělounký oděv.

Zdeněk Volf (*1957, VALAŠSKÉ MEZIŘÍČÍ)

Básník, esejista a editor. Doposud vydal sedm sbírek, v loňském roce připravil k vydání průřezovou antologii české krátké básně. Žije v Brně-Tuřanech.

Spisovatelka Tóthová v ohrožení

kvůli vyjádření názoru

Jiří Macháček



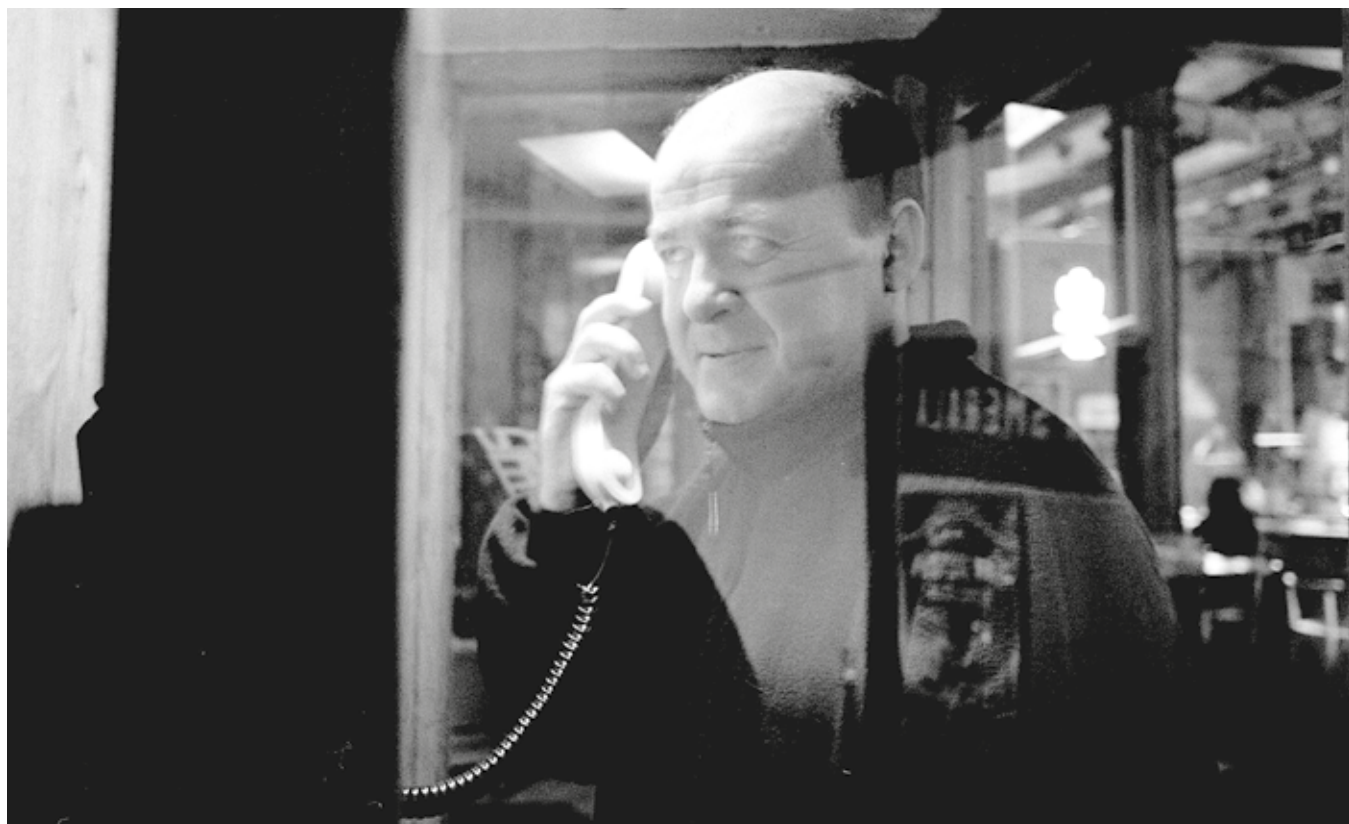
Maďarská spisovatelka Krisztina Tóthová, která se účastnila v říjnu 2018 přehlídky ProtimluvFest a patří k nejvýraznějším literátům své země, mimochodem napsala víc než třicet knih, se ocitla pod silným tlakem ideologické kampaně a nenávistných útoků.

Vše se rozběhlo kvůli jejímu rozhovoru, v němž na přímou otázku redaktorky Knižního magazínu (Könyves Magazin, II. 2. 2021), jaká kniha by podle ní měla být odebrána ze seznamu povinné školní četby, odpověděla, že by odebrala román Móra Jókaiho „Zlatý člověk“ (autor žijící převážně v 19. století) a veršovanou pohádku Magdy Szabóové „Beránek Baltazar“. Podtrhujeme, že autorka nechtěla knihu zakázat, pouze „odebrat ze seznamu povinné četby“. Pro větší přehled ocitujeme část její odpovědi, která se týkala Jókaiho *Zlatého člověka*. „V první řadě ne proto, že se těžko čte a studenty odrazuje, ale kvůli zobrazení ženských postav. Protože co se o nich dozvídáme? Tímea svého muže nemá ráda, ale pokorně mu slouží. Stará se o dům i o mužovy obchodní záležitosti, když zrovna není doma. Nikdy nic ani slůvkem nenamítne. Noémi je zamilovaná, ale o muže se dělí. Mihály Tímár se občas objeví na ostrově, a zase odjede. Noémi se nikdy na nic neptá, jen se raduje. Nebouří se, ale hezky upravená čeká na Tímára, když se mu to zrovna hodí. Podobný problém mám i s *Beránkem Baltazarem*, který je doporučenou četbou pro první stupeň. Vyjmenuji vám vlastnosti maminky Borbály: je skromná, tichá, pilná. Před muže vždy staví horkou polévku. Stará se o dům, a jakmile má chvíli

čas, tak spěchá k holiči. Nikdy si nesedne. Má zlaté ruce, rozuměj, vždycky vaří dobroty. Otec Bertalan je naproti tomu nevládný a nemluvný. Když se Baltazar zatoulá, zasmušile si sundá pásek. Má dcera Lili naštěstí vůbec nechápala, proč to dělá, myslela si, že se jenom přejedl. Hrůza... Z děl, která čtou ve škole, si naše děti budují představu o genderových rolích.“

Šlo o anketní otázku časopisu, kterou pokládala redaktorka časopisu i dalším osobnostem maďarského života. Ve vypjatém maďarském prostředí však tato odpověď Krisztiny Tóthové zapůsobila jako rozbuška. Autorka je pod tlakem cílené kampaně, jak píše, a chodí jí stovky očeňujících vzkazů, stává se terčem útoků na ulici, což nakonec vedlo i k jejímu prohlášení zaslanému taky do zahraničí: „... moji poštovní schránku někdo naplnil po okraj psími výkaly. Pravicový tisk jmenovitě útočí na mou nezletilou adoptivní dceru romského původu. V médiích je častována rasistickými poznámkami. Můj dospělý syn má strach, neodvažuje se k věci vyjádřit. Bojí se, že také přijde o práci, vyjde-li najevo, že jsem jeho matka. Je mi znemožněno pracovat, jedno po druhém jsou rušena má pozvání do škol, vzniklá situace ohrožuje mé mentální zdraví. Ani fyzicky se necítím v bezpečí. Prosím své překladatele a nakladatele, aby tento vzkaz doručili na co nejvíc míst. V Maďarsku se dnes dostává do situace ohrožení každý spisovatel, jenž svobodně vyjádří svůj názor.“ Tolik z prohlášení spisovatelky, které do češtiny přeložil Jiří Zeman. Pro zájemce, kteří chtějí hlouběji proniknout do problému, který Tóthová ve své zemi rozvířila, uvádím odkaz na rozhovor publikovaný ve slovenštině a vedený Dorou Kaprálovou (<https://dunszt.sk/2021/03/02/krisztina-toth-mojou-zbranou-je-ironia-teraz-ju-zneskodnili-a-ja-krvacam-rozhovor/>). V tomto interview padne jedna velmi důležitá věc, týkající se současného orbánovského režimu, a to je to, že současná maďarská moc ztrácí smysl pro humor a ironii, že ničí v lidech smysl pro hru, hravost a humor, které předpokládají víc úhlů pohledu. „Vskutku, mou zbraní je ironie. Jenže moje zbraň je teď zneškodněná a já krvácím,“ píše Krisztina Tóthová.

Jakou reakci by vyvolala podobná otázka v českém prostředí, kdyby v něm známý literát navrhl odebrat ze seznamu povinné četby nějaký český, v této chvíli genderově již nepřijatelný titul třeba z 19. století?



Budu tam jednou muset vyrazit bez něj

Vzpomínka na Jaroslava Žilu

↑ foto: Martin Popelář

Aleš Hudeček

S Jardou jsem se začal potkávat v polovině 90. let nejprve na různých pijatikách v Černém pavoukovi na Stodolní ulici. Ať šlo o vernisáže, autorská čtení, amatérská divadelní představení nebo prostě jenom tak. Koneckonců, chodili jsme tam často a důvodů, abychom se večer sešli u Pavouka, bylo tehdy dostatek. Setkání to nebyla snadná. Neustále se vedly diskuze, často jsme se hádali, mnohdy až do rána. A samozřejmě také hodně pili. Už na těchto našich prvních sedánkách jsem si na Jardovi všiml jakési podivné disharmonie, mezi jeho sebezprezentací, kdy působil spíše jako učitel tělocviku, a mezi jeho vnitřní náturou, která byla zároveň křehká, i když svým dílem drsná. Netrvalo dlouho a poměrně rychle jsme se spřátelili. Zpětně mi jednou vyprávěl, že jsem jej tehdy zaujal svými prořízlými ústy. Prostě přídrzlý týpek, čímž jsem mnohým lidem lezl solidně na nervy. Ne však Jardovi. Mnohokrát zpětně se smíchem na rtech vzpomínal na mé první nekonformní setkání s Honzou Balabánem či Jirkou Surůvkou.

Že nešlo o přátelství povrchní, dokládá jeho zájem mi mnohokrát podat pomocnou ruku. Po absolvování vysoké školy mi nabídnul učit u nich ve škole, na tzv. Karasce v Mariánských Horách. Kromě legendárních hlášek žáků, jichž měl jako učitel češtiny spousty, např. na dotaz, kterou učebnici o zásadách výuky sepsal Komenský, dostal odpověď Škola hrob, jsme spolu začali hodně plánovat nejružnější projekty. Nejprve to byly takové drobnosti, jako projekty s dětmi a přizvanými umělci z Prahy. Pak jsme ale začali spřádat naše, řekněme, autorské plány. Bohužel to často u nich skončilo. Měli jsme oba tak nějak jiné tempo. Zatímco já bych na všem dělal hned, v Jardovi vše muselo dozrát jako víno. Tato disproporce byla příčinou nezdaru našich tehdejších společných vizí. Mnoho jich tak zapadlo v propadlišti. Za všechny třeba tato. Měli jsme vizi vytvořit autorskou knihu novodobých bajek. Jednu dobu jsme o tom furt žvanili po práci u Žaláka. Jarda měl plnou hlavu geniálně vypoointovaných příběhů. Snad některé tehdy hodil na papír, ale nevím to jistě, neukázal mi je. Já měl zase spousty nápadů na výtvarné řešení knihy. Bohužel, vše zůstalo, kromě pár mých ztracených skic, v Jardově hlavě. On prostě jen tak své věci na světlo světa nepouštěl. Z naší spolupráce tak bohužel vzešla jen Jardova kniha poezie *Těreza a jiné texty*, kterou jsem doprovodil ilustracemi.



Jakýmsi leitmotivem mých kreseb se staly otisky útržků záclon, které vytvořila Jardova babička Tereza, jedna z hrdinek této sbírky. U Žaláka jsme toho spolu vůbec hodně vypili a nakecali. O literatuře, o malbě, o soše, o historii, o holkách... Jednou, fakt kdysi dávno mi vyprávěl o rusovlasé rockerce, která, když u něj přespávala, ho probudila nahá, hrajíc u okna na housle. Měl rád tyto nečekané a neopakovatelné okamžiky.

Od přelomu milénia jsem s Jardou hodně jezdil na jeho chalupu na Morávce. Tady jsem také poprvé vypil uvařeného ováda, prostě hovado, které mi spadlo do horkého kafe, ochutnal společně s Martinem Popelářem mladou hadovku smrdutou či Jardovu výtečnou kulajdu. Toulali jsme se po hřebenech Beskyd, hledající trosky po zaniklých usedlostech a také houby. Vždycky přece, když se šlo do lesa, šlo se na houby. Jeho velká vášeň byla historie. Nějaký ten rok po smrti Honzy Balabána jsme vyrazili po památkách dolnoslezského vojvodství v okolí města

Kłodzko. Skončili jsme na polských Stolových horách, abychom výlet zakončili společným posezením v hospodě Na Šalamouně. Jarda poté plánoval naši společnou cestu do rakouských Alp po místních historických dřevěných kostelech. K té už ale nedošlo. Budu tam jednou muset vyrazit bez něj.

Aleš Hudeček (*1973)

Studoval na Katedře výtvarné tvorby Ostravské univerzity, patří k prvním absolventům této školy, která se přeměnila ve Fakultu umění Ostravské univerzity, navštěvoval ateliér Daniela Balabána. Ve své tvorbě zvažuje médium malby jako takové. V současné době je Aleš Hudeček vedoucím Ateliéru užité malby na Střední umělecké škole v Ostravě. Vystavoval samostatně i skupinově na výstavách doma i v zahraničí.

Chod věcí je tu na obratu proti lidskému

Marek Jan Vilímek

V přírodě

Až bude padat první sníh,
možná si napíšeme,
jak nám mnohé věci docházejí.
Bude v tom údiv ze slabik,
radost ze substantiv, na časování
listů podzimních však jen odstavec
a jak pak jaro úplně usnulo
v kostelní lavici, a tělo že už nebude
nedobytná hrací skříňka touhy,
exkluzivita vnesená do území pelestí...
Píšeš, že vše by teď bylo
tak jasné, jen kdyby se
stále znovu odněkud
nevynořoval nový čas:
hejna mraků, hejna sněhu,
na bílém listu množí se to
úhledným písmem havranů.
A dále: ozařovaná krajina
je systematicky podrobována
určujícím úpravám večerního času
vlaštovek lovicích pro mladé.
Okny odněkud dovnitř vpadá
píseň neznámého původu,
v prázdnou je bílý dech.
V něm počínají se tyčit hodnoty.
Dětsky se k nim upínáme –
bezděčný soucit a vzájemnost,
jo, jo, houpe se to a kodrcá,
vidíš, jak kolem přídě skáčou delfíni
a zase nás to někam unáší...

V zahradě

Vycházíme velmi pomalým krokem
s Benediktem
pomodlit se před konvent růženec.
Bezmála stoletý po druhém desátku
ukazuje bílé kvetoucí keřík
a pak ještě jednou upozorňuje,
protože v mé tváři nenachází
tomu adekvátní výraz,
ale spíše cosi jako němý smutek.
Za tím jarním keříkem smavým
u bazénu protějšího domu totiž mé oči
opalující se mladou ženu vidí...
Dál se polohlasem modlíme,
dívám se přitom raději do země
a jen občasné zdvihnu hlavu tím směrem:
žena mezitím odešla a keř je plný včel.

Ve starém kině

Jasan protrhl plynové komory
a projekční plátno deformovalo
nanášený obraz emocí:
úsměvy se prodlužují, výraz hněvu se křiví.
Chod věcí je tu na obratu proti lidskému.
Tkáně v uších pracují k přeslechnutí,
mozkovna razí nehumánní adekvaci,
na soutoku pěti smyslů už žádná přehrada.
Persona je nucena vystoupit z kóje,
v níž se až dosud shromažďovalo teplo
a celek příhodných podmínek.
Cizota již nemá kudy pronikat,
vše se stalo vnějškem. Inu, marná sláva,
celý ten konglomerát se rozpadá.

V metru

S hlavou plnou jazykové nesnáze
vstupuji do městské hromadné:
tranzitivní bezpředložkové užití slovesa
s akuzativem neurčitého zájmena?
Snad ještě pracovat „s něčím“, „na něčem“
nebo „v něčem“, ale pracovat „něco“? To snad ani ne,
ta vazba je nenapravitelně vyšínutá, mám pocit,
že jsem ji slyšel i z úst Strašidla, snad územní sociolekt.
Na Strašnické nebo Roztylech přistupuje i latiník K.,
zeptal bych se jej, ale je totálně zpitý a brzy usíná
s hlavou složenou na svém pověstném brašně-kufru,
jemuž chybí k dokonalosti snad jen ten řetěz
k připoutání na latiníkovu morfologické zápěstí.
Tu nevím proč, ale vstupuji na forbínu metra
a se zřetelnou staroitalickou výslovností
deklamuju 4. eklogu Vergiliových Bukolik,
tu ohmatanou pasáž začínající
Sicelides Musae, paulo maiora canamus...
a na lhostejnou otázku v očích cestujících
slyším se odpovídat: Inu co, pracuji tady „něco“.
Nechápe ani ten paidagogos,
opět nastává ticho a neví se kam s očima,
vždyť za okny metra nic není.
Jím se končí i tento quasipříběh –
ta vazba zkratka není správná.

Marek Jan Vilímek (*1979)

Byl zaměstnán jako ošetřovatel a pomocný dělník. Poté studoval religionistiku, filozofii a teologii na Univerzitě Karlově. Je členem Řádu menších bratří, františkánů (OFM) a momentálně působí v Plzni. Dosud publikoval sbírky poezie *Kardiopalmus* (2005), *Povinnost snu* (2010) a *Via purgativa* (2020).



Hranol vnímaný jako událost v prostoru

Jiří Macháček

Minimalistické dílo s názvem Hranol Michala Motyčky, jež doprovázejí také texty Jany Šindelové, vystavuje Galerie Věž ve vnitřním prostoru Svatojánské věže kostela sv. Jana Křtitele ve Frýdku-Místku.

Výstavu najdete v galerii doposud, organizátoři Dagmar Čaplyginová a Tomáš Rozehnal se rozhodli i kvůli pandemii prodloužit její trvání až do letošního června. Cílem obou vystavujících bylo, aby objekt zaujal neobvyklou uměleckou cestou: „Nedotýká se místa, ale vytváří událost místa, událost v prostoru, zásah, narušení, průnik, konfrontaci,“ říkají k instalaci zrcadlového hranolu, jehož základna metr na metr je umístěna v úzké věži a představuje minimalistickou koncepci na pomezí sochařství a architektury, jejíž charakteristické rysy jsou jednoduchost, strohost

a výška. „Důraz je kladen na vertikální osu a průhledy, člověk si uvědomuje rozměry vlastního těla v omezeném prostoru, prožívá výšku stavby věže – jak shora, tak zdola – strukturu schodiště, dělení stěn, stropu a oken,“ podtrhují důležitý fakt, že objekt se nalézá ve věži-galerii vysoké 72 metrů a že do krovu věže vede 211 schodů. Během výstavy vznikla také zvuková instalace inspirovaná hranolem, auditivní objekt s přesahem do jiného uměleckého média od Petra Mecnera, Igora Šelešovského a Jakuba Rozehnala.

V. Ě. Ž. J. A. N.

Jana Šindelová

V

Vlastně
Váhám
V osách umístěných
Vertikálně, ovšem
Ve druhé fázi
Výstavby
Vytvářím
Víceméně
Volné figury

E

Eklektický večírek
Elitního obsazení
Emanující energii
Extrémních
Exhibicionistů

Z

Získaná
Zkušenost
Z dlouhého
Ziskuchtění
Zničí
Začínající
Zalíbení
Zamilovaných
Zákeřností
Ztracených
Zástupů
Z lidí
Zůstavších v
Zapomnění

J

Jáma, do které padám
Jako šílená
Jednohlavě odmítající
Jednotvárné bytí
Jedovatých
Jazyků

A

Ano, jsem
Absolvent
Akademických antidebat
Asketických
Aneuploidů
Automaticky absorbován do
Absurdních
Antidepresí

N

Neoprávněné vniknutí
Na hranách hraných scén
 prekérní situace a
Nebo beznaděj
Nechtěných náhod
Nečekaných náklonností

Jana Šindelová V. Ě. Ž. J. A. N. (1992–2020)

Jana Šindelová (*1970, ŠTERNBERK)

Studovala výtvarnou výchovu na PdF a teorii a dějiny umění na FF UP v Olomouci, absolvovala AVU v Praze (Jiří Lindovský, Milan Knížák) a Mezinárodní letní akademii umění v Salcburku u Kiki Smith. V disertační práci *Václav Cigler a jeho škola* (UK Praha, 2015) analyzovala pohled umělce a pedagoga Václava Ciglera na výtvarné umění přes vnímání pohybem, prostorem a časem. Zabývá se kresbou, grafikou a *site specific*. Od roku 1992 vystavuje na výstavách v České republice i v zahraničí, její práce jsou zastoupeny ve sbírce National Gallery of Art ve Washingtonu, D. C., Galerie Klatovy / Klenová, v soukromých sbírkách v České republice a v zahraničí. Od roku 2002 spolupracuje s Václavem Ciglerem a s Michalem Motyčkou, společně připravili přes 100 projektů a výstav a vydali 9 publikací. Je spoluautorkou monografie *Václav Cigler: prostory/projekty* (2009) a dalších publikací, např. Steven Henry Madoff *Václav Cigler Light and Space in the Garden of Reason* (2010), Václav Cigler *Kresby/Drawings* (2019).



Pracovní rozhovor v kuchyni (úryvek)

Dialog o způsobech vnímání a prožívání skutečnosti Jany Šindelové a Michala Motyčky

MM V kuchyni se skoro nepotkáváme.

JŠ Tím jsem chtěla pozdravit a připomenout našeho přítele a autora knihy *Art School (Propositions for the 21st Century)* Stevena H. Madoffa, jenž ve své knize o uměleckých školách v roce 2009 napsal, že diskuse o umění můžeme vést v kuchyni a přes skype s celým světem.

MM A to se právě stalo. V prosinci jsme byli přítomni diskusním panelům v rámci Conversations na Art Basel Miami a od března 2020 se tato a jiná setkání odehrávají přes on-line platformy.

JŠ Obdivuji tě, s jakou lehkostí a velkorysostí se pouštíš do velkých projektů. V minulém roce jsme společně s Václavem Ciglerem připravili k jeho devadesátinám deset náročných výstav a instalací v Česku a v zahraničí.

Celkem náročná byla i prostorová instalace nazvaná *Břít* ve Zlaté stoce v rámci Třeboňského sochařského světa 2019, jež působila tak jednoduše. Nakonec můžeme zmínit dvě monumentální instalace z tabulového a pokoveného skla otevírající vstup do expozice s názvem *Černá brána II, a, b* v prostoru výstavy *Plejády skla 1946–2019* v UPM v Praze. Do toho jsme pořád někam létali letadlem. Byl to hodně hektický rok.

MM Pravdou je, že jsem neměl ani jeden volný víkend. V první polovině května jsem se sice toulal s Josefem Kolářem po New Yorku, ale v hlavě to mám nastaveno tak, že stále nad něčím přemítám. Nedokážu žít *tady a teď*. V té době mne silně zasáhla smrt otce. Téma mizení a pomíjivosti, zároveň i krátkého času, který je nám vymezen. Konečnost. Co ještě stihneme a co ne.

Josef žije a pracuje jako architekt v Londýně. Známe se ze školy, oba jsme jedináčci a naše mámy spolu studovaly. Lituji, že jsem neodjel s Josefem v rámci studia na půl roku do Afriky. To jsou věci, jež nelze vrátit. Na druhou stranu jsem v té době měl rozestudované dvě vysoké školy.

JŠ O čem spolu mluvíte? O práci?

MM Mluvíme spolu o každodenních věcech, o ženách, o vínu, ale samozřejmě hlavně o architektuře. Architektura však pro nás není práce. Je to vášně o prožívání, navrhování i sdílení prostoru. Bohužel v praktickém světě je architektura spojena s mnoha činnostmi, které nejsou zrovna příjemné. Takže spíš přemýšlíme o tom, jak naplnit čas tvorbou a ne administrativou.

V New Yorku se jedním z největších zážitků pro mne stala návštěva Dia Beacon Musea. Bývalá továrna na potisky boxů Nabisco zrekonstruovaná na muzeum představuje skvělou sbírku umění nadace Dia od 60. let do současnosti. Přes Beacon jsme jeli do Corningu, kde se v sobotu 11. května zahajovala prestižní výstava *New Glass Now* v Corning Museum of Glass. Díla vybírala komise v tříkolovém řízení asi rok.

Moje vystavené dílo nazvané *Gravitace* bylo vytvořeno kombinací zahnuté jemně reflexní tabule a dvou zrcadel, jež odráží a posouvají prostor, vytváří tak optickou hru s prostorem a divákem reflektující děj za obrazem, který je odrazem skutečnosti před objektem. Objekt je poctou Albertu Einsteinovi za objev toho, že hmota a energie zakřivují prostor a vytvářejí tak přitažlivou sílu, již říkáme gravitace. V Corningu prohnutý hranol

o rozměrech 170×170×30 centimetrů zavěšený na zdi částečně zrcadlil a ozvlášťňoval o nové situace prostor galerie. Potěšilo mě, že jsem součástí i tohoto uměleckého světa. Velká škoda je, že o těchto mezinárodních událostech nepíšou žádná česká média.

JŠ O žádné z šesti velkých výstav, jež jsme připravili v minulém roce v zavedených českých kulturních institucích, také recenze v médiích nebyla.

MM Informace o umění vnímám jako pozitivní a pro život nezbytné, mohou svým způsobem modelovat posluchače, dodávat jim odvahu vnímat krásu nebo něco neobvyklého, otvírat jim nový obzor. Jejich absenci považuji za chybu v systému. Na druhou stranu díky těmto zrealizovaným výstavám, jež navštívili kurátoři Dagmar Čaplyginová a Tomáš Rozehnal z Galerie Věž, se mohla uskutečnit instalace *Hranolu* ve Frýdku. Potěšil mne jejich upřímný zájem o mou reakci na nabídnutý věžní prostor. Zprvu se zdálo, že instalace nebude tak náročná.

Hranol je lapidární tvar podtrhující vertikality prostoru. Levituje a nedotýká se věže, můžeme říct, že v sobě skrývá tajemství. Je poctou věži. Je hmatatelnou skutečností a zároveň popírá svou váhu a velikost. Měřítkem se stává divák.

JŠ Dlouhodobě se zabýváš tématem místa pro umění. Ve své architektonické tvorbě máš za sebou pár úprav prostředí galerie, hlavním východiskem v této tvé činnosti je většinou světlo a vytvoření neutrálního prostředí, jež by nerušilo vnímání prezentovaného umění. V tomto případě vstupuješ do historicky a esteticky silného prostředí obřádku jednoduchým tvarem.

Michal Motyčka (*1974, PRAHA)

Absolvoval fakultu architektury ČVUT v Praze (1992–2001), ateliér Sklo v architektuře prof. Mariana Karla na VŠUP v Praze (1995–2000), studijní stáž na Škole architektury prof. Emila Přikryla na AVU v Praze (1999) a studijní stáž na oboru skla na Rhode Island School of Design v Providence v USA (1999–2000). Zabývá se přesahem mezi architekturou a současným vizuálním uměním. Vystavoval mimo jiné v mezinárodně respektovaných muzeích v Corning Museum of Glass, v dánském Ebeltoftu a Aarhusu a v belgickém Lommelu. Od roku 1999 spolupracuje s Václavem Ciglerem. K jeho společným realizacím ve veřejném prostoru patří např. terasa a skleněná lávka v Museu Kampa v Sovových mlýnech v Praze (2000–2009), v roce 2018 zrealizoval s Václavem Ciglerem *Otevřený hrob*, výtvarnou intervenci v kryptě piaristického chrámu Nalezení sv. Kříže v Litomyšli. Vybrané architektonické projekty: realizace pamětní desky „obětem obou totalit“ Karolinum, UK Praha, 1999; rekonstrukce areálu Sovových mlýnů pro Museum Kampa v Praze v letech 1999 až 2001; rekonstrukce Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli (2018); rekonstrukce hotelu Waldstein, Praha, 2019.



←↑ Michal Motyčka: Hranol, 2020, černé reflexní sklo, kovová konstrukce, 1×1×5 m, foto: Jan Jindra (3×)

MM Hledal jsem nejlepší řešení pro danou prostorovou situaci i z hlediska proveditelnosti. Můžeme vnímat krásné tmavé sklo probarvené ve hmotě. Divák prožívá prostor prostřednictvím tohoto ozvláštnění, které vlastně nečeká. Uvědomuje si skutečnost skrze odraz obrazu okolí i sebe sama.

Osm čtyři

Mirosław Nahacz

Podívali jsme se na něj jako na blázna, jako jo, odvaha se cení. V podstatě se svědomí bojíme a strach vyvolává agresí. Pět na jednoho a nejde jenom o sílu nebo o to ho zmlátit. Všichni najednou jsme na něho začali dotírat – „jak to že nechceš, když chceš, jak jako ne, když jo“, potom trochu klidněji, skoro až lísavě a podlézavě: „Aa-andreew, no tak, Aaanddreew, noooo, jenom trochu, no, jenom to chvilku podržíš, natáhneš do plic, chvilku si to tam necháš, vyfoukneš a jako že nic, ne, pak nasedáme a jedem, co?“ Nakonec souhlasil, chtěl, abychom už na něj přestali mluvit, že udělá všechno, jen ať už do něj nerýpem, psychika nevydrží. Vždycky nebo skoro vždycky, když je útok koordinovaný, bývá úspěšný. To je to známé „přemlouvání kámošů“.

Nabít sklo není jen tak, je to rituál, jedna z mála věcí, k níž přistupujeme s pietou. Většinou to dělá Patol, protože shání hulení, nejčastěji od Todka nebo Polka. Todek je skejták, Polek patří k dresařům, oni to taky mají ještě od někoho, dřív jsme chodili k Abdulovi, ale ojebával nás, sráč jeden, taky skejták. Todek a Polek jsou Patolovi kámoši z ulice, jsou oukej a blbí jak troky, Todek možná ne, ale Polek fakt totálně.

Patol vytáhnul z rastamanské tašky malý plastový sáček. Fouknul do něj celý obsah plic a takřka současně zase zavřel. Sáček se nafoukl. Patol ho trochu protřepal a vložil dovnitř skleněnou. A propos skla, kdyby zakázali prodej skleněnek a papírků, mohlo by se užívání všech těchto látek omezit, i když vlastně ne, jsou ještě cigára, takže nic.

Když to sklo nabil, uvolnily se mu svaly ve tváři, už se tolik nesoustředil. Ve škole říkali, že je nervózní a nedokáže se soustředit. Mohli bychom ho vyfotit, jak nabíjí sklo. Z jeho tváře vyzařuje klid jako na antických sochách a jeho pohyby se v sobě snoubí jako jeden nádherně plynoucí tah, jako v tai-či, nic nepřichází nazmar, nic neupadne, tráva je svatá, nic nesmí spadnout na zem, ze zásady, z žádného jiného logického důvodu.

Začínáme. Permanentní oběh skleněného nástroje. Nádech, čas není, výdech, zadrž, a znova doháníme ztracené minuty, vše se zmenšuje, intenzivnější barvy, napočítej do šesti, já si dám jen trochu, řídím, dej si víc, pak poletíme, kurva, na akci, teplo do pusy, francouzák se skleněnkou, pauza, *take a brake*, zpíváme, mluvíme, plácáme, brbláme, motáme; uvězněný v okovech šedivé reality, utopený v marasmu každodennosti, stále mě pohlcují variace samoty, sémaziologie a hermeneutika se mě netýká, moje muzika, moje blahost, óda na radost. Je to jízda brzda plyn, hul rychleji, už to cítíš, drž, drž, drž, nosem ti to utíká, kurva, jsem se zhulil, mezi rýmem a rýmem naladím se dýmem, dívám se do kalendáře, dneska je úterní den, chci to zelený zas z pytlíku ven, protože my hulíme špeky na školních záchodcích, fakt hodně dýmu, ventilace v zárodcích, chvějeme se všichni spolu, dvě vteřiny normalnosti – bože, co se to, kurva, děje, rodí se v žaludku, za chvíli je tady, nastoupí, ha ha, pláč a skřípání zubů, jasný dojezd, chytit se nějaké myšlenky, netěkat, stop.

„Fakt jsem se zhulil, kurva. Jedem, Andrew, jenom doufám, že nejsi v takovém stavu vnímání zobrazeného světa jako já, protože jestli jo, tak se určitě zabijeme, do prdele, a vztah lyrického subjektu ke zmíněnému, kurva drát, zobrazovanému světu je ambivalentní.“



Mluvil se mi snadno, všechno bylo snadné, žádné nejasnosti, traumatické vzpomínky, moc jsme toho nevykouřili, ale drogy mi rychle stoupají do hlavy, jenom si přičichnu, nasedli jsme do auta, zdálo se mi až nemožně pohodlné a komfortní, cítil jsem se jako v limuzíně, kouř se z hlavy pomalu stěhoval i do ostatních částí těla, do rukou – cítil jsem mravenčení, do žaludku – cítil jsem břišní euforii, do nohou – cítil jsem šukobání i v péru – cítil jsem, že se mi postavil. Když hulím, tak se mi to stane skoro pokaždé, nemusím ani na nic myslet, prostě se to děje. Někdy, když přemýšlím, jestli jsem sjetý, nebo se jen něco stalo s realitou kolem mě, reakce mého péra beru jako verdikt.

Ani jsem si nevšiml, kdy jsme nasedli do auta, chvíli jsem myslel na to, jaká ta akce bude, potom Andrew nastartoval a v břiše jsem ucítil příjemné drnění motoru. Mezitím se setmělo. Normálně si toho všimnu, ale tehdy dup, byla tma, jako v tom vtipu o klukovi, co se zamkl na hajzlu se skleněnkou a hulením. Dal si práska, v místnosti se zhaslo, lekl se. Dal si druhého a znovu se rozsvítilo, zopakoval to ještě dvakrát, seděl schoulený v podřepu, lehce roztrávený a slyšel, jak někdo klepe na dveře. Automaticky vypálil: kdo je? A uslyšel nervózní hlas matky, která se ptá, co na tom hajzlu jako pořád dělá, on trochu znejistí a stejně automaticky jako předtím odpovídá, že sere, na což matka reaguje s křikem: tři dny?!

Ale protože si zpravidla takových věcí všímám, dělalo mi starost, že mi hulení dělá z mozku kaši a že jsou patrné „první následky zkázy, jakou v mém mozku ten jed vyvolal“. Za chvíli jsem se vyděsil znovu a ještě víc, že mě dohání svědomí. Pak jsem na všechno zapomněl.

Auto bylo bezpečné, mimo se ale nacházel už ne tolik bezpečný svět jako uvnitř. Pojila nás s ním okna, ale těm obrazům, které se za nimi měnily jako v televizi, jsme byli tak vzdálení, jako by dávali zprávy nebo nějaký jiný televizní program. Věděli jsme, že to, co vidíme, je bezpochyby opravdové, ale interiér auta svou opravdovostí přehlášoval pravdu tam venku, pro nás tak vzdálenou. Na čelní sklo jsem se díval s velkým úsilím. Silnice se pod námi namotávala, jeli jsme na barelu, který navíjel asfalt. Tma se stala samostatnou hmotou, hustou, odrážela v sobě čas. Bylo vidět, jak plyne.

„Olgierde, kurva, neblbni, hlavně žádné depky, neboj, jedem dál, svět se točí a my s ním, no tak, Olgierde, musíš to vědět, musíš pochopit, že...“ Zastavil se uprostřed věty, podíval se na mě extra prázdným pohledem, hloupě se usmíval a dokončil: „A kurva (hrdelní smích, takový ten hraný, když chceš ukázat, že je něco fakt směšné). Zase jsem se sjel, ty vole, ale ty, Olgierde, hele. No! Žádný takový. Hezky sed, blbě se směj, kecej hovadiny, házej fóry, jenom žádné rozjímání o temnotě nebo existenciální kec. Rozumíš?!“

Jak to věděl, že jsem zrovna myslel na temnotu, ty jo, trefil to krutě. Ta jeho poznámka mě trochu vyvedla z míry, kdo by pak nevěřil na paranormální jevy, telekinizi, biolokaci a telepatii. Patol vidí UFO několikrát do měsíce. Muko je ale v pohodě. Jako jediný z nás fakt něco umí, něco skutečného, bez přetvářky. A má talent, ne jako my. Umí hrát na bicí a na kytaru. Když se někam chystáme, tak to musí být, kytaru bere všude s sebou. A klobouk. On vůbec chodí oblečený jako kovboj nebo tvrdák z pozdních osmdesátek, levisky, náké hnědé boty, křivák nebo džínová bunda a na akcích kytara a kožený klobouk. Takový opožděný polský James Dean. Ta kytara se skvěle hodí pro atmosféru. Člověk se musí jen trochu zhulit do nálady, bez nějakých pseudofilozofických hovadin. Stačí, že zahraje nějakou ruskou melodii, nějaké umta umta jako od Vysockého, k melodii přidá ještě něco z Bulata Okudžavy, starou romanci, ideální syntéza ruské písně. Totéž dovede na každé téma, ten nafoukaný jedináček dokáže z každé kultury vytáhnout její hudební esenci. Když hraje něco italského, cítíme se jako na schůzce u Vita Corleona, když ruského, všichni se líbají a křičí „Ja těbja ljubljū“, dokonce když hraje něco eskymáckého, je jasné, že cítíme, jako by se ochladilo. Do škopků taky solidně buší. Nejsou mu ani ty ruce vidět a je to celkem síla. Je celý nějaký opožděný. Dokola poslouchá Zeppelíny, skoro nic jiného, jako jo, Zeppelíny jsou oukej, ale nejde přece poslouchat jenom tohle, ale on to kurva umí. A ještě nám naschvál, když má walkmana, tak vždycky jenom s Zeppelíny.

On taky chápal, o co tady vlastně jde, on a Andrew. Věděli jsme, že to i tak skončí manželstvím, rodinou, domem a spořádaným zpičeným začarovaným kruhem. Le-daže by někdo z nás do toho humusu spadl, ale to spíš ne. Věděli jsme, že se to podaří jen někomu, a že se pak o nich mluví jako o legendách. Věděli jsme taky, že přesto všechno jsme stejně blbí jako všichni ostatní, jako celá naše rozmazlená generace, že to samotnýma řečičkama nevyhrajem. Ale není stejně ani co vyhrát, protože není o co bojovat. Vlastně je to tak lepší, protože by se teď beztak nikomu nechtělo. Andrew byl ve vatě, nikdo z nás neumíral hlady, nikdy ve skutečnosti nešlo o to, že by nám něco chybělo, nebo že by nám někdo ubližoval, že by byl něčí otec alkoholik, že by někoho doma mlátili. Háček je v tom, že mnohdy všechno vypadá na první pohled normálně. Ale ve skutečnosti je vlastně něco v okolním světě špatně, že je nějaká jeho součást totálně v prdeli. Něco nefunguje tak, jak by mělo. Beztať z toho vyrostem. Zapomenem. Hovno. Nakonec tu planetu rozjebeme, když se nic nezmění. Dokonce je hloupé o tom někdy vůbec mluvit, protože logika je proti, vždyť se přece nic nestalo, žádný masakr jako při druhé světové válce, žádný režim pronásledující svobodné myšlení jako u našich rodičů, nic. Máme co jíst, s prací to je pravda horší a s další budoucností tím pádem taky, ale problém není ve formě našeho světa, ale v něm samotném, v jeho základech, možná v jeho materii, sám už nevím, možná to stvořitel poslal.

Přeložili Jiří Muryc a Markéta Fucimanová

Ilustrace: Karel Nosek

Talent, jenž rychle vyhasl

Několik slov o Mirosławu Nahaczovi (1984–2007)

Petr Ligocký



„Existuje určitý odlišný druh prózy. Jeho výjimečnost spočívá víceméně v tom, že během četby má čtenář pocit, že kniha nebyla napsaná, ale že ji autorovi někdo nadiktoval.“

Při četbě slyší čtenář hlas, který nepatří žádné konkrétní osobě, jeho zvuk je však velice živý a tělesný. A to je právě případ prózy Mirosława Nahacze. Skutečnost dostala chuť se vypovídat a vybrala si k tomu Nahacze, který souhlasil s tím, že ji vyslechne a zapíše. Ano, vážení čtenáři, Mirosław Nahacz je vyvoleným. O tom jsem absolutně přesvědčen. To zkrátka člověk slyší. Něčemu takovému se nelze naučit, protože není od koho...,“ napsal na adresu debutu Mirosława Nahacze přední polský spisovatel Andrzej Stasiuk.

Mirosław Nahacz byl autorem s výjimečným talentem, člověkem, který se nebál žádného literárního ani jiného experimentu. Na stránkách svých próz dokázal umně filozofovat i vykreslovat neopakovatelné lyrické momenty. Předně byl ale mistrem v propojování vznešeného s vulgárním. Tímto se vyznačoval ostatně styl narace všech jeho knih, jenž na jednu stranu oslňoval svou vyzrálostí, na druhou rozesmával a pohoršoval.

Nahacz pocházel z malé podbeskydské vsi Glądzyszów. Literárně debutoval ještě před maturitou svou iniciační novelou s názvem *Osm čtyři* (*Osiem cztery*, 2003), v níž na příkladě prostého příběhu jedné velké noční pařby několika středoškoláků vylíčil s neobyčejnou citlivostí strasti a komplexy polské postkomunistické mládeže. Není proto divu, že

byl zanedlouho po vydání této knihy označen za hlas mladé generace. Později vydal další dva pozoruhodné romány – *Prcek* (*Bombel*, 2004) a *Čáp a Lola* (*Bocian i Lola*, 2005). V prvním jmenovaném se mladík coby tragikomický vypravěč vtělil do postavy prostého vesnického pijana Prcka, v druhém si zase odzkoušel rozličné narační experimenty, aby se tak jednou provždy vymanil z okovů triviálního realismem podšitého vyprávěcího módu – tou dobou již žil a studoval ve Varšavě.

Nahaczův životní příběh, plný roztodivných zvratů, by bezpochyby vydal na podrobnou biografickou publikaci nebo dokonce i na hraný film. Známe dobře tento scénář: mladý nadaný umělec, pocházející ze zapadlého venkova, hledá své štěstí v hlavním městě. Tento střet s novou a tak výrazně odlišnou realitou jej zprvu fascinuje a inspiruje, poté však spíše ochromuje a přivádí na nejedno scestí. Myslím si, že ať jsou osudy tohoto typu časté, nikdy vlastně neomrzí, přinášejí totiž vždy aktuální svědectví o nikdy nekončící touze člověka překračovat vlastní limity a to i za cenu sebezničení.

Psaní svého posledního románu s názvem *Nezvyklé příhody Roberta Robura* (*Niezwykłe przygody Roberta Robura*), který se odehrává v prostoru paranormální hry způsobující závratě a jen těžce interpretovatelné halucinační stavy, mladý spisovatel prožíval velmi těžce. Cítil se unaven a nedoceněn. Nakonec raději zvolil dobrovolný odchod ze světa. Mirosław Nahacz byl nalezen mrtvý ve sklepě svého varšavského bytu v červenci roku 2007. Jeho vizionářské a dosud mnoha lidmi nepochopené „*Roburovy příhody*“ vyšly o dva roky později.

Ostrava, gestapo a film

Martin Jiroušek



„Objel stejně jako já všechny dostupné koncentrační tábory v Evropě.“

Juraj Herz

Černé uniformy navržené Hugo Bossem uprostřed okupované Ostravy, příslušníci SS tajně sledující na uzavřených projekcích propagandistické snímky Velkoněmecké říše. Třeba i ty antisemitské, o nichž nesměl nabýt řadový občan protektorátu povědomí a které i přesto zaznamenal ve svých vzpomínkách herec Karel Fiala, představitel titulní postavy Limonádový Joe, vymetající ještě jako anonymní řemeslník v době 2. světové války ostravské komíny.

A není pravděpodobné, že by o nich nevěděl ani obávaný autor *Vyššího principu*, režisér Jiří Krejčík, který toutéž dobou, údajně během utajených návštěv Josefa Mengeleho, pobýval v ostravském hotelu Palace, v němž se prý s oblibou scházeli konfidenti. Členové gestapa s odznaky třpytících se smrtí ale zaujali místní kinematografii jen vzácně a stříbrné plátno navštívili více méně zprostředkovaně. K dispozici tak máme jen nepatrný stín historek, přesto dosahuje od Prahy, Krakova, Vídně, Berlína až k proslulé továrně na sny, do bájného Hollywoodu. Takže i Ostrava, viděna jako symbolická křižovatka tratí, cest a směrů, vypráví neméně strhující příběh, o kterém bude následující text.

OSCAR VERSUS OSKAR

V roce 1993 natočil americký režisér Steven Spielberg úspěšné drama *Schindlerův seznam* (Schindler's List), za nějž poprvé ve své kariéře obdržel nejvyšší ocenění, křídleného Oscara za režii. Kromě vítězných exhibic v kinech celého světa zároveň rozptýlil signifikantní soukolí. Film není v těch nejsilnějších scénách původní a pomíjí, že Schindler byl uváděn ještě dlouho po válce na listině válečných zločinců. Je to možné? Uznávaný ostravský historik Mečislav Borák¹ zjišťuje v detailním pátrání, že reálně existující zachránce židovských obětí, Oskar Schindler, rodák z českých Svitav, nebyl zdaleka jednoznačná postava. Mimo jiné těžil z jistých privilegií jako dlouholetý člen německé vyzvědačské služby Abwehr působící také v Ostravě (pod dohledem gestapa). Film o této „ostravské“ epizodě sice nemáme, zato není nouze o další kontroverzní materiál.

Borákův text mapuje Schindlerův ostravský pobyt a zpřesňuje místo, kde Schindler už před válkou

¹ Mečislav Borák: Oskar Schindler ve službách abwehru na Ostravsku. Ostrava 21. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska, sv. 21, Tilia 2003, s. 246–262.

↑ *Vyšší princip*. Slavný snímek režiséra Jiřího Krejčíka, který za války pobýval v Ostravě a byl v ní dokonce zatčen.

bydlel, v domě na Sadové ulici č. 25 blízko Nové radnice, a že byt užíval po celou válku i v době, kdy pobýval v Krakově či v Brněnci. Podle Boráka: „Zvláště první rok působení v Ostravě ukazuje Schindlera ve zcela jiném světle než zmiňované reflektory Hollywoodu. Jeho ostravský pobyt byl dokonce skoro o dva roky delší než poválečný pobyt v bavorském Regensburgu, kde mu město v roce 1995 pořídilo pamětní desku.“² Historik ironicky dodává, že ostravští radní důvod k podobnému kroku sotva naleznou. Na rozdíl, jak můžeme poznamenat, od pomníku jiné legendě, proslulému filmovému režisérovi taktéž židovského původu Karlu Reiszovi, který se v Ostravě narodil a závčas z ní odjel, a zachránil se tak před internací do koncentračního tábora jako jedno z takzvaných Wintonových dětí.

V Borákově textu jsou zmíněna exponovaná místa v centru města, kde Schindler pobýval. Některá se shodou okolností dostala i do hledáčku filmařů. Jedná se především o kavárnu hotelu Palace (po revoluci banka Union na ulici 28. října), kavárnu Royal (později Glück auf!, následně menza Ostravské univerzity na rohu ulic Reální a Poštovní), vinárnu Podrum (dnes „Pub Pták v hrsti“ na Nádražní ulici) aj. Kromě toho Schindler mířil do okolních vesnic a také do Beskyd. Nejen od Boráka víme, že v Schindlerově bytě v Moravské Ostravě se scházeli vysocí důstojníci SD, SS a Abwehru. S těmito fakty se můžeme setkávat taky v různých stupních umělecké fikce, například v knize Richarda Skláře *Vila na Sadové* z roku 2015.

HERZ VERSUS SPIELBERG

Juraj Herz, slavný filmový režisér a mimo jiné tvůrce životopisného dramatu *Zastihla mě noc* (1985) o ostravské rodačce z Vítkovic, prvorepublikové komunistce Jožce Jabůrkové, po shlédnutí Spielbergova velečila zjistí, že židovský kolega jej bez skrupulí okradnul. Zcizil nejlepší scénu! *Schindlerův seznam* se totiž v rozhodující chvíli až příliš nápadně podobá snímku, který byl realizován také v Ostravě. Jedná se o sekvenci odchodu vězňů koncentračního tábora do sprch, ze kterých měl proudit plyn.

Životní osudy komunistické novinářky Jožky Jabůrkové (1896–1942) zpracovala v roce 1985 scenáristka Jaromíra Kolárová, Juraj Herz si ale dílo upravil a pozměnil na retrospektivní vyprávění. Rámec tvoří pobyt Jabůrkové v koncentračním táboře Ravensbrück: umírající žena vzpomíná na své dětství a mládí, jež ovlivnila vzpoura vůči bigotní matce. Tyto scény byly realizovány ve Vítkovicích. Stěžejní jsou ale záběry z koncentráku (ve skutečnosti Majdanek a Osvětim). K působivosti snímku

² Tamtéž, s. 246.



↑ *Zastihla mě noc*. Film, který byl částečně točen v Ostravě a z něhož americký hit Schindlerův seznam okopíroval sugestivní scénu ze sprch.

přispěli kameraman Viktor Růžička a hudební skladatel Michael Kocáb. Hlavní roli ztvárnila nepříliš známá Jana Riháková, kterou si Herz mermomocí prosadil vůči zprofanované komunistce Jiřině Švorcové. Matku Jabůrkové ztvárnila Jana Brejchová, jejíž sestra Hana dostala menší roli, nechybí ani proslulý představitel *Spalovače mrtvol* Rudolf Hrušínský, v epizodních úlohách vystupují ostravští herci, třeba Hana Lelitová Prymusová.

Herz na senzačně znějící odhalení Spielbergova plagiátorství vzpomíná ve svých pamětech takto: „Definitivní tečku za filmem *Zastihla mě noc* pro mě osobně udělal kupodivu Steven Spielberg, a to osm let poté, tedy v roce 1993, když natočil svůj slavný *Schindlerův seznam*. O *Schindlerově seznamu* se mluvilo v superlativech. Šel jsem se na ten film podívat a ohromeně jsem zíral, když jsem v něm viděl svoji scénu ze sprch, kdy dlouho neteče voda a nejprve jedna z žen a pak i ostatní se rozkřičí, že ze sprch bude prýštit plyn. Nešlo jen o to, že ta scéna byla téměř identická, ale i o to, že byla skoro stejně natočená, záběr po záběru. Nešlo mi to do hlavy, podobnost byla až zarážející, ale stále jsem si kladl otázku, kde by Spielberg asi tak mohl vidět film *Zastihla mě noc*. Vyptával jsem se kdekoho a zjistil jsem, že když



↑ *Sedm havranů*. Nekonvenční válečné drama, ve kterém ostravské gestapo vysílá mezi uprchlíky do Beskyd rafinovaného konfidenta. Kameraman v roce 1967 zachytil i tehdejší ostravské realie, zobrazující výhled z kanceláří gestapa v roce 1944.

Spielberg připravoval natáčení, objel stejně jako já všechny dostupné koncentrační tábory v Evropě. V každém se ptal, jestli se tam už něco válečného netočilo, a když ano, nechal si dotyčný film promítnout. *Zastihla mě noc* prý viděl dvakrát.³

Zachycení ducha lokálního dějiště na filmovém plátně a jistá podobnost s Ostravou nejsou náhodné, dokonce mají své vícenásobné zpečetění od dalších tvůrců. Stačí si jen uvědomit, že autorka scénáře komunistka Jaromíra Kolářová se v roce 1950 s rodinou přestěhovala do Ostravy, kde působila v kulturní rubrice krajského deníku KSČ Nová svoboda. V roce 1951 se stala tajemnicí zdejší pobočky Svazu československých spisovatelů, poté pracovala jako lektorka ostravského Státního divadla. V důsledku manželova zatčení a uvěznění (1952) pro údajnou velezradu a hospodářskou sabotáž byla Kolářová nucena pracovat jako referentka v družstevním vel-

koobchodu (1953–60). Po propuštění manžela (1959, rehabilitace 1963) získala místo dramaturgyně v ostravské televizi. Její znalost prostředí tedy musela inspirovat i samostatného Herze, který přes svou veškerou individualitu vtisknul do dramatu s tematikou koncentračního tábora řadu ostravských scén včetně nepřehlédnutelné vítkovické architektury.

SEDM HAVRANŮ ANEB TANKOVÁ BRIGÁDA?

Přenesme se do listopadu 1944, kdy ostravské gestapo nařizuje konfidentu Čermákovi, aby našel a zadržel uprchlého ruského vězně, který pracoval v podzemní továrně na výrobu tajné zbraně. Jedná se o fikci, ovšem ne bez odkazu na skutečné události. Úvod vystřižený jako ze špionážních románů pochází ze socialistického opusu *Sedm havranů* (1967). Jeho páteř tvoří strhující zápletko o sedmi uprchlících, kteří nemohou vypátrat zrádce ve vlastních řadách. Film je zasazen do nedalekých Beskyd, Ostravy si přitom všimá pouze v krátkém úvodu. První záběry nás zavádějí rovnou do sídla místního gestapa, vidíme honosný interiér, vyhlédneme ven na nehostinný betonový plot. Ocítáme se v rozhodující fázi 2. světové války, bude zapotřebí zapojit nejen veškerý důmysl, ale také spojence v přeshraničním prostoru. Podobně, jako když se s Ostravou spjatý továrník a konfident Schindler rozhoduje o osudovém transportu židovských zaměstnanců.

Snímek kontroverzního režiséra Vladimíra Čecha (protežovaného i během normalizace, oproti nežádoucímu Juraji Herzovi) vznikl podle scénáře debutujícího spisovatele Jiřího Křižana, proto ty ikonické Beskydy a také zřetelné náznaky operací gestapa.

V hlavních rolích vystupují méně známí, autenticky působící herci a s tím je spojený i jeden ostravský vtípek. Přestože se nachází mezi postavami sofistikovaný Žid skrývající se před transportem, významný ostravský herec a ředitel Divadla Petra Bezruče židovského původu Luděk Eliáš, který skutečně prošel několika pochody smrti a internací ve vyhlazovacích táborech, tuto roli nedostává a hraje přízemního řezníka Roberta. Židům se ve filmu více méně posmívá, i když zdatný šmelinář je i on sám.

Ještě pozoruhodnějším hercem je v tomto případě Oto Ševčík (1931–2003), představitel hlavní záporné role. Vlastním jménem Otto Maxmilián Albert Schefczik, pocházel ze smíšeného manželství a po válce měl být odsunut. Naštěstí se tak nestalo a pro česko-německou jazykovou flexibilitu se tento karvinský rodák stal vyhledávaným představitelem hrozivých esesmanů. V *Sedmi havranech* je z něj ukázkový důstojník SS Fridrich, ještě předtím ztělesnil důstojníka SD stojícího u mapy v oceňovaném *Aten-*



↑ *Poslední motýl*. Karvinský herec Oto Ševčík (vlevo) v jedné ze svých typických rolí příslušníka SS. Uprostřed Milan Křáčko.

tátu (1964), podobné role ztvární ve *Dnech zrady*, v *Akci Bororo*. Režisér Vladimír Čech jej obsadil i do komunistického dramatu *Klíč* (1971), kde si ovšem hlavní roli nacistického sadisty Friedricha zahrál německý herec Wilhelm Koch-Hooge, který účinkoval i v jiných českých filmech (mj. *Zbabělci* Jiřího Weisse, *Lekce* Dušana Kleina či Vávrovy *Dny zrady*). Oto Ševčík pak dále kontinuoval rolemi „nácků“ v dramatu Václava Matějky *Svítilo celou noc* (1980) nebo v Kachyňově *Posledním motýlu* (1990). Nedá se zpochybnit, že na úspěšné dráze zobrazení filmového zla jej zformovalo kýžené „ostravské gestapo“ z roku 1967.

Vzhledem k příběhu *Sedmi havranů* zasazenému do Beskyd, odkud podle jedné z postav „je vidět kouř z ohniště až v Ostravě“, není od věci připomenout skutečné události listopadu 1944. Ostravský historik Radomír Seda k nim dodává: „K nejvýznamnější protipartyzánské akci patří nepochybně operace Tetřev, která se uskutečnila od 16. do 22. listopadu 1944 v Beskydech. Německá strana při ní nasadila proti partyzánům na 12 tisíc mužů wehrmachtu, jednotek Waffen SS a členy hlavní úřadovny na Moravě z Brna. Podnět k této akci dal státní ministr pro Čechy a Moravu K. H. Frank. Ostravská služebna však stála v tomto případě spíše stranou. Nicméně plánovala vylákání vedoucího partyzánů Dajana Murzina pod záminkou ošetření do Ostravy, kde měl být zajat. Málo se ví, že kvůli podpoře partyzánů zvažovali nacisté úplnou likvidaci obce Čeladné.“⁴ Odbojáři v Čechově filmu vzniklém v sebezpytném období 60. let figurují spíše jako neúspěšní partyzáni. Gestapo má nad nimi rozhodující převahu. Přitom jak Seda dokládá: „Partyzáni v Beskydech prováděli od podzimu 1944 sabotáže s použitím trhavin na železničních tratích, sloupech vysokého napětí a trafo-

⁴ <https://patriotmagazin.cz/ostrava-slavi-75-let-od-osvobozeni-historik-popsal-kdo-bojoval-proti-gestapu-a-kdo-udaval> publikováno 11. 4. 2020 stav ke 3. 2. 2021.



↑ *Tanková brigáda*. Poválečný velkofilm nemající v československé kinematografii obdobu. Mimo jiné zachycuje i několik scén s ostravským gestapem a zdařilé záběry imitující válečný stav města.

staniích. K těmto akcím docházelo zejména v okolí Valašského Meziříčí a Vsetína. V Ostravě a jeho blízkém okolí se tyto diverze vyskytovaly v letech 1943 až 1944.⁵

Vztah ostravského gestapa a filmu můžeme objevit v propagandistické *Tankové brigádě* (1955), kde v závěrečných scénách o dobývání ocelového města Rudou armádou (v Ostravě se natáčelo a vidíme dokonce signifikantní nápis Hermann Göring Werke na Vítkovických ocelárnách) vystupují opět hrozivě vyhlížející nacisté. Za zmínku stojí generálové SS v podání Vítězslava Vejražky nebo Miloše Nedbala. Vejražka (národní herec a komunistický prostitut ve službách StB) už měl průpravu z dřívějšího, když se objevil coby hauptsturmführer SS Kurt Seppke v účelovém dramatu *Hrdinové mlčí* (1946, Miroslav Cikán). Není bez zajímavosti, že se na nejdražším československém filmu své doby podílel rovněž těšínský rodák František Vlácil, který si s „nácký“ začne „vyřizovat účty“ ve svých pozdějších opusech z nedalekých Beskyd snímky *Stíny horkého léta* (1977) a *Pasáček z doliny* (1983).

⁵ Tamtéž.

³ Juraj Herz, Jan Drbohlav: *Autopsie* (pitva režiséra). Mladá fronta, Praha 2015, s. 350.



↑ 2x *Svědomí* (a zločin). Psychologické drama Jiřího Krejčíka s ostravskými reáliemi a vedle něj *Křižovatky*, film o mladistvém delikventu, který chce najít v Ostravě své útočiště. Gestapo vystřídali civilisté.

VYŠŠÍ PRINCIP Z HOTELU PALACE

V hotelu Palace, kde se scházeli konfidenti i členové ostravského gestapa a také agent Abwehru Oskar Schindler, se ve stejnou dobu ubytoval svérázný český režisér Jiří Krejčík. Tehdy ještě jako neznámý nádeník v soukromé firmě specializující se na natáčení propagandistických dokumentů a náborových filmů. Když byl v roce 2010 pozván k uvedení svých neznámých prvotin do ostravského Minikina v rámci Mezinárodního filmového festivalu Ostrava Kamera Oko, velmi se zdráhal. Tvrdil, že v Ostravě netočil a vše je omyl, jenže pak na vlastní oči musel přiznat, že záběry jsou skutečně ostravské, včetně Dolu Hlubina. Nakonec prozradil, že byl při hotelu Palace zatčen a předveden na policejní stanici, jelikož si jej spletli s místním zlodějem záclon. Zní to legračně a Krejčík pak dialogy z výsledku údajně vložil do klasické komedie *Svatba jako řemen* (1967), ale v hotelu Palace, v baru Boccaccio se prý skutečně scházeli nejen gestapáci, ale také všelijaké kriminální živly a šmelináři.



V paměti mnohých zůstává Krejčík zejména coby tvůrce slavného moralistního díla *Vysší princip* (1960), kde se studenti nechtěně ocitají v moci gestapa. Je docela pravděpodobné, že i tady mohla zafungovat nějaká ostravská zkušenost, protože již v předchozím opusu *Svědomí* (1948) Krejčík cituje Ostravu jako místo vyloženě osudné. O to více se možná v roce 2010 zdráhal připustit, že i on je podepsán pod lokální instruktáží, z níž panovačně zaznívá ostře řezaná němčina.

Není pochyb, že Ostrava měla v roce 1942, v době atentátu na zastupujícího říšského protektora Heydricha, genius loci. Jistě pro ni byly významné i výlohy v obchodních domech, kam dodnes žáci každoročně umísťují různě důvtipná maturitní tabla. Gestapák Wolf se ve *Vysším principu* sice prochází Prahou, ale i on nařizuje odstranit takové žertovné tablo. A samotný žert, když studenti přimalují na smuteční parte pohlavára kníry, působí stejně absurdně jako tragikomické výjevy v Ostravě všedního dne. Důsledky jsou kruté, marně se profesor snaží intervenovat u místního velitele gestapa. Nevíme sice, nakolik tento Krejčíkův apel rezonoval při projekcích v Ostravě, přesto na 3. ročníku ostravského Festivalu českých a slovenských filmů získává *Vysší princip* hned tři ocenění v rámci celorepublikové Ankety filmového diváka. V té době se ke slovu dostává jiný ostravský a také židovský autor Pavel Blumenfeld svým stěžejním „antisociálním“ dílem *Křižovatky* (1959), kde se na mladého kriminálního zavěsí ukázkový agent StB, což nás zpátky zavádí k jiné nechvalně proslulé osobnosti českých dějin Arvédu Smíchovskému, který coby dvojí agent pomáhal nejen gestapu, ale také stál u základů Státní bezpečnosti. A být se může zdát tato pouť za filmovým gestapem z Ostravy do jisté míry marginální, nelze popřít působení Schindlera, Krejčíka, Ševčíka nebo Herze v jádru města, jež je pro naše stopování nepochybně zásadní.

Tenkrát kam

Radek Touš

9. 9. 2020 – 12:02

poledne se zhouplo
s posledním úderem zvonu

září nahnuté
jak vítr v hrušních
do zahrady s vanou
místo kádě

2. 11. 2020 – 22:53

přes noc přšelo
od rána s otcem natahujem sítě
mlčíme
ukazuje prstem kudy
tenkrát kam

při obědě pokládá na stůl
ruce vydrhnuté solvinou

18. 11. 2020 – 12:29

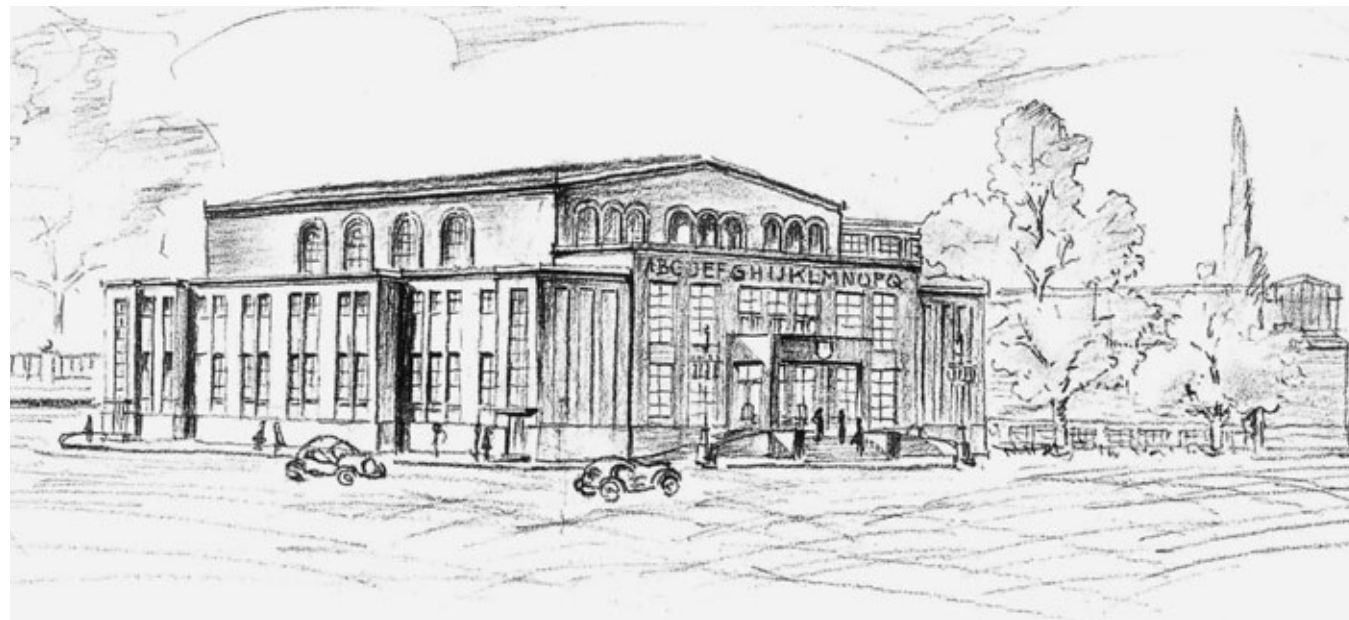
chalupy se tu šplhají ze vsi
po silnici k nim
auto přijíždí
dávno ztracené tváře
a hulákají
jako na zábavě
s každým zavýsknutím
o něco kratší dech

13. 12. 2020 – 0:08

světla v oknech
a jablka v trávě
naposledy něco voláš
aniž by ses otočil

Radek Touš (*1993)

Vystudoval bohemistiku na Slezské univerzitě v Opavě. Rád píše o literatuře a literárních akcích pro Tvar, Protimlův či Ostravan. Básně publikoval zatím časopisecky.



Ostrava nepostavená v plánech a projektech II.

1939 – 1945

Martin Strakoš

Ačkoli válečné roky nebývají bohaté na architektonické realizace, období nacistické okupace a roky druhé světové války přinesly poměrně hodně neuskutečněných záměrů a plánů. Němečtí nacisté se zaměřovali na budoucnost, na předpokládanou porážku nepřítele a vítězství nadřazené rasy.

Vypracovávali řadu urbanistických i architektonických plánů s vidinou nového, zcela přetvořeného světa ve prospěch árijské rasy. Moravská Ostrava měla sehrát svou úlohu. Proto německá armáda vstoupila na území města již večer 14. března, tedy den před zřízením protektorátu, aby zajistila zdejší průmyslový potenciál. Okupace Moravské Ostravy znamenala určité intermezzo v jejím urbanistickém i architektonickém vývoji. Plány nacistů na expanzi jihovýchodním směrem a posílení průmyslového potenciálu regionu totiž počítaly s výrazně odlišným uspořádáním sídel i krajiny a samozřejmě i s postupnou etnickou proměnou obyvatelstva ve prospěch německého živlu. Nový okupační režim, slovy německého histori-

ka Petera Reichela, pracoval s architekturou jako s „...elementem mnohostranné a profesionální prezentace režimu, prostředkem, kterým nacisté vytvářeli pozitivní veřejnou náladu“. Paralelně s tím se současně 30. léta stala obdobím, kdy se v rámci konzervativní revoluce v totalitních režimech výrazně profilovala ideologicky zacílená kritika modernismu, a to jak v nacistickém Německu, tak i ve stalinském Sovětském svazu. Současně se rodil regionalismus, tedy koncept urbanistického plánování, zahrnující nejen formování samotných sídel, ale i krajiny.

NACISTICKÁ ARCHITEKTURA A JEJÍ TENDENCE

Tato nová metoda měla různé podoby v jednotlivých zemích a začala se uplatňovat jak v liberálních, tak především v totalitních systémech. Těm vyhovovalo velké měřítko a záběr od detailu až po celek do té doby nebývalého rozměru. V případě nacistického Německa se tento přístup prostupoval se záměrem přetvoření společnosti ve prospěch údajných německých hodnot, převážně tedy hodnot spojených s vojenstvím, historickou tradicí, maloměstským prostředím, ochranou domoviny, ale i s eliminací cizího. Že tyto hodnoty režim spatřoval na jedné straně v prostředí venkova a na druhé straně v klasicismu center, v tom se odrážela proti-



← Oskar Poříška, spolupráce Karel Kepka, soutěžní návrh na stavbu kulturního a společenského domu ve Vítkovicích, perspektiva, 1. cena, 1941 (reprodukce Architekt SIA XLI., 1942, s. 84).

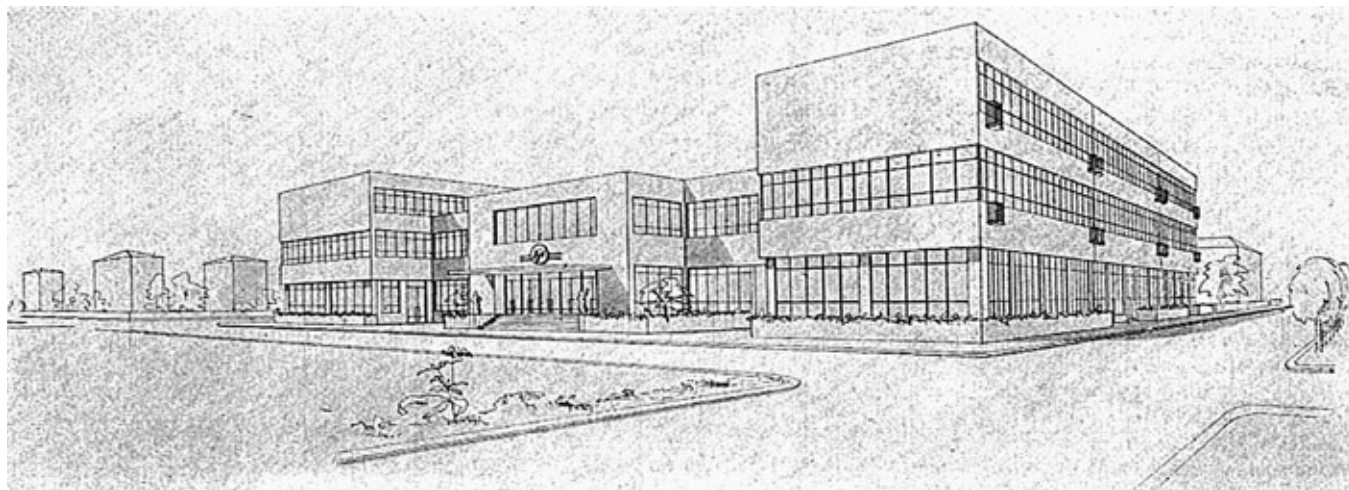
kladnost oficiálních představ o hodnotách a státní moci. Hitler, jako hlavní iniciátor stavební proměny center Třetí říše, se inspiroval neoklasicismem. Jeho představa stereotypních až triviálních neoklasicistních staveb splňovala představu o sebeuspokojení, zbožnění a sociální i nacionální indoktrinaci mas. Jednoduchost, zpupná robustnost a megalomanské měřítko měly naplňovat představu o světovládě, nadřazenosti árijské rasy a měly zastrašovat. K zastrašování a vyjádření síly využívala tato totalitně pojatá architektura měřítko, oproštěné formy odvozené z pruského neoklasicismu a také tvrdé materiály. K tomu sloužil především kámen a zvláště žula. Beton nebo ocel samozřejmě tyto velké stavby využívaly, avšak skryté za kamennými obklady. Z formálního hlediska pak klasické prvky a formy jako sloupy a portiky vyjadřovaly vojácký řád, takže bez ozdob a dekoru, jenž by zjemňoval výraz staveb. Vzor Hitler, jako iniciátor a deus ex machina všech stavebních projektů v Třetí říši, spatřoval především ve starověkém Římě a tam zvláště v architektuře Kolosea nebo Pantheonu.

Výše zmíněné principy nejlépe vyjadřovaly z perspektivy nacistické hierarchie projekty a realizované stavby Paula Ludwiga Troosta, Wilhelma Kreise nebo Alberta Speera. Za všechny je třeba jmenovat Hnědý dům a Dům německého umění v Mnichově od Troosta nebo Nové říšské kancléřství v Berlíně a stavby pro tamní olympijské hry, uspořádané v roce 1936. Ve sféře bytové výstavby naproti tomu nacisté dávali prostor i novoromantismu a historismu, a to řešením stavby domů podle příkladů údajně správné německé architektonické tradice, jak to vyjadřovaly názory konzervativců v čele s architektem Paulem Schultze-Naumburgem. Tento historismus s určitým konzervativním progresivismem vytvořil zvláštní amalgám, přitažlivý pro masy němec-

kého obyvatelstva. Toto binární schéma neoklasicismu a novoromantismu vtisklo německé architektuře 30. a 40. let charakteristický rys, jenž na přelomu těchto desetiletí výrazně poznamenal i sousední okupované země.

V době největší expanze nacistického režimu v Evropě, tedy mezi léty 1939 až 1943, se v okupovaných českých zemích rodily kromě hospodářských a rasových i architektonické a urbanistické plány na celkové začlenění dobytých území do struktury světové velmoci, jak o tom snili nacističtí pohlaváři. V Berlíně v té době na rýsovacích prknech architektů vznikaly grandiózní záměry na přestavbu Berlína do podoby metropole zvané Germánie. Tyto plány měly v očích veřejnosti obhájit světovládné ambice Třetí říše. Jejich uskutečnění počítalo s vyvlastněním tisíce domů a bytů často v majetku židovských obyvatel města. Berlínští židé přitom byli odesíláni na smrt do vyhlazovacích koncentračních táborů. Řešení těchto plánů měl na starosti architekt, Hitlerův poradce a pozdější ministr průmyslu Albert Speer. Zároveň s tím vznikaly stovky měřítkem menších, avšak obsahově obdobných plánů na přebudování všech důležitých i méně významných měst říše.

I v tom spočíval „svůdný klam Třetí říše“. Megalomanské projekty uspokojovaly mnohé příznivce nacistického režimu svým měřítkem, neboť po letech krize a nejasné budoucnosti se mohli těšit na něco, co překonávalo všechny dosavadní představy a sny. Tyto plány ve spojení s expanzionistickou politikou představovaly pro stoupence nacismu potvrzení velikosti Německa i zajištění smyslu jejich vlastní existence. Tisíciletá říše měla mít obraz v architektuře a tato architektura měla dokládat i po tisíciletích velikost doby. Teorie ruin, aplikovaná tehdy na veřejné stavby, zdůrazňovala monumentalitu a formu.



↑ Evžen Friedl – Jan Jírovec, soutěžní návrh na stavbu kulturního a společenského domu ve Vítkovicích, perspektiva, 2. cena, 1941 (reprodukce Architekt SIA XLI., 1942, s. 86).

Naproti tomu naplnění potřeb člověka představovalo z této perspektivy zcela efemérní roli. Teatrálnost tak zvítězila nad funkčností, což se stalo příznačné pro většinu nacistických realizací.

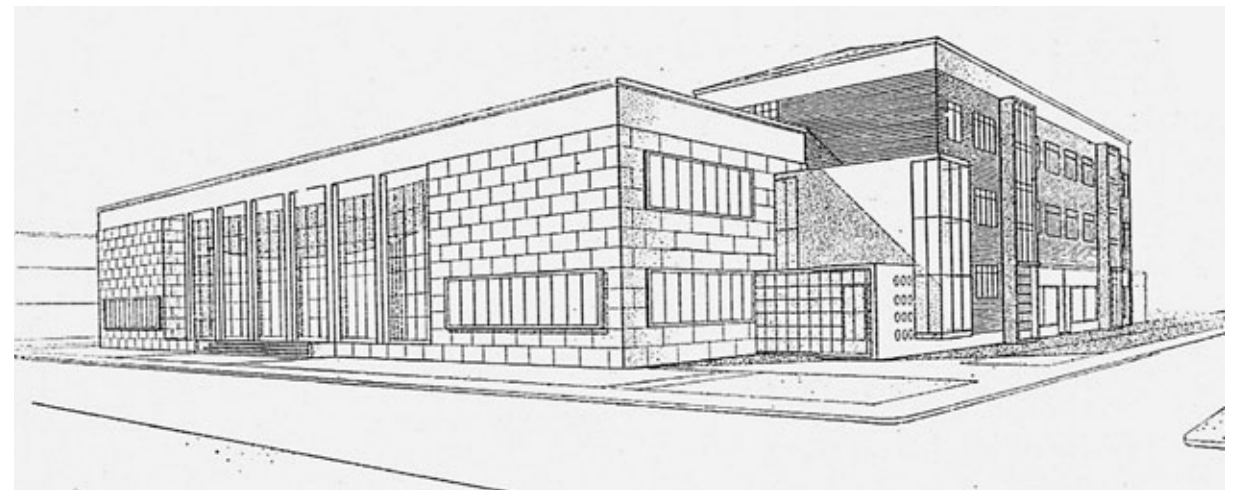
Na rozdíl od nedaleké Opavy až na výjimky nevíme, jak by takové záměry vypadaly v případě Moravské Ostravy. Jedním z iniciátorů přestavby tohoto průmyslového centra v intencích nacistické politiky byl nejspíše SS Stürmbannführer Emil Beier (1893–1985), od roku 1938 starosta Opavy, který v roce 1940 nahradil v pozici vládního komisaře Moravské Ostravy Josefa Hinnera, jenž nebyl nacist a ani z hlediska germanizace města a městských úřadů nebyl dostatečně aktivní, jak si to jeho nadřízení představovali. Za Beiera, člena NSDAP, se již od počátku roku 1939 v Opavě rodily grandiózní plány, odrážející nacistické představy o nové architektuře a stavbě měst. Zamýšlené novostavby paláců vládního prezidenta a finančního prezidenta, plánovaná soutěž na přestavbu radnice, záměr novostavby sídla NSDAP, plán na vytvoření nového náměstí, označovaného zmíněným německým termínem Gauforum, to vše by radikálně proměnilo podobu Opavy jako znovuobnověného hlavního města této části Horního Slezska. Můžeme tedy předpokládat, že Beier si příležitost rozvíjet stranický a státně preferované plány nenechal ujít ani v případě svého působení v hospodářsky i strategicky mnohem významnější Moravské Ostravě. Třetí říše zkrátka rodila jak na běžícím pásu desítky a stovky malých Hitlerů, kteří si chtěli vysloužit ostruhy a oslnit vůdce svými stavebními záměry.

V ostravském případě, podobně jako v jiných městech Československa, se zprvu okupační moc vyřadila v odstraňování symbolů Československé republiky a následně v instalaci symbolů říše v podobě svastik a vlajkosláv, jež se staly průvodním jevem

okupační moci. Taková výzdoba se objevila na Nové radnici, ale i v dalších objektech a místech ve městě. Pokud se týče radikálních představ o přestavbě Moravské Ostravy, zde jsou naše znalosti více než kusé, ale k tomu se ještě dostaneme. V české společnosti, která se chtě nechtě přizpůsobila situaci, přetrvával ve sféře architektury navzdory nacistické nadvládě a preferenci vojáckého neoklasicismu příklon k modernistickým ideám, s nimiž si architekti i širší veřejnost bezděčně spojovala předchozí dvě desetiletí svobodného státu. Dokladem toho se stala v roce 1940 výstava Za novou architekturu, uspořádaná Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze. Expozice tehdy představila čtyři desetiletí moderní architektonické tvorby v českých zemích a z výběru prezentovaných staveb bylo zřejmé, že směřování architektury v protektorátu zatím nepodlehlo dik-tátu okupační moci.

MODERNÍ ARCHITEKTURA A REZISTENCE

V samotné Moravské Ostravě během 30. let eskaloval problém s nedostatkem moderně vybavených kulturních prostor a budov. Právě tuto záležitost měla řešit v předchozím díle zmíněná vyzvaná architektonická soutěž na Osvětový dům pro Moravskou Ostravu, uskutečněná v průběhu roku 1938. Jenže následná politická krize, mnichovská dohoda a poté okupace oddálily řešení tohoto problému na neurčito. Po německé okupaci města v polovině března 1939 se tato otázka soustředila na problém umístění stálé české divadelní scény. Německý divadelní soubor, který po zabrání městského divadla českým Národním divadlem moravskoslezským v roce 1920 přesídlil do Německého domu, se znovu vrátil do městského divadla a česká scéna musela hledat nové přístřeší. Našla jej v tehdejším Národním domě naproti kostelu Božského Spasitele.



↑ Bohuslav Fuchs, soutěžní návrh na stavbu kulturního a společenského domu ve Vítkovicích, perspektiva, 1941 (reprodukce Architekt SIA XLI., 1942, s. 87).

Jelikož tamní sál nebyl primárně určen k divadelním účelům, neměl elevaci a zázemí, které poskytoval, bylo nedostatečné, musel být Národní dům v letech 1939 až 1941 adaptován podle návrhu místních architektů Evžena Friedla a Jana Jírovce. Vzhledem ke svému školení a profilaci vyšli z účelových premis a prostor divadla přestavěli v intencích nenáročně pojatého funkcionalismu. Nouzová situace vedla k tomu, že kulturní centrum z konce 19. století, vyprojektované smíchovským architektem Josefem Srbem jako novorenesančně pojatý palác, uzpůsobili v moderních formách novým podmínkám. Divadlo se jen drobně vepsalo do novorenesanční uliční fasády v podobě lapidárního obdélného portálu. Větší zásahy se uplatnily v interiéru včetně nové elevace hlediště a nového divadelního portálu jevištní části sálu.

Další kulturní záměry musely vzhledem k válečnému období zůstat na papíře. To platí i pro projekty kulturních a společenských domů, vznikající na různých místech českých zemí. Konkrétně v ostravském případě se jedná o soutěžní návrhy na výstavbu kulturního a společenského domu ve Vítkovicích z roku 1941. Uskutečnění soutěže bylo součástí tehdejší kulturní a sociální politiky, prosazované protektorátními úřady. Sociální péče se zaměřovala i na kulturní oblast, aby zaměstnanci v průmyslu měli komfortní podmínky a tím se zamezilo nespokojenosti a zajistila se plynulost výroby. To sice vyhovovalo nacistickému režimu, na druhou stranu se v tom zračilo úsilí o kulturní emancipaci okupací otřesené národní komunity.

Na stránkách časopisu *Architekt SIA* se v té době psalo, že „Kulturní dům je v popředí celonárodních zájmů“. V soutěži na řešení kulturního a společenského domu v ostravských Vítkovicích se prosadila svým pojetím vyrovnaná skupina návrhů, odrážejících

řešení z perspektivy funkčního pojetí a také z hlediska regionalismu a moderního klasicismu. Právě regionalismus, tedy akcent na měřítko a propojení moderních forem s tradicí, tvořil důležitou součást tehdejšího teoretického diskurzu. Novostavba kulturního domu měla uzavřít z jižní strany dnešní náměstí Jiřího z Poděbrad. Mimochodem dodnes je uvedená plocha nezastavěná.

O prolínání regionalismu s modernistickými tendencemi vypovídá i první cenou ohodnocený návrh brněnského architekta Oskara Pořísky (1897–1982), vytvořený za spolupráce s architektem Karlem Kepkou (1901–1971). Symetricky rozvinutá stavba v blokovém schématu má hlavní průčelí členěné vysokým pilířovým řádem, v přízemí s portály hlavního vchodu a v úrovni pater s vertikálními okny vestibulu. Objekt završuje valbová střecha. Systém vertikál pilířového řádu a velkých oken i horizontály v podobě korunních říms a valbové střechy doplňuje horizontála cihelným páskem obloženého parteru. Symetrie, řád horizontál a vertikál dotváří střídmost forem, která naplňovala představu moderní architektury, byť v umírněné podobě.

Radikálněji naplnili představu kulturního domu architekti Evžen Friedl (1909–1954) a Jan Jírovec (1901–?). Byla to právě tato dvojice architektů, která se podílela na adaptaci Národního domu pro potřeby ostravské stálé české divadelní scény. Jejich návrh vítkovického kulturního domu, oceněný druhým místem, odpovídal racionální linii funkcionalismu, tedy funkčně pojaté bezozdobné architektury, vyznačující se striktně pojatými principy moderní architektury. Autoři v návrhu uplatnili kubický rozvrh jednotlivých křídel s plochými střechami, pásovými okny, bezozdobnými průčelími bez říms či vertikálních plastických prvků a zčásti zde uplatnili i uvolnění parteru, protože hlavní křídlo



↑ Alois Pix, pohled na zástavbu náměstí v kolonii Šídlovec pro zaměstnance Vítkovických železáren v Hrabové, 1940 nebo 1941 (Archiv VÍTKOVICE, a. s., fond VHHT-41 stavební oddělení).

se sálem mělo být od bočních křídel odděleno průjezdy, směřujícími do dvorní části objektu. Zároveň však vtělili budově v rovině příčné osy symetrické uspořádání, přesto však v dalších aspektech celek odpovídal avantgardní představě o moderně pojaté veřejné stavbě, zcela vzdálené nacistickým konstruktům oficiální architektonické tvorby. Strohým a až industriálním vzhledem kulturního domu bez jakýchkoli úhybů a opatrných manévru jako by chtěli autoři přesně reagovat nejen na průmyslový charakter Vítkovic, ale i očistně vůči dusivé atmosféře protektorátu.

Třetí návrh, který nám ilustruje bohatost tehdejší české architektonické scény do jisté míry navzdory architektonickým preferencím okupační moci, vypracoval brněnský architekt Bohuslav Fuchs (1895–1972). Jím navržený kulturní dům se nejvýrazněji blížil představě objektu kulturní instituce a to především řešením hlavního průčelí a vstupní části se sloupovým, respektive pilířovým předprostorem v podobě mírně zahlobené niky do hmoty vstupního křídla. Fuchs se zde nejvýrazněji ze všech uvedených soutěžících inspiroval moderním klasicismem. V něm, na rozdíl od nacismem preferovaného „pruského“ klasicismu, se snoubí důraz na proporce s příklonem k moderním materiálům a formám. Střízlivý výraz nedotvářejí historizující detaily a prvky. Naopak i zde lze najít určitý příklon k industriálnímu prostředí Vítkovic. Fuchs zkrátka zůstal věrný svému předválečnému dílu a zároveň vytvořil variaci na moderní řešení s klasicizujícím akcentem.

NACISMUS A ARCHITEKTONICKÁ REPREZENTACE OKUPAČNÍHO REŽIMU NA OSTRAVSKU

Výše zmíněné plány se rodily v prostředí většinové ostravské české komunity, ovšem v okupační situaci neměly šanci na uskutečnění. Funkcionalistická avantgardní architektura představovala modus, který v tehdejší Německu odpovídal nacisty používanému slovnímu spojení Entartete Kunst, tedy zvrhlému umění, které podle nacistických představ souviselo s méněcennými rasami nebo se židobolševismem a bylo nepřátelské vůči tak zvanému německému světonázoru. Modernu odmítalo na počátku 20. století již tradicionalistické a okrašlovací hnutí kolem konzervativního architekta Paula Schultze-Naumburga, kde se kumulovaly i rasistické ideje.

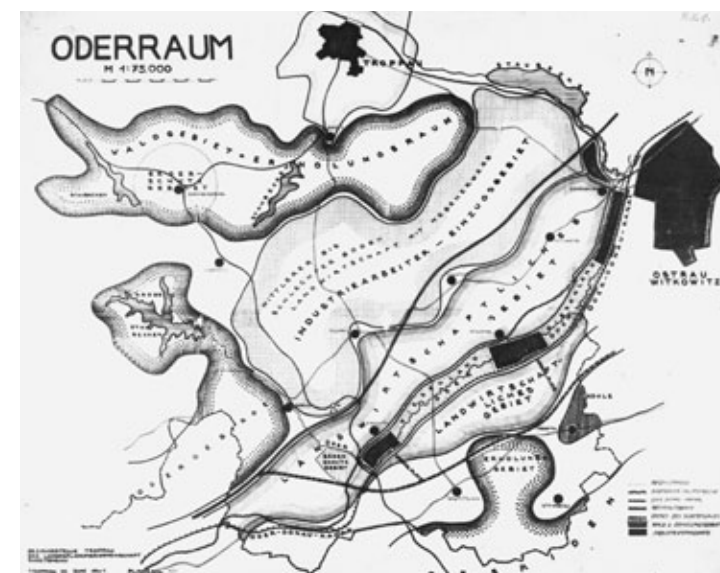
V případě Ostravy dosud podrobnější výzkum, jaké plány měly okupační orgány s přestavbou města a jak se zde uplatnily nacismem preferované stylové mody v kontextu exploatace průmyslu a nacistické expanze na východ a jih Evropy, absentuje. Každopádně tehdejší Ostravsko představovalo důležité místo, které hrálo v uvedených záměrech význačnou úlohu. Že se zde konzervativní architektonické názory objevovaly již před Mnichovem 1938, je zřejmé, protože zde žila poměrně silná německá menšina, přičemž část této menšiny aktivně inklinovala k nacismu od nástupu Hitlera k moci v sousedním Německu. Například v Přívoze ještě před závěrem 30. let vyrostl dvojdom v intencích Heimatbaustilu

→ Okresní úřad Opava, Zemská plánovací společnost Sudetské župy, Poodří, červen 1941 (Zemský archiv v Opavě, Severomoravský krajský národní výbor).

a podobné realizace vznikaly například v nedalekém Krnově. Neuskutečněnou ukázkou tohoto nacionálního přístupu k architektuře pod vlivem nacistického Německa a tamního neoklasicismu představuje studie přístavby koncertního sálu k ostravskému Domu umění od stavitele Aloise Pixe z února 1938.

Pravděpodobně záhy po mnichovské dohodě a obsazení pohraničí a Opavska německým vojskem až po Svinov začaly vznikat plány na přestavbu Ostravska. Tyto snahy se zvýšily po okupaci a vzniku protektorátu v polovině března 1939. Důraz na válečnou výrobu v těžkém průmyslu vedl k novému přístupu k bytové výstavbě. Již v předchozích letech sice vznikaly plány nových bytových souborů, avšak teprve tlak na válečnou výrobu vedl k uvolnění peněz a k přepracování dosavadních záměrů. Na počátku 40. let tak ve stavebním oddělení Vítkovických železáren již zmíněný stavitel Alois Pix (1883–?) navrhl v duchu Heimatbaustilu dva bloky bytových domů v Jubilejní kolonii. Třetí blok, jenž měl zaujmout spolkový dům, zůstal nezastavěný a po válce zde vznikly funkcionalistické bytové domy. Zcela nová výstavba se začala rozvíjet v případě kolonie Šídlovec na severní straně katastru obce Hrabové. Původně se počítalo s výstavbou kolonie podle funkcionalistického projektu architektů Jaroslava Kincla, Lva Krči a Stanislava Tobka, ale konzervativní politický převrat a okupace vedly k prosazení konzervativní představy nacisty preferovaného Heimatbaustilu. Za přepracovaným projektem z roku 1941, který splňoval nacistické představy o správné německé architektuře, stál opět projektant Alois Pix. Nový projekt pracoval s polouzavřenými bloky, sídlště se mělo do okolí otevírat bránami, domy dostaly převýšené sedlové a valbové střechy, štítů a okna okenice. Celek na pozadí nedaleké haldy se tak měl připodobnit tradiční německé zástavbě a měl být zároveň odlišný od okolní, údajně nestylové zástavby.

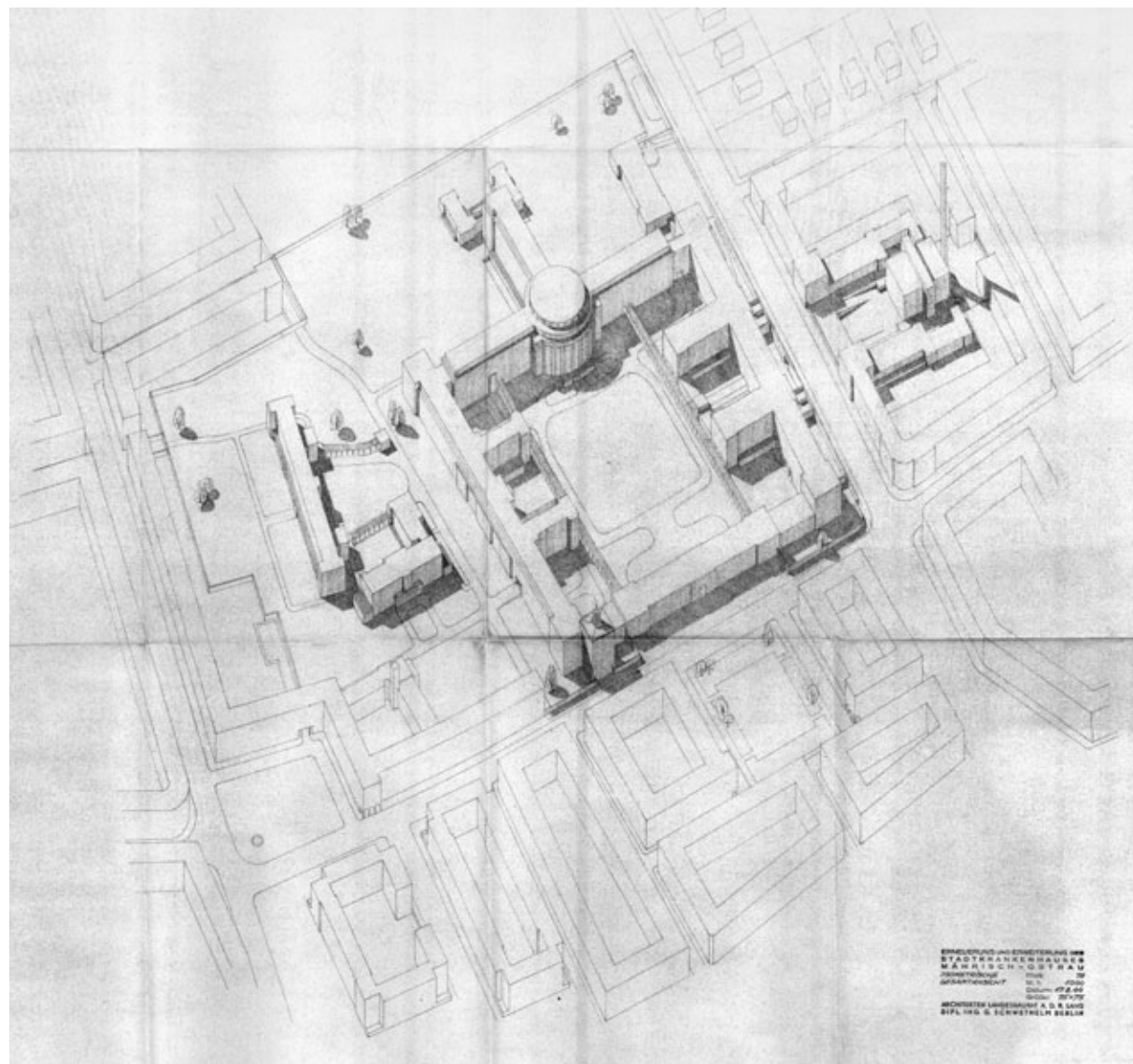
Paralelně s tím se rozvíjelo krajinné plánování, o čemž svědčí dochovaný návrh regionálního rozčlenění prostoru Poodří. Osu území tvoří řeka Odra a s ní propojená páteřní železniční trať Přerov – Bohumín i zamýšlená trasa vodního kanálu Odry–Dunaj. Podél řeky je vyznačena nivní oblast a v širší míře zemědělsky využívaná sféra. Od ní směrem k východu se nachází oblast charakterizovaná horšími podmínkami pro zemědělskou produkci, pojatá jako spádová oblast, odkud lze dojíždět za prací do průmyslových závodů. Celek rámuje zalesněné území, sloužící k rekreačním účelům.



↑ Neznámý autor, návrh továrního areálu, bez datace (Archiv města Ostravy, sbírka fotografií, inv. č. LXXXIX-4-1/6).

V plánu, vytvořeném Zemskou plánovací společností říšské župy Sudety v roce 1941, jsou zakresleny jednotlivé funkčně rozdělené plochy. Z toho je zřejmý eklektismus nacistického přístupu. Na jedné straně funkcionalistický princip zónování, na druhé straně starší záměry, začleněné do nového celku. Režim totiž pracoval v jiném rámci. Ignoroval dosavadní vlastnická práva, protože prosazoval likvidaci nebo potlačení celých skupin obyvatelstva. Nedbal tedy na politické a sociální či národnostní překážky. Vzhledem k rozpornosti situace využíval nejen nacionalisticky a rasisticky formulované teze, ale i ochranné a estetické kategorie.

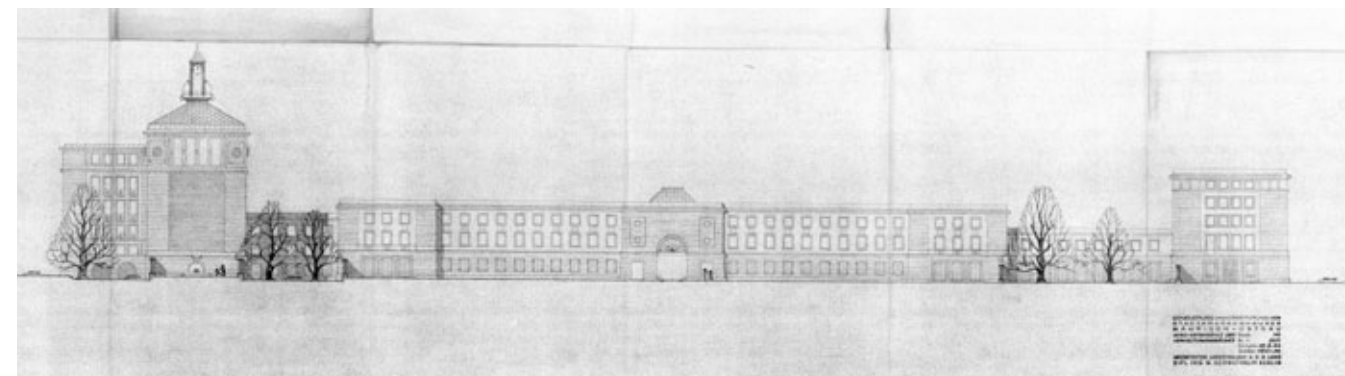
Jiný příklad reprezentuje návrh blíže neurčené továrny, napojené na železnici a doplněné souborem bytových domů, připomínajícím ubytovací tábor. Továrna je zapojena do krajiny a silnice spojující ji s okolím uvozuje topologické stromořadí. Podél ulice jsou zřetelné tři rodinné domy. Individuální bytové domy i řadové patrové stavby jsou i v tomto případě pojaty, lze-li tak podle kresby usuzovat, ve formách Heimatbaustilu, zatímco vlastní továrenská hala se vyznačuje modernistickým řešením z ocelové konstrukce opatřené velkými okny a vyzdívkou z režné



↑ Richard Lang, Godehard Schwethelm, návrh na rozšíření a přestavbu městské nemocnice v Moravské Ostravě, letecká perspektiva, Berlín, srpen 1944 (spisovna Odboru výstavby ÚMOB Moravská Ostrava a Přívoz, složka městská nemocnice).

cihly. Prostorová velkorysost návrhu, doplněného atletickým stadionem a koupalištěm mezi halou a patrovými domy, opět dokládá, že projektanti se v tomto případě opět nemuseli zabývat limity případného měřítka stavebních prací a náročnosti s ohledem na zabrané pozemky a že tudíž nemuseli příliš brát ohled na kapitalistickou logiku podnikání. Naopak mohli nakládat s prostorem velkoryse ve prospěch zaměstnanců, potažmo podnikatelského subjektu a v nejvyšší rovině nacistického režimu, jenž produkci takového podniku vzhledem k válečnému stavu potřeboval. Ačkoli se továrnu dosud nepodařilo identifikovat, největším záměrem, který na území města vznikl, byl tak zvaný jižní závod Vítkovických železáren na pozemcích později zastavěných Novou hutí Klementa Gottwalda. Je tudíž pravděpodobné, že se v tomto případě může jednat o určitou variantu uvedeného záměru.

Závěrečný příklad nejlépe dokládá ambice nacistického režimu a jeho zaměření na přestavbu Moravské Ostravy v megalomanském měřítku, na monumentalitu spojenou s tradicionalismem a klasicismem pruského stříhu. Je jím neuskutečněný projekt na přestavbu a dostavbu městské nemocnice na Fifejdách, v západní části katastru Moravské Ostravy. Nemocnice v těchto místech začala vznikat v 80. letech 19. století, kdy zde město postavilo provizorní cholerové baráky, které na konci 90. let téhož století doplnila budova městské nemocnice v novogotickém slohu podle projektu stavitele Hanse Ulricha. Celek doplnilo později soukromé sanatorium podle plánu architekta Františka Fialy a v době první Československé republiky nesourodý soubor doplnila budova Státního okresního sociálně zdravotního ústavu podle projektu Karla Roštíka a Jaroslava Stockara-Bernkopfa.



↑ Návrh na rozšíření a přestavbu městské nemocnice v Moravské Ostravě, správní křídlo s hlavním vjezdem z Hornopolní ulice a s věžovou budovou protileteckého krytu, Berlín, srpen 1944.

V roce 1938 se k této periferní zástavbě připojila ještě funkcionalistická hasičská zbrojnice podle návrhu stavitele Karla Gajovského. Význam tohoto místa v pomyslné mapě ostravských institucí potvrdilo paradoxně svým rozhodnutím gestapo, které v létě 1939 zabralo pro svou ostravskou expozituru hlavní křídlo již zmíněného Státního okresního sociálně zdravotního ústavu. Rozhodlo se tak proto, že to byla poměrně moderní a nedávno postavená budova. Svou roli sehrál i fakt, že se poblíž nacházela nemocnice, dále hasičská zbrojnice a Náměstí republiky sousedilo s ulicemi, napojujícími lokalitu jednak s centrem Moravské Ostravy a dále s Vítkovicemi i Mariánskými Horami a s dálkovými silnicemi na Opavu a Těšín.

Jak jsem již zmínil, v Berlíně se i v průběhu války pracovalo na plánech přestavby mnoha měst v říši i na okupovaných územích. Příznačně pro absurditu okupačního režimu se v druhé polovině roku 1944 berlínští projektanti zabývali plány přestavby a dostavby ostravské městské nemocnice. Návrh zpracovávali zemský stavební rada architekt Richard Lang (?-?) a inženýr Godehard Schwethelm (1899–1992). Stávající nemocniční areál měl být doplněn monumentální soustavou nové blokové zástavby křídél v téměř čtvercovém půdorysu a měl být orientovaný směrem k centru města. Provozní část podél Hornopolní ulice by dle tohoto návrhu měla dvě až čtyři patra a otevírala by se v centrální ose bosáží zdůrazněnou bránou, situovanou v symetricky umístěném mělkém rizalitu. Nároží směrem k hasičské zbrojnici, přibližně v místech, kde dodnes stojí dvě vily s nemocniční lékárnou, by akcentovala převýšená věžová stavba s jehlancovou střechou.

Podobně jako zmíněná nárožní věž i největší objekt v blokové části nemocnice na západní straně v podobě cylindrické stavby by sloužil jako protiletecký kryt. Onen návrh vysoké cylindrické stavby, výrazně převyšující veškerou okolní zástavbu,

navíc evokuje protiletecké věže, které se z doby nacismu dodnes dochovaly například ve Vídni. Tyto věžové stavby z betonu sloužily jednak jako protiletecké kryty a navíc v horní části bývala umísťována protiletecká děla. Tento válcový objekt by tvořil novou pohledovou dominantu, která by se vepisovala do siluety města. Totéž by platilo pro severní, zcela novou část nemocničního areálu, která měla sloužit technickému provozu. V ústřední pozici by tuto zástavbu členila symetricky řešená kotelná s vertikální dominantou v podobě komína. Jednoduše navržený celek by na rozdíl od klasicistně řešené zástavby nemocnice měl blízko k architektuře nové věcnosti, která se v Německu rozvíjela především v období výmarské republiky a kterou nacisté trpěli právě v oblasti industriální architektury.

Projekt dostavby městské nemocnice dokládá onu výše zmíněnou dvojdomost architektury za vlády nacismu. To, co nepřipadalo v úvahu ve veřejném sektoru, bylo přípustné v oblasti průmyslu. Plánovaná nová zástavba nemocnice by pohltila stávající objekty a zároveň by starou zástavbu přetvořila ve zcela nový komplex, který by se vyrovnával svou monumentalitou komplexům v centrech Třetí říše. Z hlediska moderní architektury přitom byla taková monumentalita zcela zbytná a pro zdravotnická zařízení nepodstatná. Celek využíval monumentality k ilustraci politických a nacionálních tendencí režimu. Nešlo primárně o zdravotní péči, ale především o vyjádření mocenských ambicí nacistického režimu, který ovládl město, aby mu vnutil cizí vůli, směřovanou k ovládnutí světa i zdejší společnosti. Každopádně nacistický režim dával ve válečném období přednost exploataci průmyslového potenciálu města. Plány tak zůstaly odloženy na dobu po vítězné válce a porážka nacistického Německa znamenala jejich definitivní konec.

Slepý stařec bere do dlaně útržek světla

Józef Sowada

Sladko-vodní báseň

Nazvu Tě zelení
vůní pramenité vody
nebem po prudkém dešti
tichem snu

Řeknu Ti že jsi
bránou do jasného světa
spanilostí cesty
zapomněním o smrti
a dechem života

Půjdu s Tebou co nejdál
budeš-li chtít – tam kde nejsou
zdi ani lidé a ozvěna
nezesiluje
zoufalé výkřiky

Pierro Della Francesca (1420–1492)

Obraz je ticho barev a vznešenost linií
celý svět kterého se lze dotknout
a tak vzdálený

Slepý stařec bere do dlaně
útržek světla
přikládá ho k očím – znovu vidí –
co nespatří nikdy
skuteční slepci a zloději myšlenek
vidí prostor který existuje
mimo samozřejmost malířské desky
a ví o čem sní vojáci
u hrobu Zmrtvýchvstalého

V kunsthalle, Duesseldorf, léto 1990 (O Paulu Klee [1879–1944] mimo jiné)

Můžeš ho pochopit teprve
po mnoha letech hledání lásky
když se blízko, hned vedle, na dotek
najde někdo, kdo si všimne, že přece jen
existuješ, a tak se rozechvělé kontury věcí
konečně zaostří

Neznudění sebou pronikáme
každým obrazem
na druhou stranu světla

Koukni – tady je ještě jasněji
pojďme dál
pojďme netrpělivě dál

* * *

Tvůj stín na cestě
skloň se a dotkni se ho
je to známka přítomnosti
je s Tebou když svítí slunce

raduj se
že vlny času
nesmyly dosud
Tvé stopy

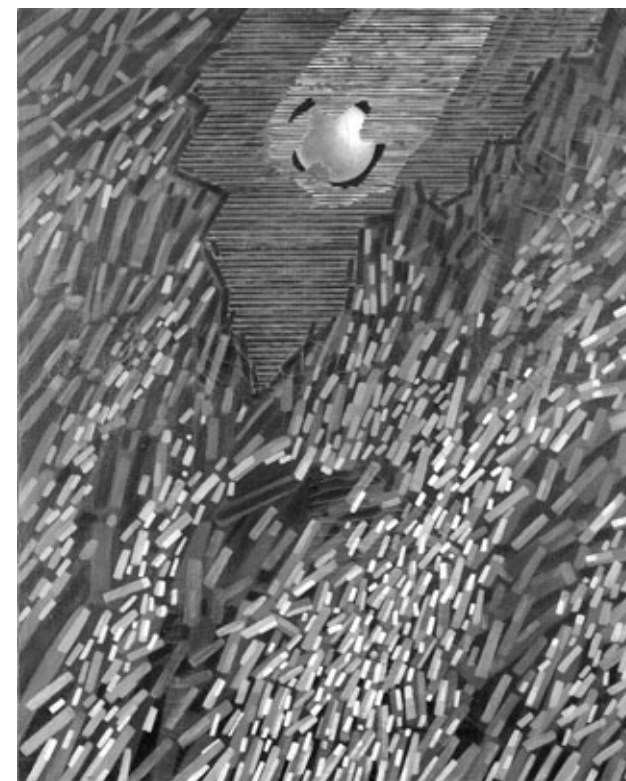
* * *

Nikdy a nikde
nepoznám klid
po těch letech a dnech
plných pochyb

to mám znovu stát
na křižovatce snů
a vyhlížet cestu vedoucí
do nikam

* * *

Až umřu
nezapomeň že se vrátím
můžu být tehdy kamenem
válejícím se na špinavé cestě
kamenem který zvedneš
a bezděčně
stiskneš
ve své
dlani



↑ Koule (Kula), 1987, 71×65, akryl na plátně

* * *

Hledám Tě po všech koutech
v neustálé každodennosti
pořád čmouchám a slídím od stěny ke stěně
není tu nic kromě zaprášených dopisů
a pylu zpod Tvých sandálů

Přeložil Petr Ligocký

Józef Sowada (1956–1997)

Polský malíř, grafik, esejista a vizionář. Narodil se v hornoslezské vesnici Gorzyce, kde také prožil většinu života. Absolvent vřatislavské Akademie výtvarných umění. Člen Svazu polských výtvarných umělců, spoluzakladatel rybnického ZPAP (Sdružení polských výtvarných umělců). Tvůrce vlastního originálního směru abstraktního symbolismu. Své práce vystavoval na výstavách v mnoha polských městech a v Německu.



Za oponou světa věcí

Hornoslezský malíř, mystik
a bohém Józef Sowada

Petr Ligocký

Najít v moderním světě umělce, který by se odevzdal své tvorbě na úkor vlastního života, není snadné. Hornoslezský malíř a výtvarník Józef Sowada (1956–1997) takovým umělcem ale bezesporu byl.

Nadaný v mnoha oblastech umění rozhodl se zasvětit svůj život objevování nových tvůrčích horizontů. Na své osobité mysticismem podšité malbě se spotřeboval takřkajíc celý. Jak je ale známo, umění nebývá vždy rovnocenným partnerem pro život.

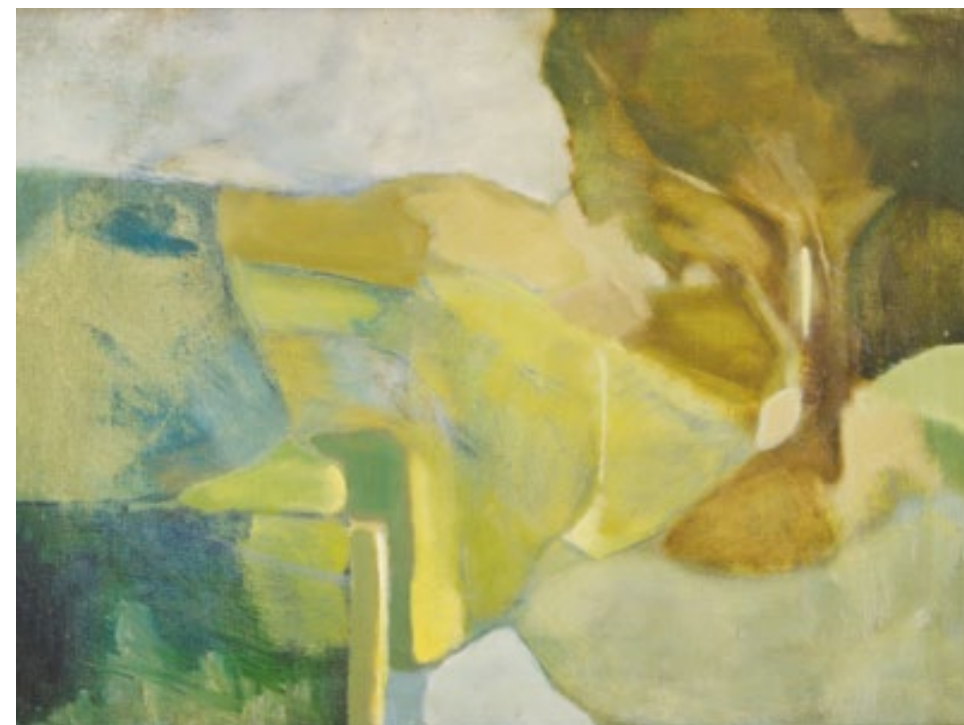
Józef Sowada přišel na svět v roce 1956 v malé vesnici Gorzyce, nacházející se poblíž česko-polské hranice. Jeho dětství bylo vyplněno množstvím bezstarostných her, ale také častými návštěvami nedalekého kostela, kde s obrovským západem naslouchal každému kázání. Ačkoli se Sowada v pozdějších letech obrátil ke katolicismu zády, silná víra v duchovní svět jej už nikdy neopustí, co víc stane se zásadním hnacím motorem jeho umělecké tvorby.

Po maturitě na wodzislawském gymnáziu studuje budoucí umělec v letech 1976–1981 na vratislavské Akademii výtvarných umění. Jeho cesta k vysněnému malířství však vede oklikou skrze jiné výtvarné řemeslo. Sowada se přihlašuje na doporučení rodičů na poněkud perspektivnější obor, jakým je výroba skla a keramiky. Léta strávená v hlavním městě Dolního Slezska přináší mladému ambicióznímu výtvarníkovi obrovské množství nových prožitků. Mladík vysedává v muzeích a obdivuje krásnou dolnoslezskou architekturu. Má také možnost poznat zblízka bohémský život zdejší umělecké komunity. Vratislav si zamiluje, něco jej ale celou dobu táhne nazpět do rodných končin.

Počátek 80. let byl pro Polsko obdobím plným napětí. Společností metají politické a jiné konflikty, rodí se Solidarita. Veškerý vývoj pak rapidně zatrhne válečný stav, jenž je vyhlášen polskou Státní radou v prosinci roku 1981. Umělcem tato situace logicky nenechává chladnými – mnozí se začínají hlásit ke staronovým a v mnoha obdobích uznávaným hodnotám, jakými jsou pravda a krása. V centru nového umění se logicky usazují otázky tážající se po svobodě a důstojnosti člověka.

Po dokončení studií a návratu do rodných Gorzyc se Sowada věnuje nějakou dobu výrobě a pálení keramiky, nepřestává však toužit po dráze malíře. Maluje prakticky neustále, nebojí se experimentů, hledá formu, která by jej uspokojila. Z materiálních příčin spolupracuje krátce s polskou Cepelií (Centrum lidové a umělecké tvořivosti), dva roky také učí výtvarnou výchovu na wodzislawském gymnáziu. Kvůli svým volnomyšlenkářským vzdělávacím metodám je mezi žáky velmi oblíben. Již tehdy se však u něj projevují sklony k nadměrnému pití. Po dvou letech proto školu opouští. Od té doby se bude věnovat jen a výhradně svému umění.

Subjektivně pojatá, fauvismem a jinými avantgardními směry ovlivněná realisticko-expresivní malba přestává však brzy uspokojovat jeho tvůrčí touhy. Zapálený mladý výtvarník hledá něco víc, než co nabízí okolní náměty. Nový směr přinese Sowadovi jeho dlouholetá fascinace jinými světy a středověkou mystikou, stejně jako v něm neustále pulzující otázka, co se asi skrývá za tím vším. Takto ve svých dílech přechází hornoslezský výtvarník od registrování subjektivních zážitků k záznamu nadčasových a univerzálních pravd a hodnot. „Tíše doufám, že se alespoň některé z mých prací dotýkají toho, co se skrývá za působivou, ač klamnou opo-



nou světa věcí,“ prohlašuje umělec před jednou ze svých výstav.

Polská malířka Grażyna Zarzecka, jejíž dílo měli Ostravané možnost spatřit před několika lety v ostravské Galerii Mlejn, si dodnes pamatuje Sowadův vnitřní neklid vyplývající z neúnavného hledání nové formy: „Józef dychtil po uznání, úspěchu, toužil po tom dostat se do velkého světa, ale došel k závěru, že je tento svět zdegenerovaný, odtud se pravděpodobně vzaly jeho pocity vnitřního zmaru a jeho závislost. Proto začal Józef ztrácet přátele. (...) Ve své tvorbě toužil po tom opustit první plán obrazu a uletět mimo rámec tělesnosti, přenést se do bezchybného světa, kde panuje klid a idealismus. Půvaby tohoto světa podle něj konflikty nezaháněly. Jen je zamazávaly a oddalovaly.“ Pro Sowadowu vrcholnou tvorbu se stane charakteristické propojování klasických postupů s experimentálními metodami uměleckého vyjádření, jež vnesl do světa výtvarného umění evropský informel.

Sowada si s postupem času vytvořil velmi osobitý styl abstraktního symbolismu, který však neměl za cíl diváka formálně šokovat, ale přivést jej do stavu hluboké kontemplace. Za náměty jednotlivých obrazů stálo vždy totiž jakési neúnavné a tázavé pronikání do vnitřního lidského kosmu. Jeden z nejvýznamnějších polských básníků současnosti Robert Rybicki zcharakterizoval umělecké snahy svého staršího kolegy-malíře takto: „Jeho malířství připomínalo hledání a bádání středověkých alchymistů.



↑↑ Bez názvu, 1978, 59,5×79 cm, olej na plátně
↑ Pejzaž pastelowy, 1978, 47×37 cm



← Co tady dělám, 1996, 122×79 cm, olej na sololitu
↓ Žlutý čtverec, 1991, 111×63 cm, olej na plátně



↑ Dřevo II, 1986, 58,5×79 cm

Píši alchymistů, protože Sowada byl alchymistou duchovní, intelektuální sféry člověka (...). Jeho obrazy znázorňují obvykle kosmicko-geometrické světy, v nichž se občas objeví tradičně figurativní námět; v nichž je plno překvapivých a fascinujících výrazových prostředků, např. lidské hlavy jako klíčové dírk, kterými pronikají fragmenty nebes či jiné fantastické krajiny. Stává se, že jeho plátina mají kosodélníkový tvar, což je dodatečnou matematickou enigmou. Na některých plátnech je zachycen hvězdný déšť nebo jakési iluminace na kovových obracech, jež sejí hrůzu a zní jako výstraha, věštba. (...) To všechno se děje v tichu, doslova v tichu kosmické prázdnoty, která přehlušuje hluk, výkřik doprovázející niterný zmatek ducha.“



↑ Ponad miastem I, 1996, 81×100 cm, olej na sololitu
← Variace na téma kříže A - Otevření, 1995, 103×70 cm, olej na plátně

Začátkem 90. let se gorzycký umělec vlivem neo-přetované lásky k mladé galeristce Michalině Zozworek ještě více izoluje od světa. Tou dobou žije v rodinném domě samotně se svou stárnoucí tetičkou Annou. V jeho dílech z tohoto období se zrcadlí zklamání ze světa i nezkrotná touha po vyšším duchovním poznání.

V roce 1995 tvoří Sowada jeden ze svých zásadních malířských cyklů nazvaný *Variace na téma kříže*. Tento diptych skládající se z obrazů *Otevření* a *Brána času* vymezuje nepochopitelným způsobem celý umělcův život. Na svém druhém obraze s velmi výřečným názvem *Brána času* malíř vytyčuje štíhlý černý kříž, pod kterým s kaligrafickou precizností vypisuje přesné roky své pozemské cesty – od padesáti

pěti jako roku svého početí až do devadesáti sedmi. Tak jako se uzavírají čísla na obraze, uzavírá se také o dva roky později Sowadův život.

Za posledními měsíci malířova života, jež byly podle všeho poznamenány neojedinělými mystickými prožitky, se i nadále skrývá spousta otazníků. Umělec tráví tyto dny v osamění. Neustále si něco zapisuje, skicuje. Ačkoli je z důvodu své dlouholeté alkoholové závislosti hodně oslaben, nové obrazy tvoří doslova v závratném tempu. Cítí, že odchází. Umírá začátkem května ve věku 41 let. Kromě několika stovek obrazů a kreseb po sobě zanechává také několik soch a prostorových objektů, dále jsou tu básně a kunsthistorické eseje, jež byly publikovány v lokálním tisku.



Miloš Budík Nalezeno II

Terezie Foldynová

Galerie Díra nově přesídlila do prostor Domu kultury města Ostravy. V letošním roce se připojuje k oslavám 60. výročí této instituce a soustřeďuje se proto na projekty zabývající se pamětí.

Výstava *Nalezeno II* představuje zatím nepublikované práce brněnského autora Miloše Budíka, významného představitele tzv. fotografie všedního dne.

Miloš Budík je respektovanou osobností nejen na poli československé fotografie, ale i v kontextu mezinárodním. Mezi jeho nejznámější fotografie patří jednoznačně poeticky laděné snímky každodenního života městské krajiny (*Metelice*, 1956, *Láska na kolech*, 1957 aj.) nebo série fotografií z vily Tugendhat, například dnes již ikonická *Tělocvična* (1956).

Tvorba tohoto autora byla v Ostravě poprvé prezentována teprve v roce 2012 výstavou *Všední den?*, kterou pro Galerii 7 uspořádal Lukáš Bártl, kurátor a později editor monografie Miloše Budíka (2015). Bártl kurátorsky zaštitil rovněž výstavu *Nalezeno II*,

kteřá v současné době probíhá v ostravské Galerii Díra. Tentokrát se však pokouší akcentovat spíše méně známé polohy Budíkovy tvorby a to výběrem dosud nepublikovaných reportážních fotografií z šedesátých let, které autor pořídil během svých cest na „Západ“. Tímto částečně navazuje na výstavu *Nalezeno*, jež proběhla na přelomu roku 2019 a 2020 v brněnské Galerii Valchařská. Bártl tyto snímky staví do dialogu s autorovými „domácími“ fotografiemi z let padesátých. Zároveň poznamenává, že „Milošovy výlety po ‚západních‘ zemích (...) neměly stejnou motivaci jako v případě mnoha dalších československých reportážních fotografií, kteří chtěli zaznamenat pulzující život proslulých metropolí a mnohé snímky pak využili v atraktivních obrazových publikacích. Miloš fotografie vytvářel především pro svoji vlastní potřebu a jen zlomek snímků zvětšil či vystavil.“

Výstava zpřístupňuje veřejnosti ruční zvětšeniny a tisky z kinofilmových a svitkových negativů, jež



↑ Německo, 60. léta
← Rakousko, 1965
→ Brno, 50. léta

byly v archivu autora ukryty více než padesát let. K minulosti odkazuje také způsob instalace v interiéru Galerie Díra ponechaném pro výstavní rok 2021 v původní podobě s dřevěným obložením stěn, které navozuje atmosféru fotografických salónů z 50. a 60. let, kdy byly instalace v podobných prostorech běžnou zkušeností.

Výstava byla zahájena 26. ledna bez účasti autora i veřejnosti a vzhledem k trvajícím epidemiologickým opatřením se prodlužuje do 26. března. Součástí vernisáže byl křest katalogu s úvodním slovem kurátora. Jeho podrobnější komentář je pak k dispozici na videozáznamu k výstavě, který galerie zpřístupnila na svých webových stránkách a sociálních sítích.



Miloš Budík (*1935, BRNO)

Fotografii se začal věnovat na počátku padesátých let nejprve jako mladý fotoamatér a člen tzv. „stasky“, jež byla obdobou dnešních fotoklubů. V roce 1965 se podílel na založení brněnské fotografické skupiny VOX, ve které tvořil společně s Karlem Ottou Hrubým nejvýraznější dvojici. Tento významný fotograf, pedagog a teoretik měl značný vliv na formování Budíkova přístupu k fotografování. Poetizace reality na fotografiích soudobých autorů byla atraktivní pro tehdejší literární a kulturní periodika jako například *Host do domu* nebo bulletin *Dokořán*, se kterými Budík pravidelně spolupracoval. V lyrickém duchu je pojata také publikace *Brno* s verši Jana Skácela a Ludvíka Kundery, na jejíž fotografické části se podílel společně s Karlem O. Hrubým a Vilémem Reichmannem. Protipól Budíkovy poetické polohy pak představují jeho krajinářské fotografie, dokumentární snímky z jazzových koncertů, divadelních představení nebo operačních sálů, kde dokumentoval operace srdeční chlopně pro časopis *Věda a život*, v jehož redakci působil od roku 1964. Pracoval rovněž jako fotograf v brněnském archivu.

Oslovujeme etablované umělce i studenty

Ptal se Jiří Macháček



Galerie Díra funguje v Ostravě už od roku 2016 a vede ji spolek FOTOGO, jehož členkami jsou Petra Pištorová, Terezie Foldynová a Lucie Petrůjová.

Nejdříve spolek působil v prostoru areálu Dolu Hlubina a teprve nedávno se přesunul do Domu kultury města Ostravy, kde zahájil svou obnovenou činnost výstavou brněnského fotografa Miloše Budíka, kvůli pandemii ovšem v těchto dnech zavřenou. O Díře, jejím směřování jsme si povídali s hlavní kurátorkou galerie a fotografkou Petrou Pištorovou.

Co vás přivedlo k nápadu založit galerii? A všechny jste absolventky z ateliéru Michala Kalhouse na Fakultě umění Ostravské univerzity?

Galerie Díra byla vlastně také vedlejším produktem. V roce 2015 som společně so Zuzanou Šrámkovou absolvovala ateliér Michala Kalhouse a keďže sme obe pracovali primárne s analógovou fotografiou, chceli sme vytvoriť miesto, kde by sme mohli aj naďalej vyvolávať. Naskytla sa nám príležitosť využiť priestor na Dole Hlubina, a tak sme „postavili“ temnú komoru. Temná komora bola v komore na metly na inak prázdnej chodbe. Javilo sa to ako vynikajúci, ale hlavne netradičný priestor pre vystavovanie fotiek. Zuzka sa následne venovala primárne hudobnej činnosti a komoru s galériou som do roku 2018 viedla sama. V roku 2019 som oslovila Terezii Foldynovú, poznali sme sa práve z fakulty umenia a rok 2019 sme dotiahli spoločne. Prevádzku Hlubina koncom roku ukončil svoju prevádzku a tak sme oslovili Luciu Petrůjovú, taktiež spoluži-

ačku z fakulty, založili spolok FOTOGO a hľadali nové priestory.

Do této doby jste uvedly 12 samostatných výstav autorů a autorek z České republiky, Slovenska a Německa, námátkou můžeme jmenovat např. expozici Tomáše Pospěcha, Terezie Foldynové, Vladimíra Koštiala a dalších. Který výstavní projekt byste podtrhla a podle jakého klíče jste dosud vybíraly jednotlivá jména?

Výstavujúci a kurátory boli väčšinou moji priatelia a známimi, ľuďmi, ktorí chceli galériu podporiť. Finančné prostriedky na chod boli nulové. Peniaze, ktoré boli z prenájmu fotokomory, stačili akurát tak pár klinec. O to viac si vážim každej jednej výstavy, ktorú sme mohli v Díre ukázať. Myslím, že veľkým úspechom bola výstava Petra Fabu, uvedená kurátorom Jirkom Ptáčkom, alebo taktiež výstava Vojtěcha V. Slámy, ktorú som mala možnosť kurátorovať. Aj napriek finančnej nepriazni som sa však snažila oslovovať ľudí, v ktorých prácu som verila, či už to boli etablovaní umelci či študenti.

Od září 2020 máte nové působiště v prostorách Domu kultury města Ostravy, předtím jste působily v areálu Dolu Hlubina, v čem je to pro vás jiné a jaký posun v programu či kurátorském výběru můžeme v Galerii Díra očekávat? Bude jiný než třeba program Fotografické galerie Fiducia,



kde bych si také mohl klidně představit současnou autorskou výstavu Miloše Budíka...?

Keď sme zakladali spolok FOTOGO, jedným z hlavných cieľov bolo získať toľko finančných prostriedkov, aby sme mohli oceniť prácu každého autora či kurátora, ktorý prejde našimi dverami. Pole potenciálnych vystavujúcich sa preto rozširuje, a tak môžeme pevnešie uchopiť koncept výstav. Priestory, v ktorých sa galéria nachádza, sú povedzme retro a vzhľadom na 60. výročie Domu kultury sme sa pre tento rok rozhodli pracovať s pamäťou. Program sa bude možno líšiť v obsadení. Máme za to, že je potrebné dávať príležitosť aj mladým autorom stredných škôl a snažiť sa tak podporiť ich v tvorivosti. Pod vedením skúseného kurátora môžeme tak očakávať kvalitnú výstavu. V tomto roku sa toho ujal Jaroslav Kocián a výstavu už pripravuje.

Spolek Fotogo, jak uvádíte, by rád rozvíjel kulturní a umělecké činnosti v českém i mezinárodním kontextu, což není obzvláště v dnešní době vůbec jednoduché. Jaká konkrétní jména domácích a zahraničních tvůrců můžeme v letošním roce očekávat ve výstavním programu? A jak vás omezuje situace spojená s koronavirovou pandemií



(kromě toho, že jste zrovna zavření a na výstavu není snadný přístup)?

Je fakt, že nám doba moc nepraje. Na nových priestoroch sme začali pracovať už pred covidom a nečakali sme, že otvorenie galérie budeme musieť posunúť o pol roka. Nemohli sme však viac čakať a činnosť sme museli zahájiť. Osloviť autorov je jedna vec, ale druhá je sľúbiť, že sa nezavrie znova galéria, keď výstavu nainštalujete. Z tohoto dôvodu už nám bohužiaľ jedno meno z tohtoročného programu vypadlo. Potvrdiť však môžeme kurátorský projekt Pavla Matouška, či výstavu slovenskej autorky Marianny Špakovej. Lucia Petrůjová a Lukáš Bártl taktiež pripravujú výber z diela zosnulého fotografa Vladimíra Bartoše.

Spolek Fotogo ovšem nepořádá jen výstavy, také se chcete podílet na uměleckých projektech a tvůrčích programech. Můžete zmínit nějaké konkrétní projekty či programy, na nichž se budete v nejbližší době podílet? Dají se vůbec plánovat teď nějaké workshopy, třeba v souvislosti s tzv. sdílenou temnou komorou, kterou chcete nabízet rodičům s dětmi?

Momentálne ponúkame zdieľanú fotokomoru k užívaniu jednotlivcom. Workshopy sme zatiaľ posunuli na jar, poprípade leto s ohľadom na aktuálnu situáciu. Tešiť sa však môžeme na projekt, v ktorom chceme naučiť účastníkov fotografovať s analógovým fotoaparátom a následne si film vyvolať a zvyšovať si snímky. V dnešnej digitálnej dobe je mnohokrát pre deti analóg akýmsi sci-fi. Ďalej môžeme ponúknuť výtvarné workshopy ako napríklad strukáž či fotogram pod vedením Terezie Foldynovej. Všetky termíny a informácie ohľadne workshopov budeme aktualizovať na našich webových stránkach spolku www.fotogo.info.



Víto Staviarsky – rapsód příběhů z romských osad a jarmarečního života

Trojglosa nejen ke třem knihám

Oskar Mainx

Vydavatelství Protimluv aktuálně připravilo překlad tří próz slovenského spisovatele Víti Staviarského. Držitele prestižní ceny *Anasoft Litera* za rok 2012, kterou autor dostal za román *Kale topánky* rovněž obsažený v tomto českém výboru s názvem *Loli paradička*.

Víto Staviarsky je autorem prozatím šesti titulů. Vydání Protimluru dále zahrnuje první a poslední z nich, tedy krátkou novelku z romských osad na východním Slovensku *Kivader* (2007) a novelu *Loli paradička* ze zatím poslední Staviarského knihy *Kšeft* (2019). Dalšími z jeho knih je soubor tří povídek *Záchytka* (2009) z prostředí, které dobře poznal jako ošetřovatel v psychiatrické léčebně, sbírka černých charmsovsko-kafkovských grotesek *Člověk příjemný* (2014) a novela *Rinaldova cesta* (2015).

KDE SE ZASTAVIL ČAS

Víto Staviarsky se pokouší ohledávat témata nikoli nová, ale určitě jak pro českou, tak slovenskou literaturu upozaděná, snad i kontroverzní. Vskutku málokdo se zabývá životem v romských osadách na východním Slovensku, odkud autor pochází jako prešovský rodák. Ve svém prozaickém debutu tak představuje jednoho z obyvatel těchto osad Kivadera, otce mentálně postiženého Rudka, i když – jak se v závěru příběhu dozvíme – Kivaderovo otcovství je tu jaksí „potenciální“. Aby však nedošlo k mýlce, Staviarsky netvoří o Romech na východním Slovensku nějaké sociální dokumenty. Ne. Síla jeho vyprávění netkví v přesnosti nebo faktografičnosti, ale v otevření se principům ústní lidové slovesnosti. Nikoli náhodou pak jeho prózy nesou známky novodobých balad, ba dokonce jarmarečních písní nebo dobrodružných vyprávění. Ostatně, myslím, že právě autorovo odvážné balancování na hraně sentimentu a realističnosti se ukazuje jako velmi úspěšné. V jeho prózách nejde o dokument, ale o čistou radost z vyprávění. Živelnost vyprávěného tu spočívá ve schopnosti empatie k lidem, kteří se ocitli ne-

jen na okraji většinové společnosti, ale i té menší, nové, romské. Nedílnou součástí pohybu na hraně sentimentu je pak jistá idealizace, o to sympatičtější, když si uvědomíme, že právě hledání smyslu a ztracených, možná nikdy neexistujících, hodnot se děje ve světě, kde se zastavil čas. Staviarského prózy tedy vnímejme i jako hold pomalosti, naturalnosti, hodnotové ryzosti, odehrávající se uprostřed nekonečné relativizace všeho a všech.

TRADIČNÍ VYPRÁVĚNÍ I ŽÁNRY

Nelze tu nevzpomenout na pábitelství Bohumila Hrabala (a jeho cikánečky z *Příliš hlučné samoty*) nebo anekdotické vyprávění vojáka Švejka. Staviarského mluvní styl je podobně tvořen místy nekonečným sledem historek (ve všech prózách z nejnovější knihy *Kšeft* hlavně z prostředí „jarmoků“), anekdot, postav a postaviček (především v *Záchytce*, *Rinaldově cestě*, popř. v novele *Kšeft*), stejně jako skvěle odposlouchanými dialogy, ať už v romštině či východoslovenských nářečích. Volba tematiky a stylu vyprávění s sebou zákonitě nese jistou „stylizovanou insitnost“ (užitého protimluru jsem si vědom) nebo „čistotu“, ale můžeme říci i neposkvrněnost (chápejme to jak ve světském, tak duchovním smyslu) některých – a to hlavně ženských – postav. Ty zde fungují jako pomocnice, popř. jako moudré rádčiny, konečně i jako osudové, ale současně zvláště nezachytitelné, půvabné a mladé „čaje“, to vše při zachování jisté míry naivity vůči současnému světu (Vrana v *Kale topánkách* nebo i Monika v *Rinaldově cestě*, Loli paradička, která se Milanovi náhle zjeví, jakoby „zrozená“ vprostřed jarmarečního mumraje, a která je s jarmarky nedílně spojena). Roli bezelstných mohou na sebe brát i postavy dětí (především Rinaldo). Vůbec zobrazované světy jsou v autorových prózách postaveny na tradičních a pevně daných strukturách (kupř. romské společenství tvořící se kolem skládky s nejvýše postaveným Patkáněm Králem v *Rinaldově cestě*). Vybočovat z předem určených rolí se těmto osudovým, stejně jako „neposkvrněným“ dívkám často nevyplácí (vztah Sabiny a slepého muzikanta Karolka z *Kale topánok*). Tradiční jsou i Staviarského vyprávěcí syžety: ve většině knih totiž postavy podstupují pikareskní putování, skrze něž mohou, či nemusí dojít své vnitřní (někdy nepovedené) iniciace, proměny (samotný Kivader), ba i smrti (Ferdy v *Kale topánkách*). Dobrodružná cesta, skoro až pohádková atmosféra tak často vyústí do jakýchsi moderních balad, velkých milostných příběhů končících někdy šťastně (novela Markova dcera v souboru *Kšeft*), někdy tragicky (*Loli paradička* nebo Lacko Berger ze *Záchytky*).

STÍNOVÍ VYPRÁVĚČI

Použiji další protimlur, když označím Staviarského styl vyprávění jako „artistně naivní“ (literární vědec Jiří Trávníček takto označil poetiku Ivana Martina Jirouse). Naivita či orální způsob vyprávění je totiž jen jednou stránkou zdánlivě přímočaré autorovy vyprávěcí narace. Ta je prostupována rafinovanými způsoby, které tvoří základní rámec některých Staviarského knih. Začátky a konce vyprávění jako *Kale topánky*, *Kivader* jsou rámovány vyprávěči v ich formě, jakými kva-zi narátory, což jsou navenek postavy fungující ve světě ostatních postav, ale současně v určitém velmi důvěrném vztahu se čtenářem. Vrana, ostatně jedna z nejzajímavějších autorových postav vůbec, nebo bubenický outsider v *Kivaderovi* mají vlastnosti vševědoucího vypravěče, ale fungují jako oka (i uši) všudypřítomné kamery. Vzniká tak zvláštní vypravěčská multiperspektiva, daná střídáním ich a er formy. Takoví vypravěči mohou rovněž figurovat i jako postavy stínové, alter ega svých protagonistů, které mnohdy nejsou osobně přítomny všem situacím, ale přesto za své vyprávění ručí a umí jej podložit konkrétními důkazy. A příklady? Ať už to je zmíněná Vrana zamilovaná do Ferdyho (*Kale topánky*), nebo bezejmenný bubeník, blízký kamarád Kivadera. Koneckonců takto můžeme vnímat i závěrečný vstup autobiografického vypravěče v próze *Kšeft* (první ze stejnojmenné knihy), přestože jeho závěr lze interpretovat z pozic autopsie mnohem existenciálnější („*Nasadol som do auta a šiel som domov. K ženě. Nezabezpečení. Trizvy.*“). Tato vypravěčská alter ega jsou pak stylizována jako postavy velmi blízké vůči hlavním hrdinům, ale i vůči čtenáři, adresátovi. Ostatně je známa Staviarského obliba v promyšlených narácích velkých ruských realistů. Vždyť jen Dostojevský způsob tzv. vševědoucího vypravěče opakovaně promýšlel v různých variacích jak v *Běsách*, tak i v menších prózách (např. *Žápisky z podzemí*).

Dobrodružné příběhy, iniciační putování, exotika romských osad i rafinované skloubení (jarmareční) orality s promyšlenou narácí, to jsou jen některé z faktorů autorova stylu. Nejen kvůli nim stojí za to knihy Víti Staviarského číst.



Loli paradička

Víto Staviarsky

Na parkovišti, nedaleko jarmarku, stála dvě černá BMW a za nimi dva karavany. Menší byl bílý, větší béžový. V jednom z BMW seděl robustní holohlavý chlápek, vedle něho mladá Romka odbarvená na blond. O něco se vášnivě hádali. Blondýna vystoupila z auta, zlostně třískla dveřmi, šťavnatě zanačovala, upravila si stříbrné šaty a zapálila si cigaretu. Na ženu byla jaksi až moc vysoká. To se už vraceli muzikanti z trhu.

Před béžovým karavanem stál šéf „umělecké“ agentury, Miky Lacko. Měl černý oblek, jak se na šéfa patří, a zlatou náušnici v uchu. Protože byl velmi obézní, strašně se potil. Dva hubení chlapci, kteří před chvílí kradli u bufetů, tahali z kapes peníze, Miky je rychle spočítal a odložil si je do saka.

„Ještě ty, co maš v řiti!“ ukázal na jednoho z chlapců. Toho menšího, s ostrou bradou a dlouhou ofinou.

„Nemam,“ ošíval se chlapec.

„Mam ti tam sahnout?“ zeptal se Miky přísně.

Chlapec si to raději rozmyslel. Chvilí se hrabal v gatích, potom vylovil stovku, smotanou do tenké, zlodějské ruličky a podal mu ji. Miky mu však štitivě nastavil kapsu. Chtěl mu dát jednu po hubě, ale všiml si mladíka v klobouku. Přicházel s nějakým pěkným děvčetem. Mikyho Lacka taková děvčata vždycky velmi zajímala. Zazubil se a vykročil oběma vstříc.

„No co, panenka?“ zeptal se Veronky. „Zpívat umíš?“

„Ano,“ zůstala před ním stát v rozpacích.

„A tancovat?“ smál se Miky.

„Umim,“ přiznala, i když nechápala, proč se ptá.

„Jedeš s nami na zajezd? Udělaš kariéru,“ naklonil se k ní a náušnice se mu na slunci leskla.

„Ne, protože tu prodávam,“ odvětila plaše.

„A co takeho prodavaš?“ vyzvídal a bavil se její prostotou.

„Srdička z perniku,“ řekla Veronka.

„A svoje mi neprodaš?“ koketoval s ní.

„Ne, enem idu za Žanetu,“ přiznala se a rychle se ohlédla, jestli ji někde neuvidí.

Mladík jí otevřel dveře karavanu, chtěl jít za ní, ale Miky ho potáhl za rukáv, vzal ho bokem a nastavil mu kapsu. Když mu do ní mladík sáhl, našel požmoulanou stovku. Zaradoval se.

„To máš za ten svůj přiblbly usměv, ty parchante,“ pošeptal mu Miky.

„Veronko! To mě podrž, nebo se složim!“ ozvaly se z karavanu výkřiky nadšení. To už se vítaly dvě kamarádky.

Miky vylovil ze saka druhou stovku, mladík po ní žádostivě chňapl, ale Miky ji zručně schoval.

„Tu dostaneš až v Kodani, tak se snaž!“ řekl mu.

„Nou problem, šéfe,“ zasalutoval mladík nonšalantně.

Uvnitř karavanu bylo poměrně těсно. Kamarádky se už stihly vyobjímat a políbit. Žaneta, rezavá, trochu plná olašská cikánečka, byla veselá kopa. Měla tak nád-

hernou a hladkou bílou pleť, že když ji člověk viděl, rád by se jí aspoň dotkl. Vybírala ze skříně různé šaty a postupně si je přikládala k tělu.

„No, kukni, Armáni, prave su. Pasuju mi, ne?“ předváděla se.

Veronka seděla na gauči, celá zmatená a ohromená, mladík ji držel kolem ramen.

„Kupuju v Tesku cigara, kukam, kdo u pokladny? Žaneta,“ vysvětloval jí. „Tak do ni mluvím, rychle urob uzavěrku, čekam tě na parkovišti. Jedeš s nama, uvidíš svět!“

„A tys šla?“ nechápala Veronka.

„To mam robit otroka za tři sta evri?“ mávla rukou Žaneta, vylovila ze skříně zlatou kabelku a vytáhla z ní rtěnku.

„Dolčegabána, kukni jaky tmavy!“ řekla a otevřela jí ho před očima. Veronka si všimla, že na konci karavanu sedí jakýsi chlap v námořnickém tričku. Na hlavě měl klobouk a četl noviny.

„To je kdo?“ zeptala se.

„Feri,“ prozradil jí mladík.

Muž složil noviny a usmál se. Starou vrásčitou tvář měl bílou jako mim.

„Feri, udělej vajco!“ přikázal mu mladík. Feri se pohotově skrčil, zamával rukama jak slípka a vytáhl z úst vajíčko. Potom obrátil dlaň a vajíčko zmizelo. Veronka na něho hleděla s úžasem. Muž si sundal klobouk, zakroužil nad ním dlaní a vytáhl z něho živé kuřátko.

„Týjo, to jak?“ nechápala Veronka.

„A ešče fontanu urob, Feri!“ zvolal mladík na muže.

„Si blby!“ vykřikla Žaneta. „Zas tu bude všecko smrdět!“

Najednou se otevřely dveře, do karavanu vešla vysoká odbarvená blondýna s lahvi kořalky v ruce. Doprovázel ji kníratý muzikant s kytarou.

„No co, drazi věřici?“ oslovila přítomné. „Jedu s vami, protože s tu tym starym debilom ani nevypiješ, ani nezakuříš, ma tam koženku, potahy... Ale jeho kuřit možu, ne?“

Veronku překvapilo, že má hlas jako nějaký chlap. A taky velmi silná ramena.

„A ty bav! Co se diváš?“ osopila se blondýna na kytaristu, otevřela láhev a pořádně se napila.

„Pišta báči, Loli paradičku dej!“ rozkázal si mladík a kníratý muzikant začal pohotově zpívat. I když Veronka tu písničku slyšela už stokrát, stejně jí při ní zvlhly oči. Nechápala proč. Vždyť je tak veselá!

Karavanem to najednou prudce trhlo, blondýna ztratila balanc, sklenice se rozcinkaly, prázdné lahve od vína se rozkoulely po zemi. Veronka zmateně pohlédla do okna. Všimla si, že budovy kolem se hýbou. Rychle se vzpamatovala.



Přeložil Miroslav Zelinský

Ilustrace: Eva Havlová

Čas asanace aneb Co nám asanace přinesly a co nám vzaly

Max Gronach



Pojem „asanace“ nepochází z původní slovní zásoby českého jazyka.

Obvykle jím označujeme plánovitý proces odstraňování, boření, likvidaci či radikální dekontaminace starých, mnohdy i hygienicky závadných objektů, budov, ulic, již nevyhovujících a ve velké míře nefunkčních bytových a průmyslových areálů minulosti.

Samozřejmě že v češtině toto slovo cizího (lat.) původu bylo v praxi používáno tak, aby vznikl pozitivní dojem plánovitého ozdravení či modernizace určitého životního prostoru. Pokrok doby si to prostě vyžaduje. Za časů budování socialismu se asanace dokonce stala podstatnou částí programu nové, tzv. beztřídní společnosti, jak si ji naplánovala komunistická ideologie marxismu-leninismu.

Aby bylo jasno: Duch jako takový je neoddelitelný od života tvůrčího člověka, který hledá své místo na světě, pomáhá mu najít své hnízdo, přivolá mu kamarády a kamarádky a seznámí ho s lidmi, kteří si ho cení, ale nemohou s ním souhlasit, protože ten pravý život se skládá z protikladů a každý protiklad má svou cenu. Mnozí našli své rozhodující životní impulsy tam, kde něco „kvasilo“, kde se sešli hledající s těmi, co již své našli, kde snílek potkal realistu, a realista pak musel připustit, že mu přece v jeho životě něco chybí. Takových míst bylo před

časem socialistické asanace v každém větším i menším městě i na vesnici desítky. Těm nejznámějším říkali znalci klasických jazyků „genius loci“. V nové době velkých plánů reprezentovaly tato místa ovšem to „staré“, to překonané a navíc se často nacházely v soukromém vlastnictví.

Z těch známějších lokalit asanačních snah lze určitě jmenovat Prahu, Brno a v neposlední řadě i Ostravu. A zrovna Ostravu vybírám jako příklad především proto, že vývoj tohoto města až do dnešní podoby není myslitelný bez permanentních asanací. Trvají již sto padesát let a jejich konec je v nedohlednu. Někdo v 60. letech 20. století přišel v Ostravě na po staletí ověřenou a spásonosnou myšlenku: Postupně asanovat! A to, co se ještě hodí, konzervovat, památkářům ponechat jejich miláčky, komunistické straně Muzeum revolučních bojů, vysokým návštěvám, zasloužilým umělcům a zahraničním sportovcům luxusní hotel (kde umí cizí jazyky). A jelikož

jsme byli a jsme kulturní národ, budou tam mít i divadla, výstaviště s vodotryskem a dům umění. Televizi, krytý stadion, hospody a slušné restaurace již mají a velký kulturák vedle hřbitova je již hotov. Hřbitov s jedinečným kubistickým krematoriem je ovšem problém. Asanovat! A tak došlo k smířlivé redukci bývalého slavného socialistického města Ostravy na jakousi chráněnou rezervaci všech fází jejího vývoje. Také několik dříve významných budov přímo ve středu města, připomínajících již starším sešlé a tvrdě spící Šípkové Růženky ze známé pohádky, nehodlal žádný solventní princ probudit k životu. Ty patří dnes rovněž k pozoruhodným exponátům rezervace. Zkrátka: V časech industrializace až podnes probíhaly asanace města v několika vlnách. To ukazuje ve zpětném pohledu na totální absenci dlouhodobé urbanistické koncepce pro úspěšný rozvoj strategicky ležícího města, jehož význam pro bývalou rakousko-uherskou monarchii a pro mladou republiku byl zcela nepopíratelný... Sami Ostravané, mluvím i za sebe, tehdy (nebo i dnes?) povýšeně demonstrovali lhostejnost a ignoranci vůči duchu času svých předků, mnohdy i vůči autentickému místu svých prvních životních zkušeností, na stokrát prokletém a na stokrát oslavovaném tržišti velkých nadějí, slibů a zklamání jménem Ostrava.

A Ostrava se tak stala matkou všech asanací v republice, což nabízím v poněkud stručné pohádce: V jednom dalekém městě za devatero horami byla jednou jedna ulice, která z nevysvětlitelných důvodů dostala jméno Žerotínova. Její dominantou byl honosný a dříve silně frekventovaný Polský dům s velkým sálem, restaurací, hospodou, zahradním posezením pod obrovskými kaštaný a kuželnou. Na protějším rohu stála secesní budova bývalých Žofiínských lázní s „uraženým“ zadním traktem. Obě stavby z počátku 20. století byly dílem polského architekta Stanisława Bandrowského. Blízko vyústění do Nádražní třídy s tramvajovou dopravou byla situována budova nějaké vyšší školy v červeném zdivu (dnes zadní strana Janáčkovy konzervatoře). Po obou stranách ulice se pak řadily jedno až třípatrové dobře obydlené domy z předválečné doby, dříve pravděpodobně ve vlastnictví ostravských občanů.

Až dodnes Žerotínovu ulici uzavírá ze západu železnice Frýdlantské dráhy, z východu přes Nádražní třídu kino Alfa, později Družba (později to byl jistý sex-shop a ještě později obchod s dětskými kočárky). Za železničním nadjezdem jste našli nějaký obchůdek nebo dílnu. Samozřejmě jen do té doby, než byly všechny živnosti v republice znárodněny nebo vyvlastněny. Stará paní Rychecká s dvěma dcerami tam prodávala mléko do konvice, chleba a pečivo do síťovky, pan Kobliha měl obchod se smíšeným zbožím a řezník byl za rohem.



←↑ Žerotínova ulice v Ostravě dnes po asanaci, foto: Martin Popelář

Na několika dvorech za obytnými domy, které byly spojeny s ulicí průjezdy, se pak nacházely dílny, v nichž se vyrábělo a opravovalo: Stavební zámečnictví, pokrývačství, opravná a údržba hornických kahanů, sklad válcovaného materiálu, malá tiskárna a garáž pro opravy motorek. Tu si pronajal slavný hrdina „Ostravského trojúhelníku“ Kurzawa, který jezdil klopené zatačky vestoje na stupačkách svého stroje. U Kurzawy bylo vždy rušno. Dospělí i děti mohli u všeho přihlížet a všemu naslouchat. Já jsem byl jeden z nich.

Ale největším bohatstvím Žerotínové byly děti každého věku. Jen v našem domě bylo pět holek a šest kluků. Spolu jsme poznávali svět kolem nás a dělili se o naše zážitky, ovšem netušíce, že dny naší ulice jsou již spočteny... Avšak i po dvaceti letech se všichni rodáci ze Žerotínové shodli na jednom: Naše ulice byla ta pravá škola života! Odpoledne po odpoledni, měsíc po měsíci, rok po roce... až do roku asanace. A to je konec pohádky a začátek tvrdé reality.

Věřte nevěřte, Žerotínova pořád existuje, ale po slíbeném novém duchu nikde ani stopy. Dominantní Polský dům, i když nějak moderně zpitvořen, přežil jako bezduchá kulisa. Teď se od jeho zdí možná právě odrážejí slabé zvuky hudby ze sousední budovy konzervatoře Leoše Janáčka. Poslední útěcha mrtvého domu.

Ostatně připouštím, že dějiny asanací v Ostravě se mohou stát také i dobrou školou pro ty, kteří nás chtějí notoricky obšťastňovat novými a údajně duchaplnými idejemi, ale sami si rádi zajdou na pivo do nějaké staré hospody s dubovými stoly a se svižnou, doslova duchapřítomnou obsluhou.

Jak zřejmo, v životě jde vždy o ducha. Buď je již na místě a těší se na kamarády, nebo ho již dříve asanovali. A nám to bylo jedno.

V příběhu Gabi je pro mě nejdůležitější hledání lásky k sobě samému i světu

Rozhovor s fotografkou Vladimírou Kotrou o její knize *Chiméra*

Ptal se Jiří Macháček



Fotografka Vladimíra Kotra ve své tvorbě ráda posouvá hranice lidského myšlení k větší toleranci, otevřenosti a záhadným mysteriím tohoto světa. Myslím, že to zřetelně předvedla ve svém dřívějším projektu *Les*, z něhož publikovala některé fotografie v časopise Protimluv v čísle 3–4/2015 ještě pod svým původním jménem Vladimíra Židková.

Ve svém zatím posledním cyklu s názvem *Chiméra* se věnuje tato rodačka z Šenova u Ostavy žijící dnes v Praze velmi citlivému tématu transgenderu. Výsledkem tohoto jejího snažení se nedávno stala stejnojmenná kniha, o níž píšeme v tomto čísle také pohledem fotografa Otakara Matuška a z níž publikujeme rovněž soubor vybraných fotografií. Vladimíra poskytla následující rozhovor při příležitosti vydání své autorské knihy vydané v nakladatelství Mushroom on the Walk.

Proč jsi začala fotografovat Gabi, původně muže, který se rozhodl změnit svou identitu v ženu? Jak se stalo, že jste se vůbec potkaly a daly dohromady, a co předcházelo vzniku knihy s citlivým tématem transgenderu a změny pohlaví?

Pavlovu postupnou proměnu v ženu, od té chvíle Gabi, jsem začala fotodokumentovat z čisté fascinace být u toho. Být součástí proměny blízkého příte-

le mého tehdejšího muže. Nevěděla jsem, jestli mi Gabi dovolí fotografie publikovat, ale věděla jsem, že pokud by k tomu došlo, vše budu tvořit pro formát knihy, který mi umožní pracovat s různými, často opačnými polaritami, které zachycují její cestu.

Fotografie Gabi mi přijdou hodně přátelské a vůči ní samotné hodně citlivé, z její strany naopak hodně otevřené. Které polarity, jak zmiňuješ, tě silně zasáhly při práci na tomto dokumentu?

Na protipólných vlastnostech je založen celý svět, každý si v sobě neseme například dobro i zlo, pokoru i pýchu nebo lásku a nenávisť. V životě Gabi mám ale pocit, že jsou všechny její vlastnosti ve velmi extrémních formách. Odehrává se v ní boj mezi jemností a hrubostí, ve kterém střídá nenávisť s láskou k vlastnímu tělu, exhibicionismus s hluboko skrytými částmi svého života... Je pravděpodobné, že některé z jejích příběhů nejsou pravdivé, ale i to má paralelu

s námi se všemi, kteří si pečlivě budujeme, kontrolujeme a měníme svou tvář na sociálních sítích, u ní to má jen opět extrémnější podobu. *Chiméra* proto často přivádí k otázkám, co je pravdivé a co už smyšlené. Na kontrastech jsem proto založila koncepci celé knihy a taky fotografický proces, v němž pracuji s jemným denním světlem, stejně tak i s ostrým umělým.

V čem a v jakých situacích byla tato zkušenost ze setkání s Gabi pro tebe jiná? A věnovala ses někdy předtím tomuto velmi specifickému tématu?

Líčení Gabi, když šla poprvé jako žena ven, úžas v jejích očích, když se na sebe koukla ve slušivé halence do zrcadla, její radost z toho, že si koupila nádhernou paruku, to byly pro mne věci, s nimiž jsem se do té doby nesetkala. Nebo také to, když ji na ulici oslovili v ženském rodě a ona pak vtipně napsala na facebook: „*Jak na charity normálně nepřispívám, tak za oslovení „mladá paní“ jsem dvacku z kapsy vytáhla víc než ochotně.*“ To vše pro mě byla obrovská zkušenost rozšiřující mé pole vnímání gender menšin a přinášející částečné pochopení jejich pocitů ve společnosti. Nikdy předtím jsem se touto problematikou takto do hloubky nezabývala.

Odrážela se tato problematika a vlastně i dvojznačnost či nejednoznačnost všeho dění kolem Gabi, jejího pohlaví, nějak v tvém vnímání sebe sama?

Až díky Gabi jsem poprvé začala přemýšlet nad tím, co pro mě osobně znamená být ženou a jestli je vůbec podstatné se svým pohlavím vymezovat. Jestli nejde pouze o únik od té nejpodstatnější otázky: „*Kdo jsem?*“ Bez ohledu na pohlaví.

Vznikl mezi tebou a Gabi nějaký důvěrný vztah? Co bylo podstatné pro vaše vzájemné pobývání, jak se ti podařilo, že Gabi byla tak otevřená ve svých projevech i během fotografování?

Potom, co Gabi prozradila, že se rozhodla stát se i pro okolí ženou, a dokonce pak souhlasila s dokumentováním své proměny, přátelila se několik měsíců víc se mnou než s mým mužem. Její proměna naplňovala můj život, věřila jsem, tehdy ještě trochu naivně, ve šťastný konec, že se Gabi po těch letech nespokojenosti se svým životem konečně opravdu našla. Svou povahou je exhibicionistka, a proto byla k focení dost otevřená.

Jak se dál vyvíjely osudy Gabi v konfrontaci s její novou situací a jak je to zachyceno v knize?

Cesta, po které Gabi kráčela, začala být příliš brzy trnitá. Radost z nákupů produktů pro ženy jí přestala stačit a postupně začala vidět vše velmi temně. Depresivní statusy se po půl roce začaly stupňovat do té míry, až mě začal ovládat strach facebook ote-



vřít. Četla jsem tam tyto vzkazy: „*Kdybych měla jistotu, že se po smrti narodím znova, tak se zabiju pokaždé, když se narodím jako transsexuál. Nějak už ani nevím, k čemu jako lidská bytost jsem. Už vím, k ničemu... Tak jo. Mam zachvat dysforie jako prase. Proč kurva nemuzu být normální člověk? Proč jsem se musela narodit jako mutant? Co vlastně jsem???*“ Vše sdílela veřejně. V tomto období bylo pro mne opravdu hodně těžké najít pro ni ta správná slova útěchy. Vše vyvrcholilo tím, že na facebookovou zeď zavěsila dopis na rozloučenou. Stalo se tak přibližně rok po tom, co si v úžasu přiznala svou ženskou identitu... Tento dopis knihu uzavírá.

Toto je naštěstí ale příběh fotografického vyprávění *Chiméry*, nebo se to stalo i ve skutečnosti? Jak to pokračovalo dál?

Naštěstí vše dopadlo dobře. Gabi si prošla ještě spoustou těžkých momentů a chvíli trvalo, než se její emoce uklidnily a přestaly kolísat. Od té události už uběhlo pár let, Gabi má za sebou kompletní proměnu včetně operace pohlaví a pravděpodobně byste ji už na ulici nepoznali.



Jak se ke knize postavila samotná Gabi, nebyla v počátcích proti tomu, aby *Chiméra* byla publikována, přeci jen jde o důvěrné intimní záležitosti...

Po letech střídajících se názorů pro i proti na vznik *Chiméry* se knihu podařilo loni vydat. Snažila jsem se proto co nejlépe přiblížit nejen její pocity během prvního roku proměny, ale celkově nastínit její osobnost. Z toho důvodu jsem zařadila do knihy také její deníkové blogové příspěvky, včetně příběhů, které se udály v dětství, její facebookové statusy, také autentické selfie fotografie a fotografie z doby před tím, než se stala i pro okolí ženou. Abych různé přístupy k ní samé oddělila, kombinuji v knize několik druhů papírů.

V příběhu Gabi prozrazuješ ještě jednu zajímavost, která se ovšem týká jejich dědičných dispozic. Co to přesně bylo?

U Gabi je celý příběh ještě zajímavější v tom, že lékaři po dvou letech od započetí její proměny při jednom z předoperačních vyšetření zjistili, že její orgány nesou různé genetické informace. Ve skutečnosti měla být Gabi dvojče opačného pohlaví, které ale její plod v raném stadiu těhotenství pohltil. Gabi je tím pádem ve skutečnosti osoba intersex, neboť většina jejích vnitřních orgánů nese ženské genetic-



ké informace, má v sobě dokonce zárodky vaječníků i děložní hrdlo. Gabi vždy byla více ženou než mužem. Ale protože její vnější pohlavní orgány byly mužské, označili ji po narození za chlapce a to určilo její následnou roli ve společnosti. Lidí intersex je ve společnosti okolo 2 %, což je podobné množství jako lidí se zrzavými vlasy, mnoho z nich to ale do teď vůbec netuší.

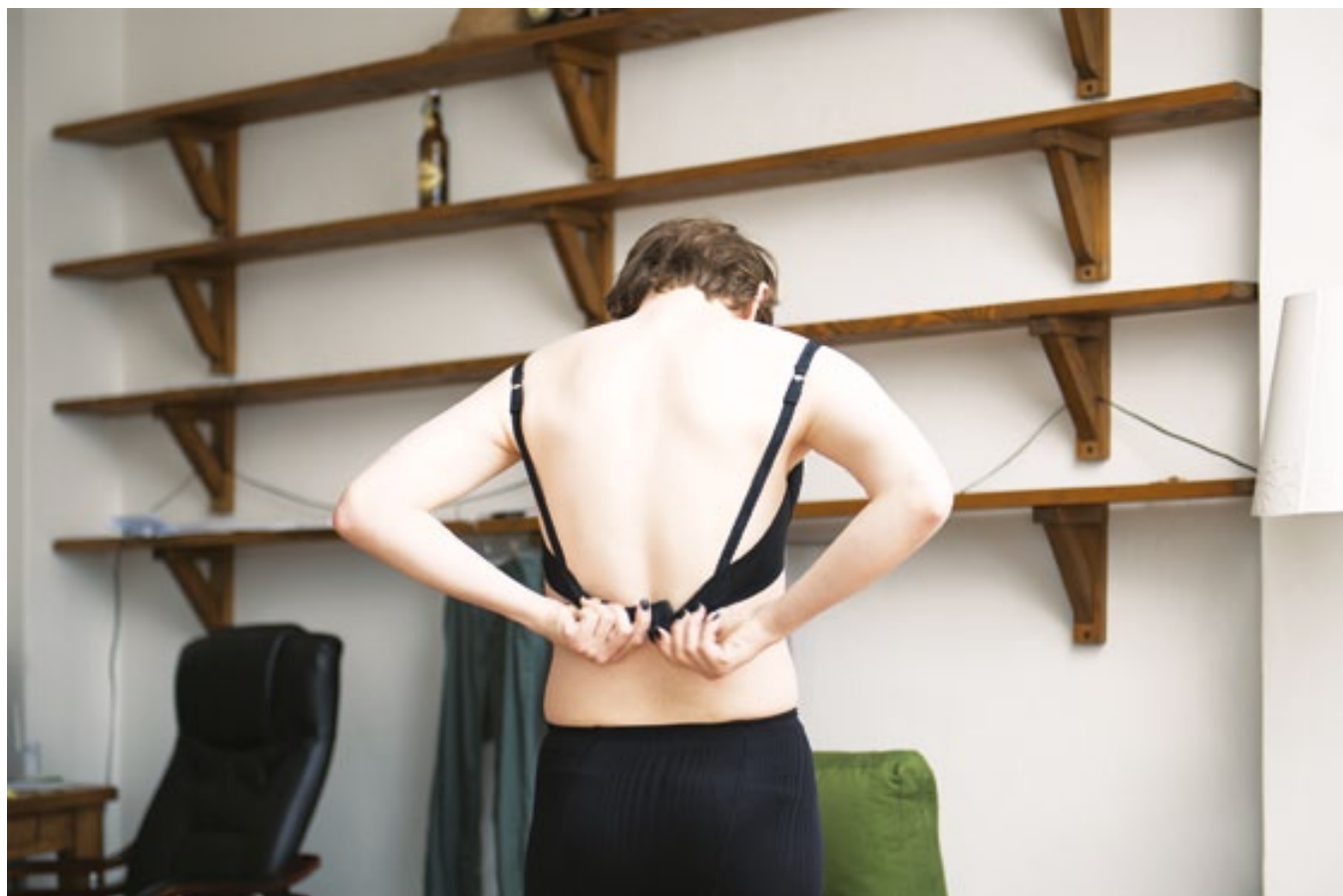
Jak nahlížíš na příběh protagonistky své knihy dnes s odstupem doby, přeci jen od té chvíle uběhlo už několik let?

S odstupem času jsem začala vidět, že příběh o Gabi není pouze o tranzici, o procesu tranzice, ale také o hledání pravdy, štěstí, o identitě, chaosu, abnormalitě a o mnoha kontrastech, které si ve větší či menší míře každý z nás nese v sobě. Pro mě osobně je v tomto příběhu nejdůležitější hledání lásky k sobě samému i světu obecně. Takový úkol se stále týká mnohých z nás.



Vladimíra Kotra (*1990, FRÝDEK-MÍSTEK)

Vyrostla v Šenově v domě u lesa, který v ní probudil fascinaci světem za oponou a tajemstvím obecně. Mezi lety 2013–2016 vytvářela cyklus fotografií s názvem *Les*, v němž se snažila zachytit mystérium jeho proměn (publikován v revue *Protimluv* č. 3–4/2015). Fotografie tohoto cyklu byly vystaveny na řadě skupinových výstav, ale také na dvou autorských výstavách: v ostravské fotografické galerii *Fiducia* a v pražské galerii *Nativ*. Časosběrné portréty projektu *Chiméra* byly v roce 2016 nominovány na první místo soutěže *Czech Press Photo* v kategorii *Portrét*. V roce 2018 Vladimíra Kotra z těchto fotografií vytvořila maketu autorské fotografické knihy, která byla na mezinárodních festivalech jako *Fotobookfestival Kassel*, *Self Publish Riga* a *Singapore International Photography Festival* zařazena mezi nejlepší *Photo Dummy Book*. Publikace procestovala 18 světových festivalů ve 13 zemích světa a vyšla v roce 2020. Vladimíra Kotra vystudovala magisterský obor *Tvůrčí fotografie* na Slezské univerzitě v Opavě. Loni získala cenu *Osobnost mladé české fotografie* za rok 2019. Žije v Praze.



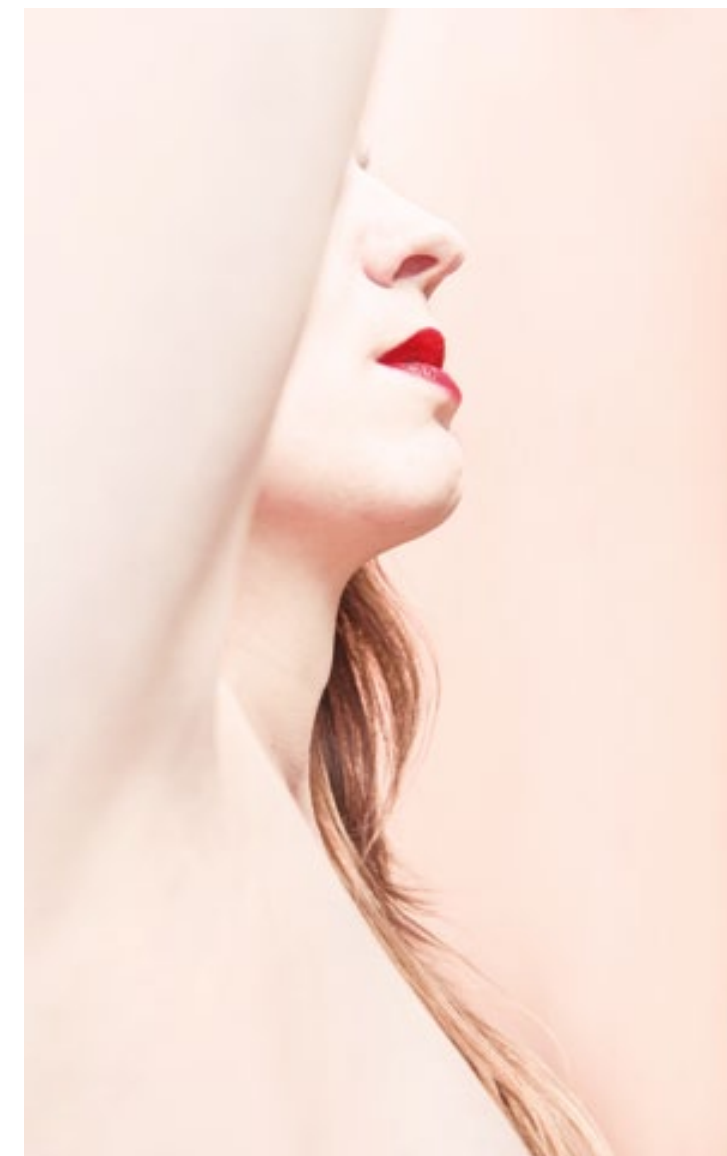
Chiméra

report o naději přesahující
problematiku transgenderu

Otakar Matušek

Pošetilí lidé chtějí vyzkoumat smysl chrámu z kamenů, ze kterých je postaven. Smysl chrámu, jak už napsal Antoine de Saint-Exupéry v *Citadele*, ale nelze odhalit tím, že chrám rozebereme na kameny a budeme zkoumat, jak je sestaven. Vždyť chrám se stává chrámem až ve chvíli, kdy do něj vstoupí Bůh...

Myslím si, že to, jak Vladimíra Kotra sestavila knižní podobu *Chiméry* do příběhu muže, který se rozhodl změnit svou identitu v ženu, můžeme přirovnat k těmto kamenům. Přitom okamžik skutečné inspirace způsobil, že v její práci neshledávám žádné prvky autorské pýchy, naopak mám pocit, že ji samo téma tak vtáhlo do sebe, že díky tomu byla schopna vyjádřit něco, co přesahuje všechny jednotlivosti knihy, a zažehla transcendentální jiskru, která dává všemu smysl a posvěcuje dílo.



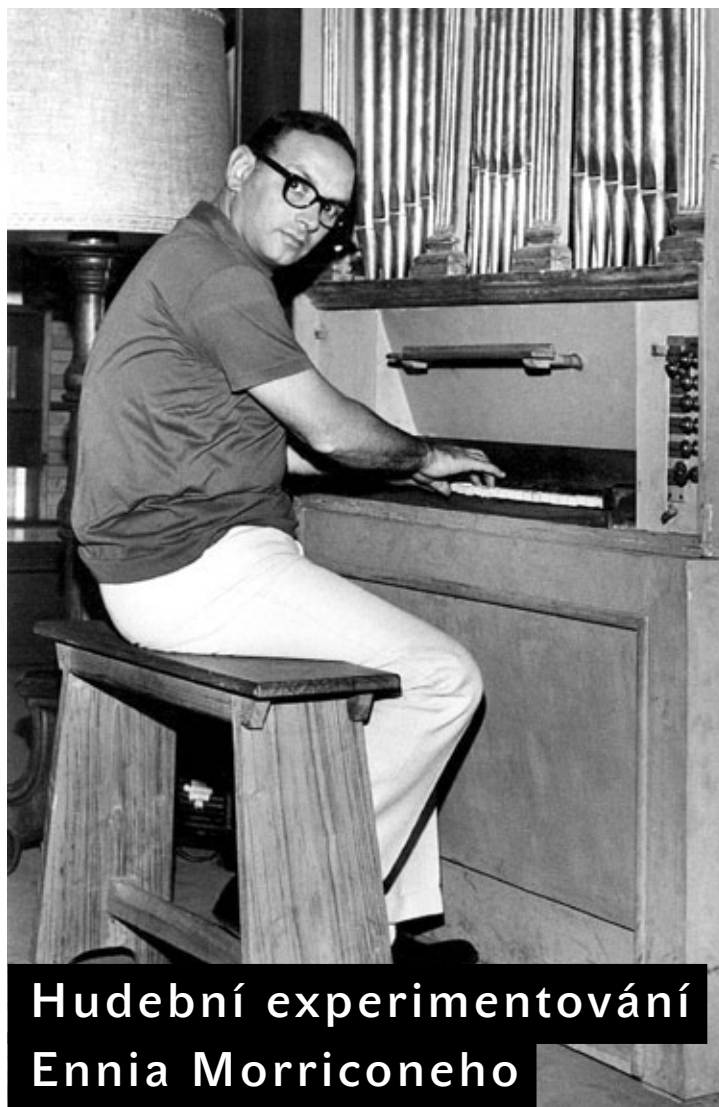
X chromozom, ale také neznámá v rovnici... Jedinou jistotou lidského osudu je nejistota. Když mají rozdané karty našeho osudu příliš nízkou hodnotu, potřebujeme žolíka, a tím je naděje. Tuto knihu lze právem za takového žolíka považovat. *Chiméra* je reportem o naději, který dalece přesahuje problematiku transgenderu. Příběh osudu jedné lidské bytosti, de facto jakési podobenství, jež se týká každého z nás. Umění je zrcadlo, ne výkladní skříň.

V souvislosti s materiální podobou této knihy si můžeme povšimnout jedné věci: dokonalý grafický účinek knihy je podpořen vynalézavým nápadem postaveným na selfie fotografiích, které v průběhu hormonální fáze proměny muže v ženu vytvářela nikoliv Vladimíra Kotra, ale samotná Gabi. Žluté pauzáky, na kterých jsou tyto snímky vytištěny, účinně podporují vizuální stránku jejího poselství, přitom se mohou při listování lehce poškodit. Ale není tento defekt vlastně důležitým symbolem? Symbolem křehkosti, zranitelnosti a ohrožení našeho pozemského života? Nevyjadřuje její skutečná krása transcenci, která je naopak dokonalá

a věčná? Kdosi pohrdavě řekne: „Náhoda.“ Ale není snad náhoda boží inkognito?

Chiméře vděčíme nejen za to, že nám předkládá pohled do nelehkého údělu jedné lidské bytosti, ale také za to, že zvyšuje naši citlivost k umění. Záměrem i popudem k vytvoření této knihy nebyl nějaký „boj za“, ale prostá lidskost, která převyšuje všechny konvence a iluze. Pokora a touha rozpoznat ve tmě záblesk světla.

Autor je fotograf



Hudební experimentování Ennia Morriconeho

Avantgardní hudba v italských
thrillerech první poloviny 70. let

Jan Švábenický

Italský skladatel Ennio Morricone zapojoval publikum ve své hudbě k italským thrillerům z první poloviny 70. let do poslechu atonálních a disonantních skladeb, a tak ho vystavoval kulturnímu zážitku charakteristickému pro koncerty volné avantgardní tvorby.

← Ennio Morricone hraje na varhany. (60. léta 20. století)

Italská kinematografie procházela v období 60. a 70. let sociokulturními, organizačními a průmyslovými proměnami, což úzce souviselo se vznikem nových modelů populárních žánrů i s větší orientací producentů na mezinárodní distribuci. Tyto změny se promítly také do soundtracků, které začaly odrážet aktuální tendence v moderní a populární hudbě a často inklinovaly ke kombinacím rozmanitých hudebních forem od symfonických skladeb až po jazz, pop a beat. Klíčovou osobností na poli italské filmové hudby byl v těchto letech skladatel, dirigent a aranžér Ennio Morricone, jenž uplatňoval ve své práci pro film¹ kompoziční metody, tvůrčí přístup i badatelské poznatky² z jiných hudebních oblastí, v nichž působil. Jednou ze zásadních změn v této oblasti, kterou začal skladatel postupně rozvíjet již od počátku 60. let, bylo postupné pronikání experimentálních postupů do instrumentálních a melodických kompozic. Experimentování představuje v rámci Morriconeho tvorby široký význam zahrnující kombinování rozmanitých žánrových a stylistických poloh, volbu atypických hudebních nástrojů či zkoumání možností zvukových prvků a jejich využití. Od druhé poloviny 60. let začal Morricone aplikovat v hudbě k italským filmům avantgardní postupy³, v nichž se zaměřil zejména na atonální a disonantní skladby, jimiž stavěl diváka a posluchače před kulturní zážitek zcela odlišný od vnímání tradiční symfonické hudby a její zavedené instrumentální složky.

DISONANCE A ATONALITA JAKO STYLOTVORNÉ PRVKY NAPĚTÍ

Výzkum a bádání v rámci filmové hudby uplatňoval Ennio Morricone často v práci na snímcích populárních žánrů, zejména v italských detektivních thrillerech vznikajících na přelomu 60. a 70. let. Tyto konspirační a psychoanalytické příběhy, v nichž často vystupují sérioví maskovaní vrazi, otevřely skladateli v jeho tvorbě další fázi hudebního experimentování

¹ Neuvádím v textu české distribuční názvy, ale pouze můj vlastní překlad původních italských názvů, aby zachoval významový sociokulturní kontext u jednotlivých citovaných snímků.

² MORRICONE, Ennio – DE ROSA, Alessandro. Musica e immagini. Condizionamenti e creatività. In *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*. 1. vyd. Milano: Mondadori Libri, 2016, s. 168–175. ISBN 978-88-04-66351-5.

³ MICELI, Sergio. Janus tra avanguardia e mercato. In *Morricone, la musica, il cinema*. 1. vyd. Milano / Modena: G. Ricordi & C. / Mucchi Editore, 1994, s. 173–194.

ování a rozvíjení kompozičních postupů. Muzikolog a hudební pedagog Sergio Miceli⁴, který je autorem první akademické publikace o Morriconeho tvorbě a jenž se skladatelem organizoval v Itálii odborné semináře o filmové hudbě, zaujímal kritický postoj ke kompozicím pro některé populární žánry. Miceli, nahlízející na hudbu pro film převážně z estetického hlediska, vytýkal Morriconemu, že například v detektivních thrillerech, mysteriózních snímcích či hororech využíval mnohem více avantgardní experimenty než v intelektuálních a občansky angažovaných filmech. Miceliho postoj dokládá, že Morricone nejen v případě těchto žánrů rozvíjel atonálními a disonantními motivy v napínavém vyprávění pro široké publikum intelektuální prvky, neboť zde docházelo k prolínání populární podívané s náročným hudebním poslechem. Nejednalo se vždy o tvůrčí záměr, protože skladatel při hledání řešení, jak vyjádřit lidské emoce strachu, úzkosti, deprese či melancholie⁵, volil jako neadekvátnější tvůrčí metodu abstraktní hudební jazyk založený na rušivé nelibozvučnosti.

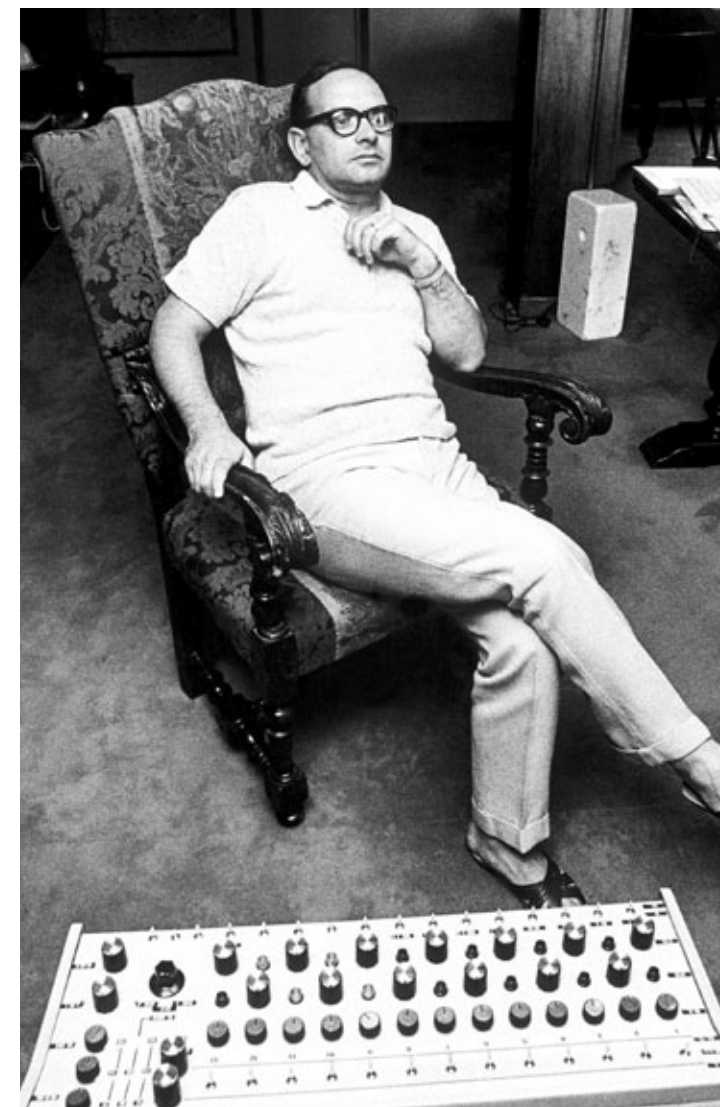
Pojem experimentování má v kontextu Morriconeho hudby široký význam a nevztahuje se pouze k oblasti atonální a disonantní hudby, kterou rozvíjela v Itálii 60. let moderní hudební avantgarda. Experimenty Morricone uplatňoval stejně tak v symfonické a melodické instrumentaci nebo ve vzájemných kombinacích avantgardních prvků s orchestrálními motivy, ženskými a sborovými vokály, jazzem, beatem či popem. Tento model je pro jeho kompozice k detektivním thrillerům nejcharakterističtější a objevuje se již ve skladatelově spolupráci s režisérem Dariem Argentem na filmech *L'uccello dalle piume di cristallo* (Pták s křišťálovým peřím, 1969), *Il gatto a nove code* (Kočka s devíti ocasey, 1970) a *Quattro mosche di velluto grigio* (Čtyři mouchy v šedém sametu, 1971). Morricone ve svém autobiografickém rozhovoru s Alessandrem De Rosou vzpomíná⁶, že oba tvůrce spojila inklinace k experimentování s vyjadřovacími prostředky hudby i filmu. Konkrétně během práce na Argentových filmech si Morricone podle svých vzpomínek uvědomil odlišné vnímání a působení atonální a disonantní hudby na různé posluchače. Producent Salvatore Argento skladateli sdělil, že zkomponoval pro všechny tyto tři snímky stejnou hudbu⁷, ačkoliv je velmi rozdílná. Morricone dospěl na základě této zkušenosti k závěru, že po-

⁴ Viz knižní publikace citovaná v poznámce č. 3.

⁵ ŠVÁBENICKÝ, Jan. Morriconeho avantgarda pro sériové vrahy. In *UNI*, 2017, roč. 27, č. 3, s. 23–27. ISSN 1214-4169.

⁶ MORRICONE, E. – DE ROSA, A. Mistero e mestiere. La mia strada. In *Inseguendo quel suono*. Tamtéž, s. 239–242.

⁷ Tamtéž, s. 239–242.



↑ Ennio Morricone ve své zvukové pracovně. (60. léta 20. století)

sluchač postrádající schopnost rozlišovat jednotlivé atonální skladby může vnímat tuto hudbu pokaždé stejně.

Pro Argentovy thrillery napsal Morricone kompozice, jejichž skladebné metody a kombinování melodičnosti s atonálností rozvíjel i v jiných filmech stejných či podobných žánrů. Experimentování se zde projevuje jak v prolínání rozmanitých hudebních stylů a poloh, tak v avantgardním narušování či rozbíjení libozvučných linií. V Morriconeho hudbě k Argentovým snímkům nalezneme široké skladebné rozpětí hudby a zvuků od noční ukolébavky, vokálních sborů a instrumentálně pojatých témat přes avantgardní jazz až po ženské sténání znázorňující sexuální vzrušení. Jediný italský thriller z tohoto období, v němž skladatel aplikoval pouze avantgardní hudbu, je *Gli occhi freddi della paura* (Oči chladné strachem, 1971) Enza G. Castellariho, kde hudební složka koresponduje s experimentálními



↑↑ Ennio Morricone testuje zvuk trubky. (60. léta 20. století)

↑ Ennio Morricone v nahrávacím studiu v Los Angeles při práci na filmu Vymítač ďábla II: Kacíř (1977) Johna Boormana

postupy snímání a střihu v celkové formální struktuře filmu. Morricone nechal hudbu k snímku kompletně nahrát avantgardním hudebním sdružením *Gruppo di Improvvisazione Nuova consonanza* (Improvi-zační skupina Nový souzvuk), jejíž princip byl založen na odmítnutí sólových výstupů a postaven na kolektivním improvizovaném experimentování. Opakovala se zde podobná zkušenost jako u producenta Salvatora Argenta, neboť Morricone umístil hudebníky před plátno s filmem a nechal je improvizovat. Režisér Castellari, který měl odlišné představy o hudbě, vzpomíná, že s tímto postupem i výsledkem nebyl spokojen.⁸

⁸ O této avantgardní zkušenosti s Enniem Morriconem mi vyprávěl režisér Enzo G. Castellari v našem doposud nepublikovaném rozhovoru.

HUDEBNÍ KOMBINACE MELODICKÝCH A DISONANTNÍCH ŘEŠENÍ

Podobně jako v jiných populárních žánrech italské kinematografie 60.–80. let, pro něž Ennio Morricone komponoval hudbu, ani v dalších detektivních thrillerech nenásledoval skladatel linii vytvořenou ve spolupráci s Dariem Argentem, ale přicházel s novými hudebními řešeními. Oproti dřívějším zkušenostem s výše zmíněnými snímky, kde je zvukový projev sexuality⁹ samostatným motivem založeným pouze na prolínání ženského hlasu s perkusí, ve filmech jiných režisérů vkládal Morricone vokální prvky přímo do instrumentace jednotlivých témat a jejich variací. Tento tvůrčí přístup rozvinul autor v hudbě k thrillerům *La tarantola dal ventre nero* (Tarantule s černým břichem, 1971) Paola Cavary, *Giornata nera per l'ariete* (Černý den pro Skopce, 1971) Luigiho Bazzoniho nebo *Mio caro assassino* (Můj drahý vrahu, 1971) Tonina Valeriho, kde organicky začlenil a zintenzivnil emocionální vyznění skladeb instinktivními a pudovými prvky vzrušení a orgasmu. Odlišnou funkci má u Morriconeho vokální doprovod k filmové erotice v kompozicích pro thrillery s mysteriózní zápletkou, kde představují souběžně zvukový experiment i tematickou symboliku napínavých příběhů s detektivním tajemstvím. Snímky *La corta notte delle bambole di vetro* (Krátká noc skleněných panenek, 1971) Alda Lada a *Macchie solari* (Sluneční skvrny, 1973) Armanda Crispina hudebně zvýrazňují sexualitu jako pevnou součást obrazu psychoanalýzy.

Prolínáním melodických témat s instrumentální složkou a disonantních skladeb založených na atonalitě a nelibozvučnosti dosahoval Morricone efektu vysoké emocionální kontrastnosti. Vokální projevy libidózního vzrušení a ženského orgasmu vyjadřují konkrétně v Ladově *La corta notte delle bambole di vetro* sexuální rituály praktikované tajnou politickou sektou v zákulisí hudebního klubu v Praze.¹⁰ Naopak v Bazzoniho snímku *Giornata nera per l'ariete* směřoval Morricone experimentování k významovému propojení harmonické linie s avantgardní disonancí tak, že přímo zakomponoval melodické ženské vokály do abstraktní atonality. Jeli-kož v případě snímků populárních žánrů určených širokému publiku a realizovaných pro mezinárodní distribuci byla finální filmová hudba do značné

⁹ MORRICONE, E. – DE ROSA, A. Mistero e mestiere. Una sofisticata bilancia tra prevedibile e imprevisto. In *Inseguendo quel suono*. Tamtéž, s. 262.

¹⁰ ŠVÁBENICKÝ, Jan. Intervista con Aldo Lado. In *Aldo Lado & Ernesto Gastaldi. Due cineasti, due interviste. Esperienze di cinema italiano raccontate da due protagonisti*. 1. vyd. Piombino: Edizioni Il Foglio, 2014, s. 34–40. ISBN 978-88-7606-528-6.

míry výsledkem rozhodnutí či zásahů producentů, vytvářel Morricone kompozice na pomezí melodické harmoničnosti a disonantních experimentů. Například ve filmu *Le foto proibite di una signora per bene* (Zakázané fotografie úctyhodné ženy, 1970) Lucia-na Ercoliho mají obě tyto kontrastní, ale zároveň se doplňující roviny svou pevnou dramatickou funkci. Melodické, na vokálech postavené motivy vyjadřují charakter a sensualitu ústřední ženské postavy, zatímco atonální části skladby navozují emoce spojené s jejími depresemi a úzkostmi. Morriconeho hudba v těchto filmech přímo zintenzivňuje přítomné odkazy na psychoanalýzu Sigmunda Freuda.¹¹

Některé Morriconeho kompozice pro italské thrillery první poloviny 70. let se vyznačují širším hudebním rozpětím a dokládají tendenci skladatele na základě bádání, přípravy a realizace jednotlivých motivů rozšiřovat tvůrčí experimentování o nové metodické postupy. Například v *Una lucertola con la pelle di donna* (Ještěrka s ženskou kůží, 1971) Lucia Fulciho doplňuje repertoár harmonických vokálních a instrumentálních disonantních skladeb o prvky psychedelického rocku¹², který charakterizuje scény drogových večírků a sexuální liberality londýnské komunity hippies. Naopak ve snímku *Cosa avete fatto a Solange?* (Co jste udělali Solange?, 1972) Massima Dallamana jsou atonální kompozice postupně rytmizovány a částečně uváděny do melodické struktury jazzovou hrou perkusové soustavy. Všechny tyto hudební inovace a experimenty v širším slova smyslu tohoto pojmu jsou výsledkem autora podrobného stylistického výzkumu a zkoumání zvukových možností, jež prováděl při přípravě na práci k hudbě ke konkrétnímu filmu. Během vývoje vlastní hudby k italským thrillerům dospěl Morricone až do fáze, že ve filmech *Il diavolo nel cervello* (Ďábel v mozku, 1972) Sergia Sollimy a *Spasmo* (Křeč, 1974) Umberta Lenziho rozvinul v mnohvrstevnatých hudebních kombinacích také symfonické motivy. Tímto postupem, kterým zvýraznil dramatické napětí obou snímků, zde zároveň zintenzivňuje abstraktní a symbolický význam psychoanalýzy.

NĚKOLIK POZNÁMEK ZÁVĚREM

Experimentováním – v jakémkoliv významu tohoto tvůrčího procesu – směřoval Ennio Morricone vždy nejen k rozbíjení tradičního chápání a ilustrativní funkce filmové hudby, ale souběžně vytvářel nové hudební koncepty rozvíjející pojetí skladatelo-

¹¹ ŠVÁBENICKÝ, Jan. Ennio Morricone, italský western a populární žánry. Skladatel v sociokulturním a průmyslovém kontextu italské kinematografie 60.–70. let. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 2, s. 140–152. ISSN 0037-699X.

¹² Tamtéž, s. 140–152.



↑ Ennio Morricone a autor textu v nahrávacím studiu Hostivař v Praze (2015)

vých vlastních dřívějších kompozic. V některých případech hudby k italským thrillerům volil Morricone hudební řešení směřující proti zavedenému očekávání toho, jak má vypadat hudební složka k takovému modelu napínavé podívané. Ve snímku *Chi l'ha vista morire?* (Kdo ji viděl zemřít?, 1972) Alda Lada¹³ je celá kompozice vystavěna na interpretaci dětského chorálového zpěvu a jeho spirituálních motivů. Tyto jednotlivé motivy v Ladově snímku, z nichž některé jsou rytmizovány perkusí, charakterizují nejen mysteriózní prostředí podzemních Benátek, ale evokují religiózní tematiku úzce se vztahující k detektivní zápletkce.

V souvislosti s italskými thrillery první poloviny 70. let ve tvorbě Ennia Morriconeho je nejpatrnější model experimentování ve vztahu s atonalitou a disonancí, které skladateli umožnily vystihnout emoce strachu, úzkosti a deprese, ale zároveň hudebně uchopit abstraktní psychoanalytický charakter napínavé podívané. Italské detektivní thrillery s mysteriózní zápletkou tak poskytovaly skladateli tvůrčí prostor k rozvinutí nových avantgardních hudebních forem¹⁴, které našly skrze populární médium kinematografie cestu k širokému mezinárodnímu publiku.

¹³ ŠVÁBENICKÝ, J. Intervista con Aldo Lado. In *Aldo Lado & Ernesto Gastaldi*. Tamtéž, s. 65–68.

¹⁴ MICELI, S. Janus tra avanguardia e mercato. In *Morricone, la musica, il cinema*. Tamtéž, 173–194.

Tvrdá data

Martin Trdla

Strojově oddělení

V dny, kdy
v šotu na
akupunkturní studio
skotačí svatý Šebastián,
náctiletá influencerka
odpovídá rtěnkou na
ontologické otázky
a v pauze na oběd
ve cvalu schlamstneš
mobilní aplikaci,

je už jedno,
že zpěv drozdů
začíná připomínat
pípání
nemocničního monitoru.

Modus operandi

Čtyřicátý druhý týden roku.

Spláchnutí nahlodává
statiku ticha.

Terén místností
připomíná spáleniny.

Stavíš si židli
blíže k oknu.

Nezmeškáš ptáka,

který škrtne nebe.

Rezident

Jsi chodec,
cestující,
nájemník,
zaměstnanec,
zákazník,
klient,
dlužník,
věřitel,
pojištěnec,
plátce DPH...

V noci ti spánek
vyškubl děs.

Nemohl sis vybavit
své jméno.

Rezignace

Červená čísla
zakopal za posedem,
volební výsledky
pohřbil pod třešeň,
diagnózu
ukryl za trám,
výroční zprávu
pustil po řece.

Při spánku
mu však klečela
na hrudi
tvrdá data.

CO VŠECHNO
SE VEJDE DO JEDNÉ
VĚTY, KTERÁ
JE VLASTNĚ SOUVĚTÍM

Michal Janata

Jedna věta je dlouhodobý projekt Revolver Revue, zajímavý nejen zadáním, ale i celou plejádou pro českou kulturu podstatných autorů. Nečetl jsem všechny z celé řady, ale z těch, které jsem četl, pouze Jedna věta Adina Ljuci pro mne byla opravdu poutavou četbou. Abych mohl lépe nastínit proč, tak musím hned v úvodu parafrázovat/citovat zadání Viktora Karlíka: Vyzvaný autor napíše po dobu dvanácti měsíců, pokud možno každý den jednu větu – „větu, která bude ukotvena v konkrétním čase a jejíž délka bude volbou pisatele, od samostatného slova přes větu holou až k rozvinutému souvětí“.

Předně se mi líbí, že samo zadání pojal Adin Ljuca poprvé v historii projektu Jedna věta jako téma samo o sobě. Zaujal mě způsob, jak autor bravurně, vynalézávě a vtipně toto zadání obešel. Vlastně ho neobešel, ale změnil samo zadání. Třeba protažení věty až do takové délky, že vlastně vzniklo složité souvětí či dokonce vlastně vyšší syntaktický celek, odstavec, je vlastně redefinicí zadání. Přestože posloupnost denních záznamů jako celek je obsahově hodně bohatá, tak je zde napříč textem přítomna trvalá práce s formou, např. když se jedna věta jednoho dne přelévá do pokračování ve druhém dni, tedy svého druhu syntaktický enjambement. Navíc každá jedna věta je vlastně prvkem celku a tento celek je důmyslně sklouben. Tomu, že je to vlastně jeden celek složený ze zhruba 365 jedné vět, odpovídá i pointa na konci: „možná už v tom jedu“.

Do toho celku jsou vetkány reflexe na samo zadání, dokonce jeho zásadní zpochybnění: „Jedna jediná věta – to by byl dokonalý recept, ale nesměl by se užívat každý den.“ Úvahy nad tím, co je to Jedna věta, se tedy prolínají celým textem: „*Jedna věta* je zvláštní forma: jako oknem zarámovaný obraz, neustále se mění – to, co se ráno zdá být dokonalé a dokončené, je večer něčím docela jiným.“ Adin Ljuca používá široký rejstřík interpunkčních znamének včetně dnes tolik zanedbávaného středníku, což souvisí s brilantní souhrou parataxe a hypotaxe, tedy souřadných a podřadných souvětí, respektive s měnlivou hierarchizací vět ve složité tkáni syntaktického celku. Větné segmentace navíc vytvářejí různé roviny gradace výpovědi.

Adin se ovšem v této knize zdaleka nezaměřuje jen na reflexi žánru *Jedné věty*. Velmi zdařilé je taky propojení úvah o povaze jedné věty s obsahem, vyjádřeným například gnómičnými sentencemi, „jednověťmi“ příběhy a metaforami, z nichž některé mají silný vizuálně-auditivní náboj: „blesky trhaly tmu nad Balkánem.“ Autor se rovněž věnuje otázkám vydávání literatury a institucionálním problémům s tím spjatým. Neopomíná ani otázky vlastní poezie: „Jsou básně, které jsem napsal hned napoprvé, tak, že jsem nemusel změnit ani čárku, a jsou i takové, na kterých jsem pracoval celé měsíce; ale podstatné je, že nikdo nepozná, kterou z nich jsem napsal lehce, a s kterou jsem se dlouho trápil.“ Vznikání básní i próz je u něho a pro něho protrahovaným časem tříbení, krystalizace, dorůstání, sedimentace. Ale najdeme zde i záměrné profanující naturalizaci poezie: „Někdy mě probudí potřeba zaznamenat báseň tak, jako se v noci probouzíme, abychom se šli vymočít.“

Celou knihu tedy zdaleka netvoří jen reflexe o jazyku, není



tedy metatextem, jehož obsahem by bylo samo psaní a úvahy nad ním. Jsou zde zakomponovány také vtipné příběhy, které se v souladu se zadáním vejdou do jedné věty, například svižná historka z ordinace o zapomenuté holi a stařence, za níž lékařka vyběhla, když ji autor upozornil na okolnost, že pacientka přišla s holí a odešla bez ní. Jsou zde rovněž různé kritické situační soudy o lidech i literatuře, s nimiž lze vřele souhlasit, například zejména: „Dnešní vernisáž výstavy věnované Dušanu Karpatskému v Klementinu (jejím autorem je Andreja Stojkovič) využiju k tomu, abych čtenářům Jedné věty nabídl svou odpověď na otázku, proč Dušan Karpatský nebyl oblíbený mezi českými balkanisty: protože sám (a zakazován) udělal více než celá balkanistická katedra.“ Zdaleka nejen tento výrok ukazuje na autorovu dvojdomost, kořeny v původní vlasti, vyrůstá v novém domově, tedy v Česku, do jehož literatury se již pevně včlenil, což se mimo jiné projevuje i detailní znalostí českých kulturních tradic i české současnosti, viz jeho poznámka o větě z paměti Josefa Václava Friče. Kdo z nás je četl? Já ne. Jsou-li Fričovy paměti protkány podobnými větami, jako je ta o Heldovi, jenž „každý den sahál všem členům rodiny (míněna rodina Palackých) na puls, přede-

Martin Trdla (*1985)

Básník, publicista, textař. Publikoval ve Tvaru, Literarni.cz, Partonymě, Textech aj. Dvakrát uspěl v literární soutěži Cena Vladimíra Vokolky a získal zvláštní cenu časopisu Host ze soutěže Hořovice Václava Hraběte. Je spoluorganizátorem literárního bienále 1. liberecký festival poezie. Letos mu vyjde debutová sbírka *Průběžná zpráva o stavu území*.

pisoval dle tepla a tlakoměru, kolik punčoch a kazajek má každý obléci“, tak mohu jedinečně litovat, že se mi nikdy nedostaly do ruky.

Téma vlasti je u Adina věcí dvou pólů téhož, ciziny a domova: „Návrat do Prahy: na rozdíl od mého kamaráda Michala, pro kterého je jeho vlast cizinou (což je asi nejtěžší), mně se cizina stala vlastí (což je, řekl bych, ideální).“ Výrazem toho, že se mu cizina stala vlastí, je nejen to, že mu zde vyšla celá řada knih – *Hidžra*, *Vyvetované obrazy*, *Jeden bílý den* a *Stalak-tit* –, ale také jeho překlady z češtiny do bosenštiny (Ivan Wernisch, Petr Hruška, Jan Balabán a Jaromír Štětina) a založení nakladatelství Samizdat (společně s Omerem Hadžiselimovićem a Miloradem Pejićem).

V Adinu Ljucovi se jedinečným způsobem propojují dva světy, Bosna a Čechy, a jejich příbuznost i rozdílnost může čtenář okoušet nejen v *Jedné větě*, ale i v dalších jeho beletristických knihách či odborných dílech z česko-bosenských a česko-jugoslávských vztahů. Adinovy zápisky jsou zabydleny pozoruhodnými osobnostmi, jakými jsou např. Ivan Čolović, o němž je v knize řada zmínek, nebo záhadný Mistr kolotočář, jímž by mohl být s odkazem na název knihy rozhovorů Karla Hviždaly s Ivanem Wernischem *Uctívý kolotoč* právě posledně jmenovaný: „*A cítím, že ve tvé řeči, v nádherné ilyrštině, tahle báseň bude ještě lepší*“, píše Ivan, který ví, že mám ten termín rád – prozíravá habsburská politika zakázala v roce 1840 výraz „ilyrský“ a v roce 1860 „jugoslávský“, ale schválila „srbo-chorvatský“, takže dnes máme pro jeden (polycentrický) jazyk čtyři názvy: srbština, chorvatština, bosenština a černohorština.“

Adin Ljuca často pracuje s ironií a paradoxy – „nelze nalézt smysl, / hlavní je ho neztratit“ – či kontrasty: „Chtěl jsem být po-

zitivní, ale ďábel mě nenechává v klidu; včera v Lounech, ještě než jsem uviděl kostelík, jsem z autobusu zaregistroval Kaufland, a potom jeden ukazatel za druhým, Albert, Penny atd. – a jako by se jednalo o nejvýznamnější městské pamětihodnosti... a tak je to vlastně všude od Baltu až po Balkán...“ Tento „nerovnovážený“ stav textu, nerovnovážený ve smyslu jeho dynamiky, je jedním z řady dalších vlastností, které nám otevírají smysl i originalitu jeho psaní.

Ačkoli je text členěn jednotlivými daty, jde o jedinečnou knihu, o celek, který je nesen celou řadou žánrů a neméně pestrého obsahu. A přesto tato formální i obsahová různorodost nevylučuje propracovanou soudržnost celku. Jako by nám tím autor sděloval: Vše, před co nás život staví, je jedno a to samé, a přesto zcela jiné. A jednotlivá zastavení, navzájem oddělovaná rytmem dní, jsou vlastně postupně dosahovaným celkem, který je v moci člověka.

Adin Ljuca: *Jedna věta*. Přel. Jaroslav Šulc. Revolver Revue, Praha 2020

MAGICKÁ RODINNÁ SÁGA

Václav Maxmilián

V románu *Kdeže ptáče nejlip pje*, který v češtině jakožto první Jodorowského román vydalo nakladatelství Malvern, zpracovává autor dějiny dvou rodů, sefardských a aškenázských Židů, jejichž spojením se on sám dostal na svět. Jodorowsky v nich svěrázným způsobem vykládá historii Evropy a Jižní Ameriky, stejně jako historii své vlastní rodiny, od jejího vzniku až po jeho vlastní narození.

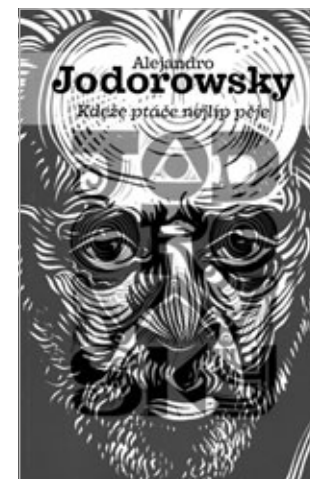
Jodorowského vztah k vlastním kořenům je založen na jeho genealogické léčebné metodě, při níž si člověk musí vyřešit problémy se svými příbuznými, aby mohl překonat svá osobní omezení a dojít uzdravení. I když v prologu autor píše, že „*všechny postavy, všechna místa a všechny události (ačkoliv je občas pozměněno chronologické pořadí) jsou skutečné*“, je to jistě jen autorská licence, která zde umělci dovoluje vypustit do světa výtvar, kterým ukazuje na sebe sama. Obě rodiny z různých důvodů prchají z Evropy (jedna analepse míří dokonce až k vyhánění Židů ze Španělska ve 14. století), obě zakotví místo prosperující Severní Ameriky na té vzdálené Jižní a každá se musí se svým osudem poprat po svém. Jedné pomáhá duch židovského mudrce uvězněný už odmla v hlavě otce rodiny, druhým geny cvičitelů lvů. Většina postav se navíc stává nezapomenutelnými, ať už svým osudem nebo svými vlastnostmi.

V románu se tak objevuje v určité modifikaci vše, čím se Jodorowsky zabýval už v dřívějších dílech i ve vlastním životě. Tarot, incest, magie i pantomima. Postavy prochází spirituálními proměnami, neuvěřitelnými zvraty, díky kterým se promění celá jejich životní podstata. Každý, kdo už s Jodorowského díly přišel do styku, nebude překvapen mírou obscenity. Postavy jsou svědky brutálních násilných činů a účastníky stejně extrémních sexuálních orgií, občas i obojího dohromady. Příhoda s carem Alexandrem I. a jeho milenkou je jako opsaná z autorovy komiksové série (a dříve divadelní hry) *Královská krev*, dlouhé putování pro tóru do Argentiny zase upomíná na *Bílého lámu* a desítky dalších různých scén připomínají celý Jodorowského svět: jeho knihy, filmy, jeho psychomagické akty i životní osudy.

Román svým stylem nejvíce upomíná na magický realismus ve své původní a nejčistší podobě, v jaké ho známe ze *Sto roků samoty* Garcíi Márqueze nebo z Grassova *Plechového bubínku*, tedy z děl, v nichž se magičnost propojuje s všedností. Na každodenní bázi se projevuje magické i tady, v nezapomenutelné scéně, když např. Vychrtlá fúrie (jak se jmenuje jedna z postav) odchází zemřít za svým milencem do kádě plné medu. S výše zmíněnými romány navíc Jodorowského spojuje i to, že, stejně jako *Sto roků samoty* a *Plechový bubínek*, má i vyprávění tohoto románu počátky v setkání (pra)rodičů a následném vyrovnávání se s celým rodokmenem.

Především v první polovině románu je stejným způsobem potom klasický magický realismus propojený s magií židovskou jako z povídek Singerových nebo Buberových. Jodorowského styl jde ovšem o něco dál. Na rozdíl od výše zmíněných byl aktivním surrealistou, v mládí imaginativním básníkem a navíc tvůrcem metody psychomagie, která je založena na fantastických aktech. Díky tomu je prostředí jeho románu propleteno ještě o něco nespojitějšími věcmi a barvitějšími obrazy než nezátíženou jakýmkoliv svazujícím prvkem. Velký vliv má také Jodorowského větná stavba, již pro češtinu vytvořili překladatelé Martin Švehlík a Marwin Lee Beck. Jodorowského věty neobsahují prakticky žádná nadbytečná adjektiva, kterými by se autor snažil nějak budovat atmosféru nebo prohlubovat viditelnost obrazu. Je si totiž vědom toho, že takové detaily spíše zastírají, než zviditelňují. Jeho vyprávění se tak podobá starým mýtům nebo eposům, které ohlodoné na kost popisují putování, boje i vítězství.

Kdeže ptáče nejlip pje je mistrovské dílo. Je rozhodně jedním z nejlep-



ších děl, které od Jodorowského v češtině dosud vyšlo, a je také naprosto svěbytným románem. Není proto, že v sobě spojuje všechna autorova témata do úhledné a čtivé podoby bez zbytečných excesů, které jeho díla jinak často zbytečně kazí, ale také tím, že revitalizuje klasické pojetí magického realismu. I zde se do vyprávění promítají mýty, pověry a příběhy, které vypráví babičky svým vnoučatům a které jsou plné magie. Těm, které už Márquez a Grass (nebo i jiní moderní klasikové tohoto žánru) unavují, může představit nové podněty k zacházení s magií v příběhu. Román, stejně jako v minulém čísle Protimluvu recenzovaná autobiografie, jsou navíc vytvořené v úžasné grafické úpravě Františka Štorma, který si na obálce pohrál i s Jodorowského jménem a španělské slovo *oro* znamenající zlato mu vložil do očí, čímž naplnil větu z jeho autobiografie, kde je zmínka o tom, že v jeho jméně se skrývá zlatý zrak.

Alejandro Jodorowsky: *Kdeže ptáče nejlip pje*. Přel. Martin Švehlík a Marwin Lee Beck. Malvern, Praha 2020

ČICHÁM, ČICHÁM ZLOČIN

Martin Jiroušek

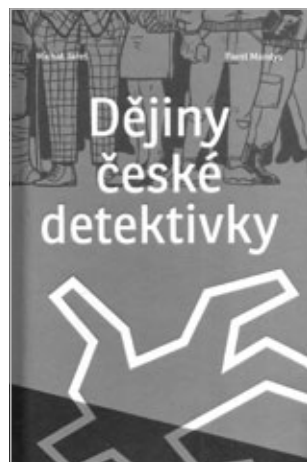
„Whodunit“? Ptají se termínem klasické anglosaské detektivky ve své nejnovější práci literární historik, kritik a básník Michal Jareš a literární historik a publicista, organizující cenu Magnesia Litera, Pavel Mandys. Oba se s chutí policejního ohaře „zakousli“ do bezbřehého teritoria, o kterém zatím máme mnoho dílčích studií, ale málo komplexního. Ani jejich publikace s ambiciózním titulem *Dějiny české detektivky* není zdaleka úplná, přesto na téměř pěti stech stranách vytyčuje území, kudy se ubírat. Mnohému se přitom věnují nad rámec, jiné opomíjí, přesto jsou první, a to se cení.

Hned v úvodu autoři stanovují za bernou minci pojem „kriminální próza“, neboli krimi, tedy kriminálka, který nadřazují pojmu detektivní próza (detektivka). Zvolený termín jim umožňuje rozšířit pole pátrání na řadu dalších románů s motivem zločinu nebo na příběhy z prostředí zlodějů (*heist novels*) i policistů (*police novel*), ale třeba i na nevyprofilovaný atmosférický *noir*, pitaval či soudničky. S tím lze souhlasit, ale proč tedy cílí na český knižní trh pod starým dobrým a poněkud alibistickým názvem „Dějiny české detektivky“?

Faktem je, že čtenář díky příběhům řady současných autorů nemá zapotřebí rozlišovat mezi detektivním a kriminálním způsobem pátrání. Přesto, co se týče kvality, dle našeho názoru, v historii žánru zatím stále mají navrch klasické detektivní příběhy, definované jednoduše tím, že v nich vystupuje pečlivější detektiv amatér, nikoliv rutinní vyšetřovatel – kriminalista.

Publikace si klade za cíl sjednotit pojmosloví, což může být diskutabilní, přesto přínosné, protože se nad takto velkým celkem nikdo podrobně nezamýšlel. Navíc samotní autoři během pátrání po všemožných literárních dílech i unikátních „špecích“ (některé lahůdky jim pravda zůstaly skryty, jiné ale zase spolehlivě vytahují ven) to nemají snadné. „Při podrobnějším zkoumání jsme zjistili, že domácí tvorba na poli kriminálního žánru je až nečekaně pestrá (...) mnohokrát originálním a nečekaným způsobem,“ tvrdí hned v úvodu a je zřejmé, že jsou sami sebou nadšení. Pracují nad vykreslením „historie českého kriminálního románu“, kde funguje ironizování a parodování, podvracení autority takzvaného *Velkého detektiva*. Všimají si estetických nebo ideových důvodů a odmítání detektivního žánru. Místy se zbytečně opakují, k detektivní tvorbě literárních gigantů, jako byli Karel Čapek nebo Josef Škvořec, bylo řečeno již mnohé, stejně tak třeba i k Emilu Vachkovi.

Pozoruhodný je začátek studie, který se soustředí na zmapování případných proto-detektivek, i těch překladových, což není nikdy na škodu a v mnohém takovémto bádání po více jak sto padesáti letech překvapí. Téma tady splývá s počátky dalších zlidovělých příběhů, často i hororů, těch realistických pochopitelně, jejichž forma se soustředí nikoliv na pátrání po zločinu jako spíš na jeho děsivé provedení, což jsou všechny ty kolportážní romány. Jareš s Mandysem je vidí zejména jako doménu překladatele Václava Františka Bambase, čímž v podstatě přebírají laické, nepodložené hypotézy, že byl též autorem řady děl, které u nás v češtině vyšly anonymně. Přitom jde o překlady již existujících děl z němčiny. Stejně tak je příliš bezbřehé řazení fantaskních edic typu Přízraky a fantasmie do historie detektivky.



Stěžejní část historie české krimi tvoří její třetí a čtvrtý oddíl z pěti. Pod názvy Socialistický člověk nevráždí a Chléb a hry Mandys s Jarešem podchycují socialistické trendy. Zvláště se věnují normalizaci po roce 1969, které tento žánr vyhovoval, a v edicích typu Kobra čítal jeden titul i kolem sta tisíc výtisků. Soudruh si tak pořídil vhodný nástroj k sešňerování společnosti a založení přesně střižených otěží.

V rozpětí historie české žánrové tvorby nechybí v *Dějínách české detektivky* ani nedávná současnost. Některé tituly by si ovšem zasloužily rozvedení. Ostravskou autorku Nelu Rywikovou, její dvě knížky *Dům číslo 6* (2013) a *Děti hněvu* (2016) autoři reflektují a přesně je zařazují mezi zajímavé, nicméně ne úplně dotažené tituly. Opomenut je zajímavý fakt, že Rywiková patří k těm, co spolupracují se skutečnými kriminalisty. Další úspěšnou regionální autorku ostravských detektivních próz Evu Tvrdou však publikace zcela opomíjí.

Kniha v pevné vazbě s plasticou ražbou je krásně vypravená, s precizním tiskem, leč skromnější barevnou přílohou, nechybí ani jmenný rejstřík. Košaté téma zabíhající podle tvůrců do řady „temných uliček“ je prezentováno příjemnou detektivní meto-

dou plnou nadšení, které někdy stírá pevné hranice, jež autoři chtějí odhalit. Je to stejná disproporce jako mezi výše zmíněnými pojmy detektivka a kriminálka. Whodunit? (Kdo je pachatel?) má přesně, takřka na milimetr propracovaná pravidla, aplikovat tento anglosaský styl na slovenské prostředí není úplně ideální. Snad se do budoucna najde vhodnější metoda.

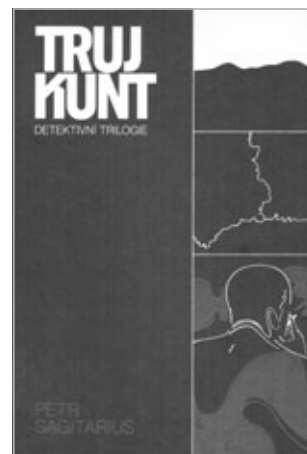
Michal Jareš – Pavel Mandys:
Dějiny české detektivky. Paseka,
Praha 2020

KRIMI Z GOROLSKÉHO TROJMEZÍ

Markéta Kročilová

Pod tajuplným názvem *Trujkunt* se ukrývá nejen kriminální trilogie, jak ostatně naznačuje podtitul knihy, ale také je to název území ležícího na pomezí Česka, Polska a Slovenska, kde se odehrávají detektivní příběhy debutujícího Petra Sagitaria (1966). Tento rodák z Třince působil jako učitel, kulturní referent, závozník, pomocný dělník, redaktor v týdeníku Třinecký hutník a šestnáct let jako starosta města Jablunkov. Od roku 2014 je v invalidním důchodu a věnuje se psaní krátkých článků pro svůj blog Jablečno.

Název *Trujkunt* (což je foneticky přepsaný polský trojúhelník, jak osvětluje autor na svém blogu) přitáhne pozornost nejednoho čtenáře. Stejně tak působivé – hlavně pro čtenáře, kteří nejsou s tímto „koutem“ naší vlasti blíže obeznámeni – je i autorovo autentické vykreslení regionu Třinecka a Jablunkovska jako rázovitého a drsného kraje. V textu se zmiňuje poměrně dost reálií, pozornost se věnuje i místním lidovým tradicím, konkrétně ve druhé nove-



le *Kruhy*, která se odehrává v době konání festivalu Gorolski Święto. Autor se také dotýká česko-polsko-německé minulosti regionu, například novela *Dwur* připomene události, které se odehrály za 2. světové války. Současně se však autor vyjadřuje o kraji kriticky, nic nezastírá a poukazuje na nejruznější problémy.

Text zpestřují promluvy postav, které hovoří nářečím „po naszymu“, což zvyšuje autentičnost jednotlivých příběhů. Autor tyto promluvy vhodně využívá a vkládá je na místa, kde se opravdu hodí, například když policisté hovoří s místními obyvateli nebo když vyslyší podozřelého:

„Kde jste byl v pátek odpoledne a večer?“ začal vyšetřovatel, když předtím do diktafonu uvedl jména a čas.

„*W piuntek jo miot na odpolednia, zawolej se majstrowi,*“ zabručel Husar.

„Už jsem do železáren volal. Potvrdili to. Co jste dělal po odpolední sichtě?“

„*No, co asi? Jako dycki. Werkowym cugym jo przyjechol do Bocunek.*“
(str. 42–43)

Podobně svérázně jako zdejší kraj působí i hlavní hrdina všech tří novel: major Roman Saran, vyšetřovatel ostravské kriminálky, který žije v Třinci. Saran je malý

blondák s výbušnou povahou, občas mluví vulgárně a snadno (a rád) se nechá vyprovokovat k rvačce. Do vyšetřování se pouští s vervou a svoje podřízené ne nechá ani na chvíli oddechnout. Roman Saran v jistém ohledu připomíná hrdinu z akčního hollywoodského filmu, čemuž odpovídá i způsob vyprávění.

Děj je dynamický a má spád. Autor se vyjadřuje stručně, bez zbytečných popisů. Dokáže budovat patřičné napětí, do svých příběhů vnáší tajemství a humor a dojde i na erotické scény. Zápletky jednotlivých kriminálních příběhů působí uvěřitelně, což podtrhuje autorova obeznámenost s prostředím, v němž se jeho novely odehrávají. Tento způsob vyprávění však vede k jisté zkratkovitosti některých scén. Podepisuje se to i na některých postavách, které jsou spíše jen načrtnuté a chybí hlubší psychologické prokreslení jejich povah a charakterů, týká se to například Romanových milenek: skoro pokaždé to probíhá tak, že Saran potká někde nějakou ženu a stráví s ní noc, a my si říkáme, proč k tomu vlastně došlo.

Kniha má bezesporu svoje kvality, pro které si najde svůj okruh čtenářů: děj je svižný a posouvá se vpřed bez jakýchkoliv zádrhelů, text je čtivý, vtipný, plný akce a napětí, vše okořeňuje zdejší nářečí a zasazení do originálního, a pro většinu čtenářů jistě atraktivního prostředí. Náročnějšího čtenáře však nemusí kniha zcela uspokojit, zvláště pokud v ní hledá hlubší přesah nebo vícevrstevnaté prokreslení postav. I tak se jedná o celkem povedený debut, uvidíme, zda se dočkáme dalšího pokračování krimi příběhů z gorolského trojmezí a jakým směrem se budou ubírat.

Petr Sagitarius: *Trujkunt. Detektivní trilogie*. Argo, Praha 2020

POMNÍKY LÁSKY

Jaromír Šlosar

Víte, co to znamená, když prší jehličí? Přiznám se, já to nevěděl. Prší-li jehličí, s lesem, resp. smrkovým lesem, se něco děje. Navštívil ho kůrovec. Nebýt Dostálova „příběhu o smrti a zrození jednoho lesa“, žiju stále v nevědomosti.

Aleš Dostál napsal román jako by na společenskou objednávku. Nemusím ani do Jeseníků, stačí, když se cestou z Frýdku-Místku k příbuzným na Ostravici ohlédnou na děsivě holý hřeben Ondřejníka. Se soušemi se setkávám na svých túrách po Girové či v úbočí Velkého Stožku ve Slezských Beskydech. To jen tak namátkou.

Spisovatel Aleš Dostál odvážně beletristicky zpracoval téma, které se přímo nabízí dokumentaristovi. Coby dramaturg televizních pořadů s ekologickou tematikou jsem se s ním jak na Šumavě, tak v Jeseníkách mnohokrát setkal. Jen díky tomu si uvědomuju, jak rozdílně se dívají na tento problém ochránce přírody a lesník – prozaik. Každý z nich vidí les trochu jinak. „Ochranář“ by byl nejšťastnější, kdyby kolem nás byly jen tzv. přirozené lesy, neřkuli pralesy. Na smrkovou monokulturu se dívá s despektem. Vnímá vůbec její vůni...?

Dostálův lesník Kamil Slaný zelený les miluje, třebaže je to smrková monokultura. Dokonce smrkovým lesem voní jeho manželka, byt je to parfém Just. Také si však uvědomuje, že ostrůvky listnatých náletových dřevin na jeho prvním působišti v Žilovicích kůrovcovou kalamitu na počátku 20. let minulého století přežily.

Stále jen před kůrovcem utíká a stoupá proti proudu Řeky. Naivně si myslí, že vyšší nadmořské výšky jsou lýkožroutu zapovězeny. Ale v horkém létě 2018 ho kůrovec dožene i tam, ve vesnici

Sedlo. Zrovna když nastoupil do důchodu a s manželkou plánují společné stáří na chalupě v Mokré Rudné. Zas o kus výše proti proudu Řeky. Jak později zjistí, před kůrovcem není úniku.

V románové retrospektivě se Kamil Slaný vracívá do Žilovic a do svého mládí. Společných cest s Kamilem za synem lesníkem, teď šéfem dřevařské firmy, do Hotelíčku a do kadibudky v Sedle, na třídní srazy a do penzionu obratného spolužáka Pavla nechť si čtenář užije sám. Mě zajímají především lidské a profesní postoje lesníka Kamila.

Kamil není představitelem myslivecké lobby, jde mu především o les. Aleš Dostál použije vtipné a výstižné přirovnání, když popisuje lesníka, který neloví: „vypadá podezřele, třeba jako abstinent“.

Už dříve jsem srovnával Dostálův nenucený humor se scénkami Šimka a Grossmanna. Tato poloha je mu vlastní. Takový je jeho slovník i na setkáních u kávy. Dovede jevy obrazně a vtipně charakterizovat. Také kritizovat.

Když Kamil v souladu se svým svědomím a láskou k lesu v Žilovicích vytěží a prodá smrky a vysází duby a buky, je „po zásluze“ potrestán. Aleš Dostál to nenechá jen tak.

Na příkladu žilovického auditu v 96. roce ukazuje byrokratický aparát Lesů České republiky v celé jeho prázdnotě, hlouposti a nadutosti. Byrokratům nejde o les, ale o předpisy. Je to stále stejný Dostál, který po nelichotivém přijetí románu *Řeky pramení v horách* ze strany vedení podniku

státních lesů na počátku 80. let 20. století napíše román *Ještě jednou se nebát*.

Jeho zatím poslední titul se nevyhýbá reminiscencím. Po neslavném auditu se v textu o zeravu v dubině objeví poznámka „povahou neodpovídá předpisům“. Jak si nevzpomenout na stejnojmenný název Dostálovy knížky z r. 1988 *Povahou neodpovídá předpisům!* Po několika dalších stranách je v textu schovaný ještě jeden název Dostálových povídek, „za všechno můžou (smrk a) jeleni“. Prozaik dovede být ironický.

Kamil Slaný, resp. Aleš Dostál, aby umocnil výpovědní hodnotu sdělení, často opakuje známé pravdy. Ať už se vrací k průpovídkám jednoho premiéra, k moudru profesora Opletala o lesníkově budování pomníků, či slovům z náhrobků, „co jsme teď my, budete i vy“.

Knížka pomalu končí a lesník Kamil Slaný rekapituluje. Zjišťuje: „Tak jako pro lidstvo je důležitým mezníkem před Kristem a po Kristu, pro něj to zůstane před kůrovcem a po kůrovci.“ Aleš Dostál tuto část poslední kapitoly uvádí anotací: „Nevěděl, co to je otava. Před Kristem a po kůrovci. Není pomník jako pomník.“ *Návinka v Dostálově tvorbě*. Jako bych četl Vernův „Tajuplný ostrov“, kde je každá kapitola uvedena stručnou charakteristikou.

Tak jak jsem při četbě Dostálova románu vzpomínal na Verna, tak se mi také neodbytně připomínal Tomečkův o pětadesát let starší román *Věčný hvozď*. Shodou okolností je jeho děj zasa-

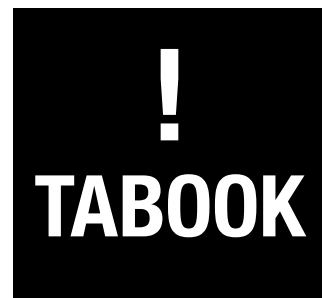
zen jen o něco výše než tento příběh, do jesenických hor nad říčkou Desnou. V obou případech jde z lidského pohledu o tragédii smrkového lesa. Na jedné straně kůrovcová kalamita přelomu století, na straně druhé mohutný sesuv se smrkovou monokulturou 1. června 1921. Obě napravují lesní inženýři. Dnes Kamil Slaný, kdysi Ing. Sokol. Tam i tam se vracejí listnaté lesy.

Až do 7. září 2018 Kamil Slaný netuší, jak vypadá les, který vysázel v první polovině 90. let v Žilovicích. Ten den tam jede po pětadvaceti letech do Hotelíčku na třídní sraz. Má čas, a tak se chce podívat, jak revír vypadá. Dostane se mu satisfakce v podobě vonavé „Kamilovy bučiny“ a nádherné doubravy. Odtud je už jen krůček k tomu, aby se tam s manželkou na důchod vrátili.

Aleš Dostál: *Když prší jehličí*. Euromedia Group, Praha 2021



↑ Vladimíra Kotra, z cyklu Chiméra



Tabook v termínu 2.–5. září 2021

Vzhledem k tomu, jak se vyvíjí epidemiologická situace, organizátoři letošního Tabooku, festivalu malých nakladatelů, přesunuli termín přehlídky na první zářijový víkend. „Posouváme festival blíže létu a možnosti být zase venku. Uděláme samozřejmě vše proto, aby se naše výroční knižní slavnost uskutečnila!“ uvedla ředitelka Tereza Horváthová.



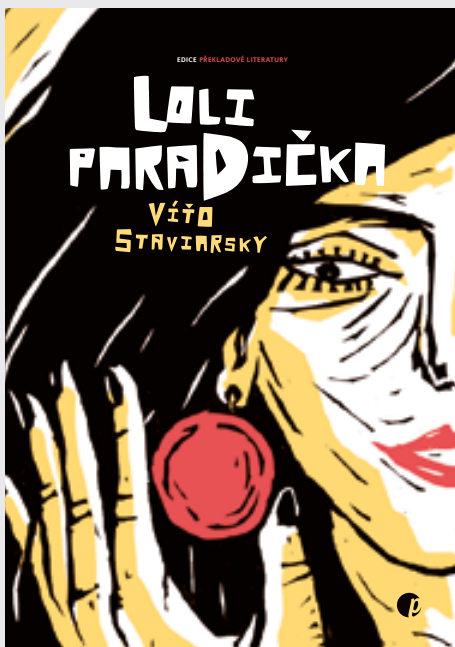
formát 15,5 × 20,5 cm
knižní šitá vazba, 112 stran
Protimluv 2020
cena 249 Kč

Větrná zvonkohra

JOHN PASS

Výbor jednoho z nejvýznamnějších současných kanadských básníků Johna Passe, spojovaného rovněž s proudem ekokritického myšlení, nazvaný *Větrná zvonkohra* představuje chronologicky autorovo celoživotní dílo od jeho ranějších textů až po nedávnou dobu. Překladatel Jiří Měsíc, s nímž je autor v osobním kontaktu od roku 2012, vybral skladby ze sedmi sbírek z let 1984 až 2019. Texty představují básníka, pro něhož je důležitá celoživotní cesta vlastního zdokonalování se, během níž odkrývá/seškrabuje vrstvy a dostává se blíže k podstatě své existence a samotného psaní.

JOHN PASS (*1947) vydal do této doby dvacet básnických sbírek v předních kanadských nakladatelstvích, jakými jsou Harbour nebo Oolichan Books. Jeho poezie je také zastoupena v mnoha básnických antologiích publikovaných v Kanadě, Spojených státech, Irsku a Anglii. Stejně tak uveřejnil texty v nespočtu literárních časopisů. Za svou tvorbu obdržel četná kanadská ocenění, z nichž nejvýznamnější je Cena generálního guvernéra Kanady za poezii (Governor General's Literary Award for Poetry) udělená v roce 2006. Mezi jeho poslední ocenění patří Dorothy Livesay Poetry Prize z roku 2012 a Malahat Review Open Season Award for Poetry z roku 2016. V roce 2012 byl se svou ženou, básníčkou a prozaičkou Theresou Kishkan, pozván do České republiky, aby započal přednáškový cyklus o kanadské literatuře reflektující přírodu a při té příležitosti četl i své vlastní texty.



formát 12,5 × 18 cm
knižní šitá vazba, 280 stran
Protimluv 2021
cena 279 Kč

Loli paradička

VÍTO STAVIARSKÝ

Pro výběr do souboru kratších próz *Loli paradička* Víti Staviarského, autora v Čechách širěji takřka neznámého, byly vybrány tři rozsáhlejší Staviarského texty, jejichž společným jmenovatelem jsou postavy z východoslovenských romských osad. Ten, který dal název celé knize a také prvnímu celovečernímu filmu v produkci rodiny Staviarských, z tohoto vymezení vykračuje, ale ne zase příliš. Hlavní hrdinka Veronka z jedné takové komunity prchá, protože nechce být proti své vůli vyvdána. Povídka je ze souboru *Kšeft* z roku 2018. Předchází jí zde krátké novely *Kivader* (2007) a *Kale topanky* (2012).

VÍTO STAVIARSKÝ (*1960) rodák z Prešova, který toto město nikdy neopustil, s výjimkou studia a pozdějších „spanilých jízď“ za živobytím jako prodejce na trzích, poutích, hodech, festivalech, které po federálním území absolvoval s větší částí své rodiny vždy od jara do podzimu, aby v zimě mohl sedět a psát. Staviarský vystudoval scenáristiku na pražské FAMU, pracoval jako ošetřovatel v psychiatrické léčebně a na protialkoholní záchytce, jako kulísák a hospodský. Psal odjakživa, ale knižně debutoval až v r. 2007 novelou *Kivader* o jednom romském chlapci, který se tak úplně nepovedl (kniha nominována na cenu Anasoft Litera). Zkušenosti ošetřovatele zužitkoval v povídkové knize *Záchytka* (2009, další nominace na Anasoft Literu). Následovala novela *Kale topanky* (2012, vítěz Anasoft Litery), sbírka absurdních grotesek *Člověk příjemný* (2014) a novela *Rinaldova cesta* (2015). Je autorem scénáře a spolurežisérem (se synem Richardem) celovečerního filmu *Loli paradička*.