

## EX LIBRIS

BARTHES, Roland. *Deník smutku*. Praha: Éditions Fra, 2023.

Roland Barthes patřil k ikonám francouzské intelektuální scény šedesátých a sedmdesátých let 20. století, ale také byl velkým solitérem a kromě své matky, s níž po celý život obýval stejnou domácnost, si k tělu nikoho příliš nepouštěl. Den po její smrti si začal psát deník, „naprosto vyděšen nesouvislým charakterem smutku“. Je plný úzkostí, žalů, marností a trvalého bezčasí: „co ještě mohu ztratit, když jsem ztratil důvod svého života. Důvod se strachovat o život druhého.“ I záblesků odhodlanosti začít aktivně žít: „Bude třeba si zvyknout přirozeně přebývat v této samotě, fungovat v ní i pracovat.“ Deník odráží vnitřní stavy posledních tří let Barthesova života a končí bez happy-endu, náhodným všedním zápiskem, neboť 25. února 1980 autora na jedné z pařížských ulic přejela dodávka.

A protože byl tento francouzský sémiotik, autor provokativního *Nulového stupně rukopisu* či světově proslulých *Mytologií*, výborným esejistou a mistrem fragmentárního psaní, i svůj deník koncipoval s pozoruhodnou úsporností; precizně vydestilované věty jsou literárním ztvárněním rozličných podob smutku souvisejících se ztrátou milované osoby, ale také vzhledem do autorova pozdního teoretického uvažování, kritického vůči tehdy módnímu dekonstruktivismu. Čtení *Deníku* je totiž zajímavé především v kontextu jeho souběžně psané *Světlé*

*komory*, která dodnes patří k nejcitovanějším dílům analyzujícím médium fotografie. A souběžné čtení obou textů umožňuje sledovat cestu vznikání Barthesova ústředního pojmu *punctum*, začínající nadivčí fotografií jeho matky. Stejně jako se smrt Henriette Barthesové stala fyzickou, její fotografie z dětství „probodávajícím“ důkazem toho, co přestalo být. Barthes si uvědomil, že v jeho pohledu na fotografii matky je obsaženo něco jedinečného, co nelze vyjmout z jeho subjektivního stavu: opakující se pocit ztráty, který zažívá při každém pohledu na ni. Místo toho, aby fotografie upevnila realitu, připomíná neustále se měnící povahu světa. Vytváří falešnost v iluzi existujícího.

Jako nebyla pro Prousta krása „zveličením našich představ, jakýmsi abstraktním typem před našima očima“, není Barthesův smutek abstraktním typem (který by bylo možné rozkrýt metajazykem). Slova v kurzívě, ke kterým v zápiscích často sahá, značí tuto nesdělitelnou jedinečnost. Čtení deníku, protkané úsečnými pravdami, přímo evokuje pomalost a vybízí ke kontemplaci: „Osamělost = nemít při sobě nikoho, komu lze říci: vrátím se v tu a tu hodinu, anebo komu lze zavolat (říci): jsem doma.“ Ale i nad překonáním ztráty se vznáší znepokojivá otázka: „Znamená umět žít bez někoho, koho jsi miloval, že jsi miloval méně, než sis myslel...?“

BÍLEK, Jan – SCHREIBEROVÁ, Jarmila (eds.). *Pátečníci na fotografiích Karla Čapka*. Praha: Památník národního písemnictví, Muzeum literatury, 2023.

„Kdybych měl alespoň někoho, s kým bych si pohovořil! Člověka tolik věcí napadne, když debatuje! Bez debaty se nedá

tvořit. Musí být někdo, koho přesvědčíš“, říká hlavní hrdina v satirické komedii bratří Čapků *Adam Stvořitel*, a právě

s tímto přesvědčením zval Karel Čapek od roku 1924 až do své smrti k pravidelným setkáním své přátele. Debatní klub pátečníků působivě zhmotňuje zmizelou kultivovanost středostavovské občanské společnosti – tvoří neodmyslitelnou součást kultu první republiky, k níž rádi nostalgicky vzhlížíme jako k pomyslné české Belle Époque. Ve vizuální paměti ulpívají pátečníci zejména díky reprodukcím karikatur důvtipného pozorovatele Adolfa Hoffmeistera představujícím menu hovorů: „Peroutka mlčí, Kodíček dodává pikantní přísady, prof. Šusta labužnický ochutnává a Vančura ji krájí a čtvrtí rozumně děliv mezi jedlíky, pravdu a lež jako komunistický chirurg. Divák si uvědomí teprve zde, že *Krakatit* nevynalezl nadčlověk, ale malý černovlasý, růžolící hostitel s koněvkou v ruce a půlčkem ve špičce, pozorný k myšlenkám i hostům.“

Čapek byl vedle své umělecké a žurnalistické práce znám jako náruživý zahrádník, znalec kaktusů a milovník pejsků. Nová publikace osvětluje také jeho fotografický koníček, odrážející životní styl moderního člověka meziválečné éry. Čapkovy dochované pozitivy i negativy doplnili editoři podrobnými popiskami a biografickými medailony ve snaze zkompletovat vizuální zprávu o společnosti, jak ji svými fotografiemi zachytil její hostitel a vůdčí duch. Mezi šedesáti zvětřenými

pátečníky jsou osobnosti všeobecně známé – Jan Masaryk, František Langer nebo Josef Čapek –, ale i zapomenuté – lékař Jaromír Bouček či filozof a sociolog Vasil Kaprálek Škrach, oba pro svoji odbojovou činnost popravení nacisty. Pomnichovské osudy většiny pátečníků ostatně dokládají, že při hodnotách a ideálech, jimž věřili, setrvali i v dobách, kdy tím nemohli nic získat, ale pouze ztratit – leckdy i samotný život.

Mnohé snímky prokazují řemeslnou zručnost a často zachycují i něco z vnitřního světa portrétovaných. Číst je můžeme také jako dokument o typologii sebe-prezentací meziválečných intelektuálů: převažují rozvážně pózující pánové evokující typ spořádaného měšťana. Šibalství v očích i tvářích dalších však prozrazuje, že ona distingovanost byla pro některé jen veřejnou maskou a čapkovské pátky příležitostí ohled ke konvencím odložit. Snímky lékaře a spisovatele Jiřího Foustky, ukazující rozevlátého, pohledného muže v lůně přírody, jsou ztělesněním elánu mladé republiky. „Dobrý amatér je sběratel skutečností; pravý půvab jeho obrázků je nevyčerpatelná krása skutečných věcí, nakreslená světlem“, napsal, zřejmě inspirován Drtikolem, Karel Čapek, fotografující na dvouokou zrcadlovku Rolleiflex, vhodnou pro momentní snímky.

GINZBURG, Carlo. *Stopy*. Praha: NAMU, 2023.

Co spojuje detektiva Sherlocka Holmese, psychoanalytika Sigmunda Freuda a historika umění Giovanni Morelliho? Všichni tři byli původním vzděláním lékaři. A proslulý italský kulturní historik a teoretik Carlo Ginzburg prostřednictvím analogií jejich pracovních metod osvětlil svůj celoživotní vědecký přístup: čtením zdánlivě nepodstatných, nepatrných detailů coby symptomů nepřístupné skutečnosti nacházet zobecnitelné jevy a opakující se události konkrétních

historických epoch. Literárního detektiva nezmiňuje náhodou: popularita žánru detektivek v 19. století, v nichž kriminalista posuzováním stop v blátě či popele z cigaret odhalí původce zločinu, souvisí s dobovou fascinací rozvojem vědy a techniky a tehdejšími nástupem „paradigmatu indicií“ zejména v lékařství, které o století později ovlivnilo i výzkum v oblasti humanitních věd.

Do češtiny nyní přeložená Ginzburgova esej (1986) bývá někdy čtena

jako chvála fragmentu, izolovaného detailu, anomálie v protikladu k sérii. Nic však není autorovu myšlení vzdálenější. Jeho kniha *Sýr a červí* (1976), jedna z nevlivnějších a nejinspirativnějších historiografických děl vůbec, čelila po svém vydání i řadě odmítavých kritik, protože její protagonista, mlynář Domenico Scandella, řečený Menocchio, byl dobově zcela nevýznamnou, a tedy pominutelnou historickou postavou, která spíše pro své podivínství než rebelantství skončila v rukou jezuitské inkvizice. Proč si tehdy Ginzburg vybral pro své historické líčení právě Menocchia? Vycházel z úvahy, rozvíjené už dříve např. teoretikem umění Aby Warburgem (jehož citát „Bůh je v detailu“ samotnou esej uvozuje), že jeden dobře zvolený a do hloubky studovaný případ může položit základy teoretické úvahy. A může odhalit slabá místa dosavadních převládajících paradigmat v různých vědních disciplínách. Jenže, co znamená onen „dobře zvolený případ“? Pátrat v labyrintu archivních pramenů po průměrném

jedinci, nijak zvláště významném, a právě proto reprezentativním, a na něm jako v mikrokosmu zkoumat celé sociální vrstvy určitého období? Věren své metodě, Ginzburg nabízí pouze přibližná vodítka, neboť konkrétní volba je vždy badatelskou licencí, za níž jsou nejen roky archivního studia konfrontované s dosavadním věděním, ale také vliv nepředvídatelných setkání a událostí v životě každého vědce.

Ginzburg odmítal pozitivistickou perspektivu založenou na přímém vztahu mezi důkazem a realitou, ale i její anti-pozitivistickou kritiku považující všechny referenční předpoklady za „teoretickou naivitu“, a k vysvětlení své perspektivy užíval metafory pokřiveného skla. Zvláště v kontextu velkoměstského prostoru, jak se ustavoval od poloviny 19. století, je naše poznávání světa stále více založeno na odrazech, lomech a pohybech jeho obrazů. Stopování zdánlivě nepodstatných detailů tak přirozeně odráží i povahu vnímání dnešního světa, jehož celková kompozice nám je nepřístupná.

 JANEČKOVÁ, Michaela – LEHKOŽIVOVÁ, Irena (eds.). *Osvěta, kultura, zábava: kulturní domy v Československu*. Praha: UMPRUM – VI PER, 2023.

Počátky fenoménu kulturních domů v českých zemích sahají do poloviny 19. století a souvisejí s tehdejšími rozmachem spolkové činnosti měšťanských vrstev a „volným časem“, který začínal být dostupný stále většímu počtu obyvatel i mimo velká města. Rozsáhlá publikace se věnuje nejen jejich historii, typologii a širšímu kontextu, v němž vznikaly a fungovaly, ale také intervencím kulturní politiky a (ne)měnění se roli kultury ve společnosti. Jak podotýká v předmluvě britský historik kultury David Crowley, kulturní dům nebyl sovětským vynálezem ani středoevropským specifickým. „Lidové paláce“ se zakládaly po celé Evropě a například dnes již neexistující Maison de Peuple otevřený v Bruselu roku 1899 neposkytoval jen zasedací místnosti či knihovny, ale byl přímo

„otevřeným přiznáním snahy dělnického hnutí řídit národní život“.

Po druhé světové válce se staly nástrojem represivních režimů, ale zároveň domovem místních autentických komunit. Někdy ohniskem undergroundové kontrakultury. Např. varšavský Klub Krzywego Koła, v němž se na přelomu padesátých a šedesátých let každý čtvrtek v šest hodin večer scházeli k odvážným diskusím místní intelektuálové a umělci. Nebo později undergroundové Squat Theatre v Paříži, které začínalo jako amatérský divadelní soubor v jednom budapeštském kulturním středisku. Pro mnohé současníky ze středo-východní Evropy jsou tyto kulturní domy místy, kde poprvé slyšeli západní hudbu, kde prožili nejkrásnější noci svých životů. Kde

se těšili z lidské pospolitosti, která měla nejrozmanitější podoby a nepotřebovala na sebe brát politický výraz. Konfrontace vzpomínky s pohledem na další osudy těchto staveb po roce 1989 připomíná ono Barthesovo probodávání dívčího portréту jeho matky. „Dekomunizace“ veřejného prostoru „volnou rukou trhu“ spojená s ničením, zavíráním, pustnutím, necitlivým přestavováním ke zcela jiným, často privátním účelům, způsobuje asimilaci vzpomínek. „Chodil jsem tam do restaurací. Kdyby ho zbourali, něco ze mě by chybělo, něco, co mě s Berlínem osobně spojuje,“ vyjádřil se před lety jeden z márně protestujících proti demolici Paláce republiky v Berlíně. Jan Galeta v textu své studie ukázal na obdobné procesy bourání a pozměňování funkcí těchto staveb po únoru 1948 s cíleným mazáním paměti po vysídleném německém obyvatelstvu.

Záměr vydat monografii má svůj původ v dlouhodobém fotografickém projektu, na kterém od roku 2017 pracoval Oskar Helcel s Martinem Netočným, kteří se ještě jako dva studenti potkali na pražské FAMU. Jejich cílem nebyla systematická dokumentace (zanikajících) staveb, ale spíše zachycování nánosů času prostřednictvím konstelací náhodných předmětů či shluků materiálů. Rozsáhlý fotografický materiál zaznamenávající více než padesátku objektů z území bývalého Československa je součástí této monografie, v níž obraz a text tvoří dvě rovnocenné vrstvy. Adéla Svobodová a Tereza Hejmová se postaraly o grafické řešení kapesního formátu publikace, která získala ocenění v kategorii Odborná literatura soutěže Nejkrásnější knihy roku 2023 a která čtenáře vybízí k zamyšlení nad jejich vztahem k objektům minulosti.

Otto Drexler



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.