

Tomáš Glanc

Souostroví Rusko ve válce proti Ukrajině

Kultura a kontexty
2022–2025



KAROLINUM

Souostroví Rusko ve válce proti Ukrajině

Kultura a kontexty 2022–2025

Tomáš Glanc

Recenzovaly:

Petra James (Université libre de Bruxelles)

Jana Komendová (Univerzita Palackého v Olomouci)

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2026

Odpovědný redaktor Martin Janeček

Redakce Milan Drápala, Josef Lesák

Rejstřík Josef Lesák

Obálka a grafická úprava Jakub Krč

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2026

© Tomáš Glanc, 2026

Illustrations © viz seznam ilustrací, 2026

Cover illustration © Haim Sokol, 2026

ISBN 978-80-246-6420-0

ISBN 978-80-246-6419-4 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Záměr	7
Jazyky a válka	17
Logika represe	63
Participace a rezistence	111
Ignorans	191
Z-kultura	233
Válka jako divadlo a válka proti divadlu	293
Exil jako relokace	331
Ikonoklasmus – imperialismus – kolonialismus – cancel culture	383
Ediční poznámka	441
Seznam ilustrací	449
Bibliografická poznámka	457
Rejstřík	465

ZÁMĚR



Chaim Sokol: Bitva, 2018–2019.

Tato kniha vznikla za války a pojednává o válce. Jejím těžištěm ale není rozbor primárně vojenský nebo politický. Zaměřuje se na kulturní kontext v jeho různých podobách a projevech.

Válka proti Ukrajině, kterou ruská armáda zahájila roku 2014, a v plném rozsahu 24. února 2022, změnila nejen Ukrajinu, Rusko, Evropu a svět, ale v neposlední řadě i kulturu a myšlení o kultuře.

Není třeba zdůrazňovat, že reakcí na válku nebo jejich absenci existuje bezpočet. Každá je singulární a každá koneckonců vytváří ve fiktivním prostoru uměleckého díla svoji vlastní verzi války – života ve válce – na základě vlastních estetických a názorových, případně etických, politických a dalších předpokladů. Rozumí se také, že artefakty, které vznikají „za války“, se nemusejí k válečnému dění přímo vyjadřovat, a přesto jsou jeho součástí.

Úkolem této knihy není „válečná“ díla a jejich kontexty sumarizovat, systematizovat ani je převádět na jakékoli společné jmenovatele. Tím spíš, že autorky a autoři, kteří z Ruska tak či onak pocházejí nebo z různých důvodů používají pro svoji tvorbu ruštinu, se sami rozhodně za součást jakéhokoli jednoho celku nepovažují a považovat nechťejí.

Následující postřehy, pozorování, poznámky, informace, citáty a předběžné vývody či pokusy o analýzu se týkají celé palety jevů, událostí a osobností, které spojuje pouze ta či ona – často nepřímá – souvislost s válkou a s Ruskem. To je činí jistě metodologicky napadnutelnými nebo problematickými z hlediska důkladnosti rozboru, proporcí, jen fragmentární kontextualizace a podobně. Zároveň ale tato riskantní šíře umožňuje sledovat současně množství jevů, které spolu nesporně souvisejí, vzájemně se kříží a doplňují.

Tento hybridní a disparátní výkladový postup se tak drží principu kontingence, kterou německý sociolog a filozof Niklas Luhmann¹ kanonizoval jako prostor mezi póly nutnosti a nemožnosti: kontingentní je stav, který není ani nevyhnutelný, ani vyloučený. Válka není s kulturními jevy v žádném předem definovaném vztahu. Představuje tragickou a v jistém smyslu neřešitelnou výzvu, na kterou následuje množství nejrozumnějších, vzájemně se doplňujících a mezi sebou polemizujících reakcí. Kontingence funguje

¹ Luhmannova posmrtně vydaná práce *Organisation und Entscheidung* (Westdeutscher Verlag: Opladen 2000, s. 142 ff.) je – s ohledem na důraz kladený na rozhodnutí a odpovědnost – jako četba teoretických pramenů k tomuto dnes už školnímu, notoricky známému konceptu ještě vhodnější než autorovo klasické dílo *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* z roku 1984 (česky *Sociální systémy. Nárys obecné teorie*, Centrum pro studium demokracie a kultury: Brno 2006).



Varvara Néděoglo: *žæðå* (voprz). 11. prosince 2021.

jako popření nezvratné osudovosti a nahrazuje nárok na absolutní pravdu principem podmíněné plauzibility – tedy principem jedinečných řešení, která jsou z nějakého hlediska patřičná, pochopitelná, opodstatněná nebo při zohlednění jejich východisek a podmínek dávají smysl.

Takový přístup vede i k principiální a zpochybňující sebereflexi: při pokusu o porozumění neexistují předem definované pevné struktury, procesy jsou fluidní a vyvolávají otázky neslučitelné s dogmatickými jistotami.

V této knize jsou obsažena nejružnější pozorování a explicitní i implicitní soudy, ale s vědomím, že jde o jedno subjektivní uspořádání nashromážděného materiálu. Tím, že kontingence dekonstruuje zdánlivou nutnost a jednoznačnost při chápání jevů a jejich souvislostí, předpokládá zároveň jistou osobní zodpovědnost za vyslovované soudy a vykonané volby, aniž by je tím prohlašovala za určitě správné nebo jediné platné.

Rozpory, které jsou vlastní každému pojetí uměleckých aktivit ve společenských souřadnicích, válka výrazně radikalizovala. Některé umělkyně a někteří umělci dospěli dokonce k rozhodnutí opustit ruský jazyk, kontaminovaný válkou, a samozřejmě se ještě masovějším jevem stal už dříve hojně praktikovaný život mimo území Ruské federace.

Co znamená toponymum Rusko nebo adjektivum „ruský“, není a nemůže být jednoznačně definováno. V kulturních, sociálních, humanitních vědách se právem kritizují zevšeobecnující koncepty, zastíňující singularitu jevů a rozdílnost perspektiv. Pojem *emicness* (americký lingvista a antropolog Kenneth L. Pike s ním pracoval už od padesátých let 20. století) preferuje místní kategorie a významy, subjektivní přístupy zevnitř konkrétní situace oproti univerzalistickým modelům (jako je „ruská kultura“). Ale není ani třeba speciálních antropologických pojmů, abychom nahlédli zjevnou skutečnost, že lidé „z Ruska“ nebo užívatelé ruštinu jako vyjadřovací prostředek, nemusejí být těmito skutečnostmi nijak charakterizováni, natož determinováni.

Přesto stojí za pokus popsat jednotlivé případy kontaminace kulturních jevů tak či onak spojených s ruským jazykem nebo teritoriem a kulturním kontextem touto konkrétní válkou – a naopak se ptát, jak se na válce podílejí jevy pocházející z kulturního pole.

Pro mě se záznamy jednotlivých případů kulturního dění od jara 2022 staly jakousi osobní nezbytností v situaci hrůzy a bezmoci. A tato kniha je pokusem propůjčit těmto záznamům nějaký tvar, s vědomím, že bude subjektivní a nezbytně ovlivněný a formátovaný předpoklady nejružnějšího charakteru, které mohou být vnímány podle úhlu pohledu jako přednosti, nedostatky nebo jejich specifická kombinace.

Tato kniha se zabývá kulturními jevy ve válce, konkrétními protagonistkami a protagonisty, uměleckými díly i epitexty (recenze, rozhovory, komentáře, veřejná vystoupení, korespondence a aktivity na sociálních sítích a v médiích). Zabývá se i – vůči samotné kulturní praxi zdánlivě vnějšími – kulturně-politickými jevy a strategiemi, koexistencí artefaktů a jejich recepcí, včetně společenské rezonance a reakce úřadů, perzekučních orgánů a soudů.

Albert Camus ukázal ve své slavné přednášce *Umělec a jeho doba*, pronesené při příležitosti udělení Nobelovy ceny v roce 1957,² jak nejisté a am-

² Albert Camus: *Umělec a jeho doba. Přednáška pronesená ve velkém amfiteátru univerzity v Uppsale dne 14. prosince 1957*, DOX: Praha 2025. V originále: Albert Camus: *L'Artiste et son temps*, in: Týž: *Discours de Suède*, Gallimard: Paris 1958, s. 246–254.

bivalentní jsou způsoby, jakými umění může na násilí, ničení, na hrůzu války reagovat, anebo nereagovat. Díla a postoje autorek a autorů mohou válce vzdorovat, ignorovat ji, demaskovat, znázorňovat, vykládat, podrývat, svědčit o ní, mohou být válkou zasažené, vyjevovat její zrůdnost, nebo ji naopak bagatelizovat, podporovat, obsluhovat a spolurozněcovat, připravovat a v jistém smyslu i vést.

Kulturní tvorba může být považovaná za něco vůči válce bytostně odlišného, ne-li opačného, ale takový přístup je idealizující a zjednodušující. Spíš jde o kontaminaci, byť konfrontativní. Válka je provázená nejrůznějšími opatřeními kulturní politiky. Umělecká díla se ze své podstaty coby projev fiktivních skutečností mohou války účastnit jen nepřímou. Navzdory této principiální distanci jsou autorky, autoři a všichni aktéři, díla i publikum a interpreti, účastníky, nebo přinejmenším současníky této války – ať si to uvědomují, nebo ne, ať se k této skutečnosti hlásí, nebo o ní mlčí.

Může být snad kultura také terapií pomáhající léčit traumata války? Může být pamětí katastrofy, kterou válka je? Nebo drogou, která umožňuje na válku krátce zapomenout?

V humanitních vědách se už dávno bádá o současných i minulých „kulturních válkách“, totiž o ideových a hodnotových společenských konfliktech, terminologicky motivovaných německým „kulturním bojem“ (*Kulturkampf*) mezi katolíky a pruským státem v 19. století. Válka, která je motorem této knihy, není kulturní ani studená, je to skutečná válka.

I umělecké reprezentace válek jsou pochopitelně v humanitních vědách důkladně zpracované. Jako příklad lze uvést knihu literární historičky Kate McLoughlin z Londýnské univerzity, jež v rozsáhlém historickém spektru od Homéra až po současný Irák ukazuje, jak se literární zpřítomnění válek po staletí vyvíjelo, jak se jednotlivé způsoby líčení na sebe vrstvy, vzájemně se citovaly a inspirovaly či parodovaly.³ A přece dochází ke zjištění, že propast mezi zkušeností a jejím písemným ztvárněním, která je hnací silou tohoto typu literatury, zůstává nakonec nepřeklenutelná.

Četná kompendia podobného typu existují přirozeně i pro oblast výtvarného umění. Například kniha, kterou sestavila britská historička Joanna Bourke pod titulem „Válka a umění. Vizuální historie moderních konfliktů“,⁴

³ Kate McLoughlin: *Authoring War. The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*, Cambridge University Press: Cambridge 2011.

⁴ Joanna Bourke (ed.): *War and Art. A Visual History of Modern Conflict*, Reaktion Books: London 2017.

sleduje, jak se během několika staletí umělecké zobrazení ozbrojených konfliktů vyvinulo od heroismu a kanonizace vítězství k pozornosti zaměřené na utrpení jednotlivců a civilního obyvatelstva, k pojetí války, jejíž samotná iniciace je zločinem proti lidskosti.

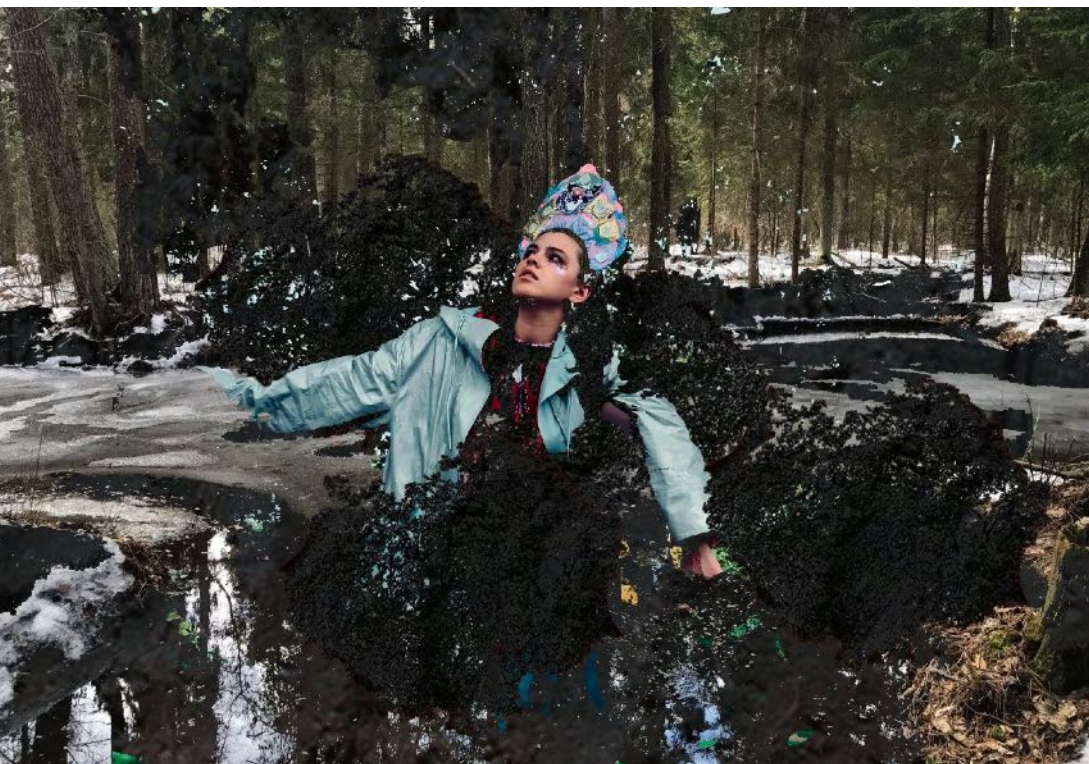
Ambiciózní a v jistém smyslu opačný je přístup, pro který se rozhodl dánský literární historik Anders Engberg-Pedersen, editor celé série knih vycházející pod souhrnným názvem *Prisms. Humanities and War* (Prizmata. Humanitní vědy a válka).⁵ Celá řada využívá interdisciplinární humanitní metody (zejména estetiku, literární teorii, mediální studia a filozofii), přináší nové pohledy z hlediska humanitních věd na studium války a nabízí základní koncepční nástroje pro pochopení toho, jak je válka dnes vytvářena, vnímána, reprezentována a technologicky koncipována. Tato řada publikací tvrdí, že válka by měla být studována jako estetický, kulturní a mediální fenomén, a nejen jako fenomén politický či strategický nebo technologický. Stručně řečeno: válka se týká stejně tak vnímání, reprezentace a časovosti jako strategie a síly.

Využívání nebo zneužívání estetiky za účelem formátování války Engberg-Pedersen shrnul v epilogu s podtitulem „Failures of Imagination“ (Selhání představivosti) ke své knize o válečné estetice, v níž popisuje, jak se sama válka stala částečně uměleckou formou.⁶

Autor tvrdí, že armáda při plánování, výcviku a vedení války stále více přejímá jazyk, nástroje a představy estetiky – kreativitu, tvorbu světů, designové myšlení, simulace, „vojenskou estetiku“ atd. Název „Selhání představivosti“ poukazuje na fakt, že tento estetický rámec přesto nedokáže uchopit nebo zohlednit skutečnou, násilnou, chaotickou povahu války. Zatímco válka je stále více estetizována, tyto estetické rámce zároveň selhávají v zachycení nebo vyrovnání s realitou, etikou, nepředvídatelností a destruktivností války. Válka se zdá být snadno definovatelná jako organizované ozbrojené násilí, ničení a zabíjení. Obzvláště z hlediska kulturních praktik jsou ale důležité i její hybridní formy: kombinace konvenční vojenské taktiky s metodami nejružnějších „proxy“ sil, dezinformacemi, propagandou, vytvářením určitých narativů. Na toto slovo jsou mnozí alergičtí, protože se nadužívá,

⁵ Uvádíme dva svazky: Jens Bjerling – Anders Engberg-Pedersen – Solveig Gade – Christine Strandmose Toft (eds.): *War and Aesthetics. Art, Technology, and the Futures of Warfare*, The MIT Press: Cambridge (MA) 2024; Erik Reichborn-Kjennerud: *The World According to Military Targeting*, The MIT Press: Cambridge (MA) 2025.

⁶ Anders Engberg-Pedersen: *Martial Aesthetics. How War Became an Art Form*, Stanford University Press: Stanford (CA) 2023, s. 149–158.



Varvara Néděoglo: *čosť boys, sľěp foræver* (ztracení hoši, spěte věčně). 22. dubna 2022.

nicméně kulturní praxe se bez něj neobejde, a to právě v tom smyslu, který mu kdysi propůjčil francouzský filozof Jean-François Lyotard ve své knize *La Condition postmoderne*.⁷ Nejde mu o konkrétní techniku vyprávění, nýbrž o to, jak lidé dávají, či naopak odpírají světu – nebo válce – smysl: skrze vyprávění, která sjednocují zkušenosti, znalosti a hodnoty. Věda, politika, filozofie nebo válka stojí na vyprávěních, která je legitimizují. Vyprávění mají povahu týkající se poznání (epistemologickou) – jsou interpretacemi

⁷ Jean-François Lyotard: *Condition postmoderne*, Éditions de Minuit: Paris 1979. V českém překladu: Jean-François Lyotard: *Postmoderní situace*, in: Týž: *O postmodernismu*, Filosofický ústav AV ČR: Praha 1993, s. 97–177.

reality. Kultura tyto narativy spoluvytváří, ne-li přímo – v některých případech – konstituuje, komentuje, případně zpochybňuje, podrývá a vyvrací, delegitimizuje.

Tato kniha postupuje opačně ve vztahu k výše zmíněnému přístupu Engberga-Pedersena: neptá se, jak se vede válka, ale jak si vede kultura za války. Pojednává na základě příkladů o uměleckých dílech a kulturních nebo kulturně-politických procesech vznikajících či odehrávajících se během války, týkajících se války, působících proti válce, nebo naopak vytvořených na podporu války; o tvůrcích, kulturních kontextech a institucích, ale také o nejrůznějších aspektech geneze kultury, která se od roku 2014 a v ještě vyostřenější intenzitě od roku 2022 odvíjí ve válečném stavu. Některé pasáže se tudíž nezbytně vracejí i k předchozím etapám vývoje kultury spojené s Ruskem a ruštinou.

Válka neovlivňuje jenom přítomnost a budoucnost, ale i minulost. V neposlední řadě jde v této knize i o vliv, který současná válka má na výklad starších kulturních dějin.

Ačkoli je tato válka nedozírnou tragédií, na prvním místě pro její ukrajinské oběti, pro ruskou kulturu je zároveň i šancí. Šancí na – kritickou a novou – reflexi či sebereflexi, pro které dosud často chyběl dostatečně silný impulz. Pokud se od roku 2014, respektive 2022 často v akademické oblasti i publicistice skloňují termíny jako imperialismus a kolonialismus, je to kromě poplatnosti módním vědeckým trendům často i seriózní pokus zjistit, co všechno se při studiu Ruska – a kultur na jeho území – desítky let ignorovalo, zlehčovalo, vytěšňovalo a potlačovalo.

Válka byla pro málokoho představitelná a šok, který provázal její vypuknutí, vrhl mimo jiné světlo na oblasti, které se „najednou“ ukázaly jako palčivé: například na koexistenci konkrétních kulturních iniciativ v Rusku posledních několika desítek let s politickým režimem, jenž se postupně radikalizoval, až se v určité chvíli skupina jeho představitelů rozhodla nejdřív pro okupaci části území sousedního státu, a posléze pro rozsáhlou válečnou operaci proti celé zemi, provázenou řadou perfidních válečných zločinů.

Obzvlášť pro autorky a autory dlouhodobě jednoznačně kritické vůči vývoji ruského politického systému bylo samozřejmostí chápat válku jako naprosté šílenství, které odmítají, ale nenesou za ně ani za jeho ukrajinské oběti žádnou zodpovědnost. Jen postupně a v ojedinělých případech se začaly objevovat sebekritické otázky ohledně širších souvislostí procesů a aktérů, jejichž součinnost dlouhodobě vytvářela přesně to, po čem touží strůjci

každé diktatury: stabilní klid a mlčenlivý pořádek. Uvnitř tohoto paktu se pak může rozvíjet kreativita a kooperace všeho druhu, ovšem pod podmínkou vzájemné tolerance a vzájemné výhodnosti, na základě nepsaného paktu o neútočení a nepřekračování určitých – také nepsaných – mezí.

Velmi přesně to na příkladech z vývoje institucí výtvarného umění popsala levicová intelektuálka a filozofka gruzínského původu Ketí Čuchrov, působící na Univerzitě v Karlsruhe, v referátu na konferenci „Neo-Soviet Myth and Cultural Recycling in Contemporary Russia“ (Neosovětský mýtus a kulturní recyklace v současném Rusku), která se konala na podzim 2023 ve Stockholmu.⁸ Jmenovitě totiž poukázala na jednotlivé kroky a etapy postupné domestikace (doslova ochočení) umělecké scény mocenským aparátem, které probíhalo způsobem jednoznačně výhodným pro obě strany.

Na začátku 21. století vznikají po diverzifikovaných soukromých aktivitách devadesátých let instituce, za nimiž stojí buď soukromý kapitál kontrolovaný z centra moci, anebo přímo ochranná ruka mocenských aparátů.⁹ V letech 2008–2012 se do tohoto procesu začleňují postavy z nejvyšších pater státně-podnikatelské elity, umožňující rapidní rozvoj dotovaný gigantickými finančními částkami.¹⁰ Od roku 2012 a uvěznění hudebnic ze skupiny Pussy Riot získávají v celé oblasti čím dál větší vliv představitelé státních orgánů, kteří umělecké instituce neničí a jen minimálně manipulují, nicméně je mají pod nepřetržitým dohledem (pojištěným i finančně).

Ve výsledku nebylo pro orgány režimu po vypuknutí plošné války nijak obtížné eliminovat nebo vypudit do zahraničí aktérky a aktéry schopné mobilizovat občanskou společnost k nějakým citelným protestům.

Sama kulturní produkce se nezastavila a v mnoha důležitých případech na válku nezapomněla ani nerezignovala. O jednotlivých artikulacích konkrétních postojů pak pojednávají následující kapitoly.

⁸ Vycházím z prezentace, kterou mi autorka poslala 2. 11. 2023. Dříve k tomuto tématu publikovala rozsáhlou stať: Ketí Chukhrov: Art after Primitive Accumulation. Or, on the Putin–Medvedev Cultural Politics, *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26, č. 1 (2011), s. 2–138.

⁹ Stella art-foundation (2003), Moskevské muzeum moderního umění (Zurab Cereteli a Vasilij Cereteli, 2000), Moskevský dům fotografie a Rodčenkova moskevská škola fotografie a multimédií (Olga Sviblova, 1997 a 2006), Kandinského cena (Šalva Breus, 2007).

¹⁰ Alexandr Mamut, mediální magnát a zakladatel Institutu Strelka pro média, architekturu a design (2009); Roman Abramovič, zakladatel Muzea současného umění „Garáž“ (2008); Leonid Michelson, zakladatel uměleckého centra V-A-C (2009), dnes známého jako GES-2. Všechna tato umělecká centra vznikla a působí v Moskvě.

JAZYKY A VÁLKA



Chaim Sokol: Povstání, 2018–2019.

Jednou z reakcí na válečný útok ruské armády proti Ukrajině se stalo živelně šířené heslo vyjadřující jadrnou formou odpor proti válce. Sestává ze dvou substantiv a využívá extrémní významové šíře ruské vulgární slovní zásoby. Expresivní označení penisu v tomto výrazu znamená stručné, ostře negativní stanovisko. Slogan CHUJ VOJNĚ se začal rychle šířit na sociálních sítích, umělkyně a umělci pracující metodami spojenými s intervencí do veřejného prostředí, se street artem, žánrem graffiti a podobně jej sprejovali na fasády; heslo se stalo takzvaným memem (jednotkou kulturní informace, která se šíří zejména imitací), objevilo se na nálepkách a tričkách, lidé je skandovali na koncertech.¹¹ Represivní orgány Ruské federace začaly téměř okamžitě protesty proti válce stíhat, jejich představitelky a představitele pokutovat, zatýkat, případně věznit, dopouštět se na nich fyzického násilí, vylučovat je ze studia či ze zaměstnání a zastrašovat je širokou paletou výhrůžek. Perzekuce se přenesla z explicitních projevů i na jejich obrazné formy: stíhání byli i ti, kdo na veřejnosti ukázali papír s osmi tečkami, rozdělenými mezerou nebo hvězdičkou na tři a pět – slogan se tu předkládal jako lehce srozumitelná abstraktní šifra. V dalším stadiu následovaly tresty i za držení čistého listu papíru, protestního gesta známého z demonstrací v Pekingu na náměstí Nebeského klidu (Tchien-an-men) v roce 1989. Postupně se projevy veřejného nesouhlasu s válkou redukovaly na ojedinělé případy na různých místech Ruské federace, převážně ale byly násilně zastaveny nebo se jejich aktérky, aktéři, stoupenkyně a stoupenci přesunuli do zahraničí. Heslo CHUJ VOJNĚ se rychle stalo kanonickým, ale také historickým stanoviskem, jehož artikulace byla archivovaná především na internetu. Populární zpěvačka Monětočka (Jelizaveta Gyrdymova),¹² která se na jaře 2022 přestěhovala do Litvy, na svých koncertech vystupovala s rýmovanou skladbou pseudo- či

¹¹ Jednoznačný původ sloganu není dohledatelný, ale v roce 2003 se objevil v americké televizi na tričkách zpěvaček popového dua t.A.T.u. (Julija Volkova a Jelena Katina), které tehdy – v době debat o válce v Iráku – vyrazilo na první americké turné.

¹² Zpěvačka, pocházející z Jekatěrinburgu, v dospívání podle vlastních slov vášnivě četla básně Vladimira Nabokova. Proslavilo ji první studiové album *Raskraski dlya vzroslych* (Omalovánky pro dospělé, 2018), které rychle získalo popularitu hudební rafinovaností kombinující stylizovaný folklor s postupy intelektuálního rapu a popu i zpěvaččinou bezelstnou nestrojeností. Viz Александр Горбачёв: *Когда мы поём, поднимается ветер. Краткая история популярной музыки в России XXI века*, Meduza: Riga 2025. Od jara 2022 vystupuje Monětočka v různých zemích za hranicemi Ruska v rámci programu „Voices of Peace“ společně se zpěvákem Noize MC. Od začátku roku 2023 je na seznamu „zahraničních agentů“ (viz kapitola „Logika represe“). Veřejně podpořila hudebníky z formace Stoptime, pronásledované v Rusku za interpretace jejich písní – stejně jako písní Noize MC – na petěrburských ulicích.

neofolklorního charakteru, v níž se zmíněné heslo, skandované publikem, vkládalo do úst (či zobáků) ptáčkům nebo kosmonautům na Měsíci a prolašovalo se za „naši hlavní modlitbu“:

ХУЙ ВОЙНЕ

Птичка села на окне и пропела
Хуй войне

Космонавты на Луне повторили
Хуй войне

Вот и я кричу вам снова
Два своих любимых слова
Каждый день в любой стране
Два словечка Хуй войне

Я иду на забастовках
И несусь в руках листовку
Восемь звездочек на ней
Это значит Хуй войне

Мелким шрифтом где-то в чате
Чёрной краской на плакате
На заборе по весне напишу я
Хуй войне

Будет голос мой отважен
Даже если руки свяжут
И щекой прижмут к стене
Прошепчу я Хуй войне

Через дым зловещей битвы
Пронесём по всей земле
Нашу главную молитву
Два словечка Хуй войне¹³

CHUJ VÁLCE

*Ptáček usedl na okně a zapěl:
Válce chuj*

*Kosmonauti na Měsíci zopakovali:
Válce chuj*

*Tak i já vám křičím znova
ta dvě oblíbená slova
Každý den, v jakékoli zemi
ta dvě slůvka: válce chuj*

*Jdu na stávký s letákem v rukou
Bliká na něm osm hvězd
A to znamená jasně:
Válce chuj*

*Drobným písmem někde v chatu
Černou barvou na plakátu
Na plotě, až přijde jaro
Napíšu: válce chuj*

*Můj hlas bude směle znít
I když mi svážou ruce
A tvář přitisknou ke zdi
Zašeptám stejně: válce chuj*

*Skrz dým hrozivé bitvy
rozšíříme po celé zemi
Naši hlavní modlitbu
Ta dvě slůvka: válce chuj¹⁴*

¹³ Монеточка: Хуй войне, *lyrictranslate.com* (online), 17. 5. 2022, <https://1url.cz/JJSZX>.

¹⁴ V přibližném – nerýmovaném – překladu, v němž je pro názornost zachované podstatné jméno „chuj“ – s vědomím, že má v různých jazycích odlišné stylistické konotace.

Složitější strukturu má text písně nazvané „Chuj vojně“ (Válce chuj),¹⁵ který v den prvního výročí zahájení plošné válečné intervence 24. února 2023 zveřejnila hudební skupina významného levicového básníka Kirilla Medveděva.¹⁶ Její činnost se po celou dobu existence vyznačuje přítomností sociálního a politického aktivismu, pro který členové skupiny hledají autentickou formu hudebně jednoduchého a nenáročného pouličního, společenskými problémy definovaného a politicky lyrického punku.

Formálně jde o milostný song, kde ale identitu partnera, včetně jeho nitra, definuje především slogan odmítající válku a propagující ideály svobody pro politické vězně a levicové aktivisty. Zatímco partnerka, která je také v naprosté opozici proti establishmentu, se snaží proniknout pod povrch „lásky“ do hlubších vrstev mužovy osobnosti („ty ně takaja, kak vse, těbe malo ljubvi / ty chočeš znať, čto u meňa u meňa vnutri“ – nejsi jako ostatní, láska je ti málo / chceš vědět, co mám uvnitř) a politickým diskursem opovrhne, partner ji odkazuje na zakázaný nápis na zdi jako klíč ke své osobnosti. Ten cituje protiválečný slogan, a to v kontextu slavného hesla Francouzské revoluce *Liberté, égalité, fraternité*. Dochází tak ke kontrapunktu nebo paradoxu: to, co partnerka hledá pod povrchem v hlubině mužovy duše (uvnitř), se nachází na veřejné platformě (na zdi) – jsou to zásadní a utopické politické cíle, které definují jeho vnímání světa („togda vzgljani na banněr zapreščonnyj na stěně: / svoboda, ravenstvo, bratstvo, i chuj vojně“ – tak se podívej na zakázaný banner na zdi: / svoboda, rovnost, bratrství a válce chuj).

Tvorba Kirilla Medveděva se od začátku vyznačovala schopností propojovat subtilní básnický jazyk s energií sociálního aktivismu a rétorikou protestsongů, válka ale vyvolala u některých autorek a autorů potřebu

¹⁵ Группа Аркадий Коц: Хуй войне / Fuck the War, YouTube (online), 24. 2. 2023, <https://1url.cz/AJSfK>.

¹⁶ Rusky vyšly jeho knihy *Тексты, изданные без ведома автора*, Новое литературное обозрение: Москва 2005; *Реакция вообще. Статьи, манифесты, отчёты об акциях, эссе, интервью*, Свободное марксистское издательство: Санкт-Петербург 2007; 3 %. *Стихи*, Свободное марксистское издательство: Санкт-Петербург 2007; *Жить долго, умереть молодым*, Свободное марксистское издательство: Санкт-Петербург 2011; *Поход на мэрию*, Свободное марксистское издательство: Санкт-Петербург 2014; *Антифашизм для всех*, Свободное марксистское издательство: Санкт-Петербург 2017. V anglickém překladu vyšla např. kniha *It's No Good. Poems / essays / actions*, Ugly Duckling Presse: New York 2012, německy *Antifaschismus für alle. Manifest, Essays und Gedichte*, Matthes & Seitz: Berlin 2020. O Medveděvově tvorbě viz např. Matthias Meindl: *Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*, Böhlau: Köln/R. – Weimar 2018, s. 425 ff.

zásadnější revize dosavadního způsobu psaní i samotného jazyka, jímž tvůrci a tvůrkyně operují.

Dokládá to i případ Medveděvova souputníka Romana Osminkina z petřuburského okruhu časopisu *Translit*, který začal vycházet v roce 2005 v redakční péči Pavla Arseňjeva.

Roman Osminkin, ruský básník narozený na konci sedmdesátých let v Leningradě, zformuloval v létě 2023 v souvislosti s básnickým čtením v německém Trieru (od roku 2022 Osminkin žije v Německu) otázky ohledně ruského literárního jazyka za války, které si neklade každý, ačkoli se zdají být samozřejmé. Pro něčí vnímání může být Osminkinova úvaha až exaltovaná a nepochopitelně kritická vůči ruskému jazyku, který zjevně tuto válku nerozpoutal. Pro leckoho je samozřejmé, že jazyk je *a priori* nevinný, a to i když se užívá k obsluze zruďných cílů. Zároveň válka vyprovokovala četné úvahy o diskreditaci ruštiny jako jazyka redukováného v obecném vnímání na primitivní šovinismus, jak o tom hovoří například kulturolog Gasan Gusejnov.¹⁷

Osminkin formuluje svoji pozici následovně:

„Spojuje nás reflexe toho, odkud a jak píšeme po zahájení totální ruské invaze do Ukrajiny. Jako ruskojazyční autoři stojíme před etickou výzvou, od níž nemáme právo se odvracet: jsme nositeli jazyka a pasu státu agresora, který denně vydává zločinné příkazy ve stejném jazyce, jakým píšeme svou poezii. Je to však stejný jazyk? A jakým jazykem tedy mluví a píšou miliony ruskojazyčných lidí, včetně Ukrajinců a Ukrajinek, kteří otevřeně vystupují proti válce, nebo alespoň nepodporují vojenskou agresi ruského státu? Jaké strategie psaní jsou pro nás možné v podmínkách válečné katastrofy? Jak dnes můžeme, i když nadále píšeme rusky, nedovolit, aby si náš jazyk přivlastnila mašinerie státního teroru a propagandy? Může (nebo ne?) jazyk poezie klást alespoň slabý odpor, podkopávat zevnitř jazyk nenávisti a násilí? Nebo má ruskojazyčné psaní otevřít prostor pro nějaké jiné, naučit se brát v úvahu hlasy druhých a vykonávat pouze (mlčky?) smuteční práce, zatímco jediným efektivním autorským rozhodnutím je účinná pomoc Ukrajině?“¹⁸

¹⁷ Viz Ирина Купряхина: Простейшие смертные. Кремль превратил в оружие против своих «врагов» русский язык – но в итоге лишь довел всех, кто на нём говорит, до ничтожного состояния. Интервью филолога Гасана Гусейнова, *Новая газета Европа* (online), 15. 3. 2023, <https://1url.cz/hetQV>.

¹⁸ Cituji z e-mailu, který mi autor zaslal 14. 7. 2023.

Z Osminkinova vyjádření je znát určitý šok, který souvisí s tím, že kulturní pole v Rusku teprve v posledních letech před válkou prodělalo výraznější kulturně-politickou proměnu, a ani ta nebyla zdaleka tak drastická jako v oblasti politiky nebo médií.

Tamní poměry sice od začátku 21. století opakovaně vzbuzovaly domácí i zahraniční pozornost jednotlivými zákazy a perzekucemi konkrétních děl, osob nebo institucí, celkově šlo ale o kontext, jehož převládajícím rysem byla ne-li svoboda, pak alespoň převládající indifference státního aparátu vůči kritickým projevům, které v jistém smyslu dokonce integroval do svého konceptu, obzvlášť pokud šlo o jeho tvář obrácenou k zahraničí. Zvjagincevovy nebo Sokurovovy či Germanovy filmy a názory, ruský rap nebo romány Vladimira Sorokina, Sergeje Lebeděva či Ljudmily Petruševské, poezie Romana Osminkina, Kirilla Medveděva nebo v oblasti básnického mainstreamu Dmitrije Bykova jistě byly všechny explicitně nebo implicitně v příkrém rozporu s oficiální ideologií, a přesto se nestaly terčem zákazů, neřkuli zatykačů, a dokonce nebyly ani systematicky hanobeny ve státních médiích.

Udělení Nobelovy ceny ruský písíci běloruské spisovatelce a disidentce vůči Lukašenkově i Putinově politické doktríně Světlaně Alexijevič nevyvolalo nic podobného jako udělení téže ceny Borisi Pasternakovi v roce 1958. Vedly se sice kritické diskuse o literárním významu jejího díla a zpolitizovanosti Nobelovy ceny, nicméně její moskevský nakladatel publikoval (na rozdíl od Běloruska) desítky tisíc exemplářů jednotlivých knih i souborných spisů a jejich recepcce v ruskojazyčných médiích byla víceméně svobodná.

V prvních letech nebo zhruba dvou desetiletích od začátku perestrojky zavládla téměř euforie z literatury, která už nebude muset suplovat politiku či historiografii ani vychovávat občanskou společnost. Michail Epštejn byl jedním z mnoha (ale možná jedním z těch nejsystematičtějších v tomto tehdy novém směru úvah), kdo v atmosféře této euforie a „utrženosti ze řetězu“ dějin a politiky bájil o literatuře, pro kterou není ve výsledku závazné nic než ona sama – bezpočet variant teorie, či spíše volných asociativních aplikací základních myšlenek postmodernismu mu k tomu propůjčoval neřeberné množství nástrojů a pobídek.¹⁹

¹⁹ Mikhail N. Epstein: After the Future. On the New Consciousness in Literature, *South Atlantic Quarterly*, 90, č. 2 (1991), s. 409–444. V knižním vydání: Týž: *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press: Amherst 1995, s. 71 ff.

Nicméně ve výsledku mnohotvárného souboru vnitřních i vnějších jevů se tato představa postupem času ukázala jako nefunkční nebo zastaralá (což je v kulturní evoluci notoricky známý a zcela přirozený jev, o kterém psali už formalisté v čele s Jurijem Tyňanovem).²⁰ Běloruska Světlana Alexijevič, která významně ovlivnila celou sféru ruský psané literatury autorek a autorů nepovažujících se za ruské – jako je třeba Narine Abgarjan nebo Arťom Čapaj –, ale i obecně dokumentární literatury přímočarého vyprávění, do tohoto trendu výborně zapadá a svou tvorbou jej personifikuje.

Svoje knihy programově zakládá na věcných rešerších, rozhovorech s přímými účastníky a očitými svědky popisovaných jevů, vždy se zaměřuje na konkrétní události a prostředí. Všechny tyto postupy používala mimochodem, na rozdíl od jiných autorek a autorů, kteří se objevili podstatně později, už v osmdesátých letech, kdy začala její díla vycházet. Dílo *U vojny ně ženskoje lico* (*Válka nemá ženskou tvář*), které ji proslavilo, se týká vzpomínek na druhou světovou válku, bylo napsáno v roce 1983, v Sovětském svazu vyšlo roku 1985²¹ a česky o rok později v překladu tehdejšího šéfredaktora časopisu *Sovětská literatura* Vladimíra Michny.²² Ačkoli autorka pokračovala v psaní kontinuálně, nebude snad zkreslující tvrzení, že opravdu aktuálním – nebo přinejmenším znovu aktuálním – se její způsob psaní stává až o třicet let později, kdy vychází její zásadní dokumentární próza o raně postsovětské době *Vremja sekond chend*²³ (česky v překladu Pavly Boškové pod názvem *Doba z druhé ruky. Konec rudého člověka*).²⁴ O dva roky později (2015) autorka obdržela Nobelovu cenu za literaturu.

Nejenže zavedení tvůrci a tvůrkyně získávají na počátku 21. století novou relevanci (Alexijevič) a objevují se nové literární autority, jejichž dílo je možné číst jako odvrát od experimentálně-postmoderní estetiky (Ljudmila Ulickaja, Boris Akunin), nýbrž i v rámci silných estetik některých zavedených autorů dochází zhruba dvacet let po začátku perestrojky k výrazným posunům. Konceptualista Lev Rubinštejn v podstatě přestává psát experimentální poezii, která jej v sedmdesátých a osmdesátých letech proslavila,

²⁰ Viz jeho esej *О литературной эволюции* z roku 1927. V českém překladu: Jurij Tyňanov: O literární evoluci, in: Týž: *Literární fakt*, Odeon: Praha 1988, s. 189–201.

²¹ Светлана Алексиевич: *У войны не женское лицо*, Молодая гвардия: Москва 1985.

²² Světlana Alexijevičová: *Válka nemá ženskou tvář*, Lidové nakladatelství: Praha 1986 (další vydání v překladu Libora Dvořáka: Pistorius & Olšanská: Příbram 2018 a 2023).

²³ Светлана Алексиевич: *Время секунд хэнд*, Время: Москва 2013.

²⁴ Světlana Alexijevičová: *Doba z druhé ruky. Konec rudého člověka*, Pistorius & Olšanská: Příbram 2015 (další vydání tamtéž 2017, 2022 a 2025).

a stává se populárním a vlivným sloupkařem na sociálních sítích, pišícíím na aktuální témata.

Jako výrazný příklad tohoto druhu lze uvést i pozoruhodnou evoluci těžišť v próze někdejšího zákonodárce literárního conceptualismu Vladimira Sorokina.²⁵ Právě v uvedeném období, roku 2006, vychází jeho dosud nepolitičtější a společensky nejzávažnější, zároveň také nejprekládanější a čtenářsky nejúspěšnější kniha *Děň opričníka* (*Den oprichnika*).²⁶ Jazykově sice neoperuje dokumentaristicky, její námět zvrhlé moci elit státní byrokracie jako by ale simuloval investigativní žurnalistiku. Na jedné straně v tomto románu lze shledat rysy postupně se vyvíjející Sorokinovy poetiky, jako je generování neologických výrazů a celých fiktivních jazykových rovin, které modelují ruštinu budoucnosti. Výrazně s tímto prostředkem autor pracoval už ve svém přelomovém románu *Goluboe salo* (*Modré sádlo*, někdy *Teplý špek*),²⁷ kde literárně předvídal mimo jiné nárůst čínského kulturního vlivu na Sibiři a zároveň demontoval bezprecedentním způsobem kult druhé světové války, což je jeden z ideových pilířů ruské propagandy 21. století. V románu totiž válku takzvaně kontrafaktuálně, v umělecky motivovaném rozporu s empirickými dějinami, vyhrály oba totalitní státy, které ji na konci třicátých let společně rozpoutaly, tedy Hitlerovo/Ribbentropovo Německo a Stalinův/Molotovův Sovětský svaz.

Den oprichníka se ale zároveň vymyká do té doby nebývalou intenzitou vazby na aktuální politickou situaci a na bizarní, stejně jako opulentní svět a životní styl mocenské elity. Děj se odehrává v blízké budoucnosti a atmosféra establishmentu, který zpitý mocí a penězi zavádí teror, propojující pozdní středověk (zvláště represivních komand oprichníků epochy Ivana IV., řečeného Hrozný, v jehož době – druhé polovině 16. století – byla tato garda ustavena) s přítomností a výhledem do budoucnosti.

Dalo by se zpětně tvrdit, že Sorokin podobně postupoval už ve své rané tvorbě z konce sedmdesátých a z osmdesátých let, kdy s podobně neúprosnou pronikavostí popisoval různé rysy sovětské ideologie. Nicméně teprve ve *Dni oprichníka* vytvořil komplexní literární kosmos, který působí dojmem

²⁵ O jeho tvorbě viz Евгений Добренко – Илья Калинин – Марк Липовецкий: *Это просто буквы на бумаге... Владимир Сорокин: После литературы*, Новое литературное обозрение: Москва 2018.

²⁶ Владимир Сорокин: *День опричника*, Corpus – ACT: Москва 2006. Česky v překladu Libora Dvořáka: Vladimir Sorokin: *Den oprichníka*, Pistorius & Olšanská: Příbram 2009.

²⁷ Владимир Сорокин: *Голубое сало*, Ad Marginem: Москва 1999.

dystopické, ale v mnohých ohledech děsivě přesné předpovědi a společensko-politického podobenství.

Válka Sorokina na řadu měsíců jako literáta umlčela – zbavila jazyka a řeči. V rozhovorech mluvil o blokádě a publikoval nejdřív jen zásadní publicistický text, v němž nejen ostře odsoudil válečnou agresi, ale zároveň Putinův režim zařadil do staleté struktury pyramidy moci, která Rusku brání stát se moderním, civilizovaným státem, respektujícím lidskou důstojnost a na ní založenou civilizaci.²⁸ Subjektem války proti Ukrajině je podle Sorokina v devadesátých letech nepohřbená mrtvola sovětského totalismu, která se jako zombie zgalvanizovala a ve smrtelném transu začala terorizovat okolní svět.²⁹

V jistém smyslu ještě radikálněji, respektive typologicky odlišně, zareagoval na plošnou válku jeden z mezinárodně nejúspěšnějších ruský píšících prozaiků desátých let Sergej Lebeděv.³⁰

Kromě bydliště v Berlíně a publicistických aktivit, ve kterých evropskému publiku nabízel pohled na válku zevnitř kritické ruské perspektivy, se tento prozaik také jako jeden z mála pokusil o – za války pochopitelně riskantní – dialog s ukrajinskými kolegyněmi a kolegy, jmenovitě s Katerynou Miščenko, ukrajinskou spisovatelkou, překladatelkou, vydavatelkou a kurátorkou

²⁸ Vladimir Sorokin: Vladimir Putin sits Atop a Crumbling Pyramid of Power, *The Guardian* (online), 27. 2. 2022, <https://1url.cz/eetWL>.

²⁹ Připomeňme, že připisování všech zločinů postsovětského období nezlikvidovanému „strašidlu sovětského komunismu“ vyvolává u některých kritiků polemické reakce. Ruský politolog Ilja Budrajtskis to na konci eseje „Nekonečný hon na rudého člověka“ – s odkazem na termín „odčarování“ (*Entzauberung*), vypůjčený od Maxe Webera – shrnul následovně: „Jedinou alternativou k této nekonečné hře se strašidly, jež odvádí pozornost (vlády i opozičních exorcistů) od tísnivé obavy o budoucnost, může být jen usilovná práce na „odčarování“ toho, co je sovětské. Tím, že je odmítneme považovat za „přežitek“, který je nutné buď zcela přijmout, nebo zavrhnout, bude nutné je neustále dělit na jednotlivé složky: progresivní a reakční, osvobozující a zotročující, napomáhající vládnoucím elitám, nebo naopak zpochybňující právo těchto elit vládnout.“ (Илья Будрайтскис: Вечная охота на Красного человека, in: Тўъ: Диссиденты среди диссидентов, Свободное марксистское издательство: Москва 2017, s. 7–16, zde s. 16. V českém překladu Jany Kitzlerové a Ivana Landy: Ilja Budrajtskis: Nekonečný hon na rudého člověka, in: Týž: *Disidenti mezi disidenty*, Filosofia: Praha 2026, v tisku.)

³⁰ Viz jeho nejdůležitější romány z tohoto období: *Предел забвения* (*Hranice zapomnění*, 2010), *Год кометы* (*Rok komety*, 2014), *Люди августа* (*Děti srpna*, 2016), *Гусь Фриц* (*Houser Fritz*, 2018), *Дебютант* (*Debutant*, 2020). Česky vyšly v příbramském nakladatelství Pistorius & Olšanská tři Lebeděvovy romány: v překladu Libora Dvořáka *Hranice zapomnění* (2012) a *Děti srpna* (2016) a v překladu Milana Dvořáka *Debutant* (2020).

kou.³¹ Kromě toho na sebe Lebeděv vzal také úlohu editora první žánrově široce pojaté antologie literárních textů autorek a autorů z Ruska, které se tak či onak vztahují k válce.³² V této publikaci vystupuje v podobné roli, jakou kdysi zastávali třeba spisovatelé Vladimir Maximov, Georgij Vladimov, Vasilij Aksjonov nebo Zinovij Zinik, když v sedmdesátých či osmdesátých letech minulého století v roli kompetentních publicistů vysvětlovali zahraničnímu publiku svoje chápání sovětského systému. Přesně tato funkce tvůrkyň a tvůrců slovesného i jiného umění se v devadesátých letech považovala za překonanou, ale dějiny ji vrátily s novou silou. Subtilní vypravěč Sergej Lebeděv v předmluvě svoji roli ani nemá zapotřebí nějak komentovat a přechází rovnou k výkladu předpokladů novodobého ruského válečnictví:

„Dvě dlouhé války Ruska proti Čechensku, které usilovalo o nezávislost, jež ukázaly míru brutality ruské armády a hluchoty ruské společnosti. Vše, co po 24. únoru 2022 ‚znovu‘ šokovalo liberální Rusy, se již odehrálo v Čechensku: masové rabování, masakrování civilistů, cílené ničení civilní infrastruktury jako způsob, jak přimět obyvatelstvo k poslušnosti.

(...) Státní násilí Sovětského svazu, které po roce 1991 zůstalo nepotrestáno a zachovalo se ‚zabalené‘ v institucích tajných služeb a armády, bylo a je běžnou součástí ruského života. K tomu je třeba přidat tradiční imperiální komplex, myšlenku předem dané dominance – alespoň v nejbližším geografickém okolí – ruské kultury, ruského jazyka, ruského modelu státu a společnosti. To vše dohromady tvoří výbušnou směs, mentální palivo pro vnější i vnitřní agresi.

Bohužel, ruskojazyčná literatura se touto realitou zabývala zcela nedostatečně. A nyní ji čeká – pokud to bude možné – hledání odpovědí na otázky o kořenech a příčinách války, o tom, jak se zlo stalo možným.“³³

³¹ Sergei Lebedev und Kateryna Mishchenko im Gespräch, *debates-on-europe.eu* (online), 17. 3. 2022, <https://1url.cz/UJ80O>.

³² Сергей Лебедев (ed.): *НЕТ! Голоса из России против войны. Антология рассказов* (rukopis). Antologie v ruštině do začátku roku 2026 nevyšla, k dispozici je pouze v německém překladu: Sergei Lebedev: *Nein! Stimmen aus Russland gegen den Krieg*, Rowohlt: Hamburg 2025. Stručný přehled o struktuře knihy a jednotlivých příspěvcích podává kritika v deníku *Neue Zürcher Zeitung*: Ulrich M. Schmid: Die Braut legt sich zum gefallen Soldaten in den Sarg. Die Menschen in Russland hätten ihre Sprache verloren, sagt Sergei Lebedew. Sein Sammelband «Nein!» gibt ihnen eine Stimme, *Neue Zürcher Zeitung*, 9. 4. 2025, s. 31.

³³ С. Лебедев (ed.): *НЕТ! Голоса из России против войны*, s. 3–4 (překlad podle ruského originálu).

Látkou této knihy jsou kulturní souvislosti za války. Nejde ale jen o rovinu tematickou, spíš o otázku, jak kulturní jevy, jejich aktéři a rámce s válkou koexistují. Lebeděv se k této otázce stručně vyjadřuje ve své předmluvě:

„Tyto texty jsou v širším smyslu slova protiválečné: hovoří o vině a odpovědnosti, kolaboraci a vzdoru, o imperiálním násilí formalizovaném v politice rusifikace, o rozkolu rodin a generací, o zkušenosti oběti a morální volbě. Jedná se o pole hledání jazyka, děje, narativu.“³⁴

Jak mohou artefakty a ti, kdo je vytvářejí, odpovědět, reagovat na válku? Jaké jsou možnosti aktivních nebo pasivních rozhodnutí, případně absence jakéhokoli zjevného postoje? Jaké jsou možnosti vzdoru proti válce, anebo mlčení o ní, respektive podpory války – prostřednictvím kulturních praktik a uměleckého instrumentária?

Historický rámec poznámek nashromážděných v tomto svazku začíná v širším rámci přelomem století, kdy se v Rusku dostává k moci režim, který – jak dnes víme – se od počátku postupně politicky radikalizoval a vyvíjel směrem k velké vojenské a civilizační konfrontaci namířené primárně proti Ukrajině, jejím prostřednictvím ale také (nebo především) proti rozložení geopolitické moci a vlivu ve světě, proti konstrukci „Západu“, proti evropským ideálům demokracie, proti civilizaci založené na – v ruském establishmentu odmítnutých – ideálech lidské důstojnosti, politické diverzity v mezích tolerantně uplatňovaných zákonů a nezadatelných lidských práv individua.

Ruské kulturní dění se v 21. století odehrávalo do značné míry autonomně a jen ve výjimečných případech docházelo k jeho konfrontaci s rétorikou politické elity. To se částečně změnilo nejdříve v roce 2012, kdy po masových protestech proti zfalšovaným volbám zesílilo zavádění praktik policejního státu. K další radikalizaci pak docházelo za války od roku 2014 a v silnější míře od roku 2022. Různé podoby koexistence mocenského establishmentu a kulturních společenství, institucí i jednotlivců – ať už jsou, nebo nejsou perzekuční – představují interpretační výzvu, která je jedním z námětů této knihy, obzvlášť v následujících kapitolách „Participace a rezistence“ a „Ignorans“.

Ve víceméně kontinuálním a relativně kulturně-politicky svobodném – ačkoli cenzurními a perzekučními excesy provázeném – vývoji ruské kultury nastal paralelně s invazí počátkem roku 2022 výrazný zlom. Rusko nejenže

³⁴ Tamtéž, s. 4.

rozpoutalo plošnou válku proti ve všech ohledech (jazykově, kulturně, množstvím smíšených rodin, provázaností obou společností i teritoriálně) nejbližší sousední zemi.

Začalo také novým způsobem útočit proti těm, kdo neměli strach veřejně se postavit proti válce a jejím aktérům. Vědkyně a vědci začali být souzeni ve vykonstruovaných procesech za vlastizradu, opoziční političky a politici systematicky vězněni, vražděni, zastrašováni nebo nuceni k emigraci, umělkyně a umělci umlčováni a nemnozí kritičtí kněží zbavováni práva vykonávat své povolání. Emigrační vlna, jakou Rusko nepamatuje od zániku Sovětského svazu, přivedla nejen část elit, ale i mnohé osoby ze všech profesních a sociálních vrstev do jiných států, ať už sousedních, nebo vzdálenějších (podrobněji viz v kapitole „Exil jako relokační“).

Za vzájemným vztahem války a umění stojí samozřejmě otázka hlubší a obecnější, na kterou zatím neexistuje přesvědčivá odpověď: totiž zda hrůza války bude motivovat nové estetické koncepty, nové jazyky a vyjadřovací prostředky umělecké tvorby. Dnes se zdá nesporné, že například neoavantgardní postupy v různých uměleckých druzích ze čtyřicátých až šedesátých let souvisejí se zkušeností druhé světové války a holokaustu. Bude se něco podobného opakovat i v souvislosti s válkou proti Ukrajině?

Na jaře 2024 uveřejnil švýcarský překladatel a kurátor Stefan Zweifel v deníku *Neue Zürcher Zeitung* esej k století surrealismu.³⁵ Píše v něm o radikálních experimentech, kterými dadaisté a surrealisté před sto lety reagovali na krveprolití první světové války.

Ale jak? Ne plochými hesly politické ideologie, ale komplexními poetickými systémy subverzivních souřadnic, které mimo kategorie dobra a zla upozorňovaly na potlačované strachy a agresivitu doby. Reakce na válku spočívala nikoli – nebo nejen – v její kritice, nýbrž v generování nových způsobů uměleckého výrazu, které její hrůzy vyjadřovaly nepřímou, ale o to zřetelněji. A v rovině vlastních možností, jakkoli radikálně transformovaných, nikoli formou intervencí do politického systému a jeho rétoriky.

Opakuje se něco podobného o sto let později? V neoavantgardách po druhé světové válce jsme rozhodně byli svědky takové transformace zážitku hrůzy do nových estetických paradigmat. Děje se něco podobného i ve dvacátých letech 21. století?

³⁵ Stefan Zweifel: Vor hundert Jahren stiessen die Surrealisten die Türe auf in die Sphären von Rausch und Traum, *Neue Zürcher Zeitung*, 30. 3. 2024, s. 36.