

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
26. 2. 2014 ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

5

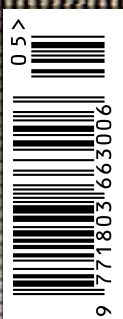
ZOTROČENÍ INTERNETEM



TV

kyberpunk
Festival otrlého diváka
rozhovor s Arturem Źmijewským
návrat techna
Zimní dvůr Bohdana Chlábce

ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



Proč má být vstupenka do muzea bezplatná?

MILENA BARTLOVÁ

Slovenská národní galerie umožňuje celý letošní rok bezplatný vstup na své výstavy v Bratislavě. Peníze, o které na nevybraném vstupném přijde, jí uhradí sponzorský dar J&T Banky, která je součástí mocné slovenské investiční skupiny (v Česku podporuje mimo jiné Cenu Jindřicha Chalupického). Ozval se však nezanedbatelný hlas kulturní veřejnosti, jež požadovala, aby návštěvníci dostali možnost si vstupenku koupit a tím sponzorský dar individuálně odmítnout. Smyslem tohoto kroku je zamezit, aby J&T podporou umění a kultury zahladila povědomí o řadě nekulturních činů, které byly právem pocítovány jako arogantní. Ukázalo se, že SNG umožňuje platit dobrovolně vstupné, takže osobnímu protestu nic nebrání. Tato kontroverze přesto stojí za další úvahu.

Jak uvedla ředitelka SNG, důvodem k přijetí sponzorského daru byla snaha co nejlépe naplňovat poslání státního muzea umění. Bezplatný přístup neznamená, že je to zadarmo. Všichni víme, že podpora kultury, stejně jako zdravotnictví, školství, armáda či infrastruktura, se platí z daní; jde o to, že jednotlivec, který musí rozvažovat, za co vydá své omezené příjmy, platit nemusí. Pokud výše vstupného může být sociálně vylučující překážkou návštěvy muzea umění, pak je jistě správné ji odstranit. A pokud stát, kterému Národní galerie patří, řekne, že něco takového nehodlá podporovat, nabídne se soukromý dárc. Na jedné straně pak máme peníze boháčů, často získané vykořisťováním, na druhé straně příležitost, že prožitek z kvalitního umění bude dosažitelný i pro chudší zájemce.

Není pochyb o tom, že tento způsob redistribuce bohatství ve společnosti má předlouhou, ba prastarou tradici právě prostřednictvím umění a jeho zpřístupnění širokým vrstvám. Ostatně tvrzení, že středověké a barokní umění, každému dostupné v chrámech, vznikalo jako nezištná služba a dar Bohu, lze oprávněně považovat za estetický facelift propagace vlastní moci dárců a mecenášů. Mimochodem, americký systém soukromého donátorství je Evropě



Kresba Tereza Lochmannová

cizí proto, že byť nepočítá s neutralizující rolí státu, je tradičně založen na náboženském konsenzu. Ten morální rovinu transakce nezakrývá, ale zároveň pranýřuje příliš přímočarou a okázalou sebe prezentaci dárců jako farizejství.

Do takové situace sebevědomě vstoupil evropský moderní stát v rámci poválečného socialistického konsenzu. Vzal na sebe zprostředkující roli, jíž neutralizoval morální rozměr výměnného obchodu: bohatí platí velké daně a stát z nich pak, mimo jiné, bohatě financuje kulturu. Redistribuce bohatství funguje, ale vytrácí se přímé spojení. Uspokojení těch, kdo si kupují morální odpustky, je oslabeno a schází jim možnost předvádět svou moc přímo. Na druhé straně ten, kdo je závislý na přijímání podpory, se necítí být ponižován a nemusí se z morálního hlediska zabývat původem peněz.

Ve druhé polovině 20. století díky socialistickému konsenzu a zprostředkující roli

státu ve financování kultury mělo umění v Evropě navzdory různým omezujícím tlakům tolik svobody jako snad nikdy předtím. V Československu v době státního socialismu se tato svoboda projevovala jen omezeně a velmi specificky, přesto byl i u nás jejím výsledkem kulturní rozkvět šedesátých let. Normalizační dvacetiletí jej tvrdě rozbilo a nejméně dvě generace si v něm dokonce vypěstovaly přesvědčení, že stát je vždy nepřítelem tvůrčí svobody, kterou naopak zajistí vstup do služeb mocných boháčů.

Jenže tohle vše je minulost. Důvod, proč to stát takto dělal, se u nás docela vytratil a i v zemích staré Evropy se drolí pod stále silnějšími útoky neoliberálního systému. Stát po válce nastolil maximální možné rovnosti tvůrčích možností, aby se zbytečně neztrácelo kreativní činy jen proto, že s nimi přijde někdo neprivilegovaný (tedy například i ženy). Usiloval o co největší přístupnost umění a kultury, která měla kultivovat a obohacovat život všech. Hlavním cílem zřejmě bylo uměleckými prožitky podpořit soudržnost společnosti, v níž byl oslaben náboženský základ sdíleného světa.

Nabízí se politická výzva: vraťme se k tomu, co v demokratické Evropě dobře fungovalo. Chtějme, aby boháči typu J&T především poctivě platili daně v zemích, kde působí a kde s nimi lidé musí žít. Požadujme, aby se stát znovu naučil plnit svou funkci nestranného a poučeného prostředníka a přiměřeně financoval takovou kulturu, která se komerčně neuživí sama, ale přitom tvoří nenahraditelnou a nezbytnou součást společného života.

Ale co když už situaci zvrátit nelze, protože český ani slovenský stát už nejsou vůbec schopny řešení založených na ideálech či pozitivních vizích a politické strany ani nevědí, že by to tak mělo být? Co když předem marné volání po starých osvědčených receptech jen odvádí pozornost? Od čeho? Od toho, co potřebujeme doopravdy: vymyslet to celé nějak jinak.

Autorka je profesorka dějin umění na VŠUP a FHS UK.

editorial

„Tvrdí, že je to přátelství. My tvrdíme, že je to neplacená práce. S každým lajkem, chatem, tagem nebo štouchnutím jim vyděláváme peníze. Nazývají to sdílením. Pro nás je to krádež. Příliš dlouho jsme se řídili jejich podmínkami, teď si je chceme určovat sami.“ Tak začíná anonymní manifest Mzdy za Facebook, který mimo jiné konstatuje, že surfováním po internetu zadarmo pracujeme pro firmy, jako jsou Google, Facebook, Twitter, YouTube a další. A v souvislosti s tím se v aktuálním čísle ptáme, jestli se ze svobodného a snadno dostupného média, bez něhož už si dnes naše životy prakticky nedokážeme představit, nestal prostředek ovládání, špehování, destrukce sociálních vazeb nebo výnosného obchodu s informacemi. Virtuálnímu aktivismu se věnuje Jan Bělíček, který celé téma připravil, z textu Honzy Šípka se dozvíte třeba to, že když si mailujete s někým, kdo si mailuje s někým, kdo si někdy mailoval s někým podezřelým, například s teroristou, tak máte prostě smůlu: dostanete se na seznam nebezpečných osob a budete sledováni. V čísle se také jako obvykle touto dobou přehrabujeme v italských hororech, pornofilmech a jiných kinematografických bizarnostech – blíží se totiž Festival otrlého diváka. Buďte obezřetní, buďte otrlí, žijte offline! Karel Kouba

z obsahu

- 6 Zbývá jenom rauš a opojení. Úpadek národního státu nás žene do náruče korporací / Matěj Motelec
- 8 Mé noci s mluvícími genitáliemi. Antišovinistické porno Clauda Mulota / Jiří Flígl
- 14 Zábava s mrtvolou. Nastala renesance industriálního techna? / Anek
- 18 Za nehty básníků. Poznámky k ideologii antiideologismu / František Dryje
- 20 Je to umění-politika. S Arturem Żmijewským o reformě výstavních institucí / Barbora Kleinhamplová, Tereza Stejskalová
- 25 Myslete a pak zvedněte zadek. Odchod organického intelektuála Stuarta Halla / Ondřej Lánský
- 29 Ví policie, kdo vás zavraždí? Data mining a mapy společenské sítě / Honza Šípek
- 30 Mzdy za Facebook. Nové hnutí požaduje proplácení aktivit na sociálních sítích / Hnutí Mzdy za Facebook

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
12. BŘEZNA 2014

Martin Stöhr



mladý jsem vešel do svobody
a dnes mám pocit
hřbitova
před okny smutných duší
má vlast je bleďá
plastová
bez konce vrků plků a mlků
šoulání nicoty
www svět
jsem básnil a dobánil
jsem v síti
jsem dead

Báseň vybral Vratislav Färber

Evropo! Touho! Balkáne!

Borzičova lyrická diagnóza pozdního kapitalismu

Druhá sbírka Adama Borziče Počasí v Evropě je jedním z příkladů, že společensky angažované verše, které jsou schopné zdařile zachycovat a zároveň reflektovat současnost, jsou možné. Navíc čiší optimismem a důvěrou v poezii.

KAREL PIORECKÝ

Uplynulý rok nedal české literatuře pouze vášnivou, někdy až hysterickou, přesto důležitou a přínosnou diskusi o ideologii a literatuře, ale také další sadu básnických knih, které principy takzvané angažované poezie realizují v konkrétních textech: Roman Rops zdařile debutoval sbírkou *À la thèse*, Franišek Dryje svou představu o angažovanosti vtělil do knížky *Ach! Angažovaná poezie A. D. 2013*, ale především vyšla na sklonku roku nová, v pořadí druhá sbírka Adama Borziče *Počasí v Evropě*, která současnou českou angažovanou poezii a vůbec básnickou reflexi společenského klimatu obohatila o téměř nevidaný nadnárodní pohled. Borzičova sbírka je díky své aktuálnosti velmi zdařilým pandánem k rovněž „evropanské“, ale spíše k historii kontinentu zaměřené sbírce Radka Malého *Malá tma* (2008).

Je smyslově neobyčejně bohatá: hýří vizuální imaginací, zvukovou hrou, nevázanou, ale přesto velmi výraznou rytmičností, v neposlední řadě náhodnými, sporadickými, ale o to překvapivějšími rýmy („Marie“ – „spermie“, „v čase“ – „ke kase“ apod.). Psaní proudem s sebou ovšem kromě podmanivého valivého rytmu nese tu a tam i úskalí mnohomluvnosti, proti kterému měla zasáhnout přísnější redakce.

Typologicky je Borzičova imaginace blízká surrealismu, ale je přetavena básnickou tradicí do podoby, která není limitována úzkou doktrínou jednoho uměleckého směru – navazuje na nadčasové výdobytky modernistického a avantgardního básnictví (asociativnost, vizuálně založená metaforičnost, estetika výčtu a kontrastu...). Metafora se Borzičovi nabízí s nezvalovskou lehkostí,

totiž do básně vlastně přímo nevnáší, pouze k ní odkazuje titulem – signalizuje kontext, k němuž má být následující bohatě imaginativní a asociativně rozvíjený text vztažen: „Z lebky Země – jak živé je slovo lebka – teď raší nová slova,/ šlahouny, liány, popínavci,/ svěcení papoušci, rudé zobáky, duhové peří (...)/ celý ten obrat v mé skleněné hlavě.“ Borzič velmi účinně, umně a esteticky působivě vyvolá dvěma rozevlátými slokami atmosféru zlomového okamžiku, nervozity a neurčité nejistoty. Vytváří báseň jako příležitost, aby se významy, asociace a čtenářova osobní empirie daly do společného pohybu.

V reflexi společenského klimatu pokračuje i v „cestopisné“ skladbě Barcelonské výkřiky z mé skleněné hlavy, která patří k uměleckým vrcholům sbírky. Borzič nepíše hesla, jak někteří s obavami předpokládají u tohoto typu poezie, ale čte je, zapojuje je do proudu svých představ a vjemů – nápisy typu „WE KNOW YOUR CAPITALIST PARADISE“ čtené na zdech vstupují do jeho básní zcela přirozeně. Básník se nechává rozezvuchet vibracemi světa – byť by to byly vibrace hněvu. Není to Borzičův hněv, je to hněv nalezený, hněv poznáný, hněv zachycený – hněv, který se táhne nad Evropou jako okluzní fronta: „Uvnitř mé skleněné hlavy hučí hněv./ Je to živý hněv,/ rozléhá se po všech návrších Barcelony.“

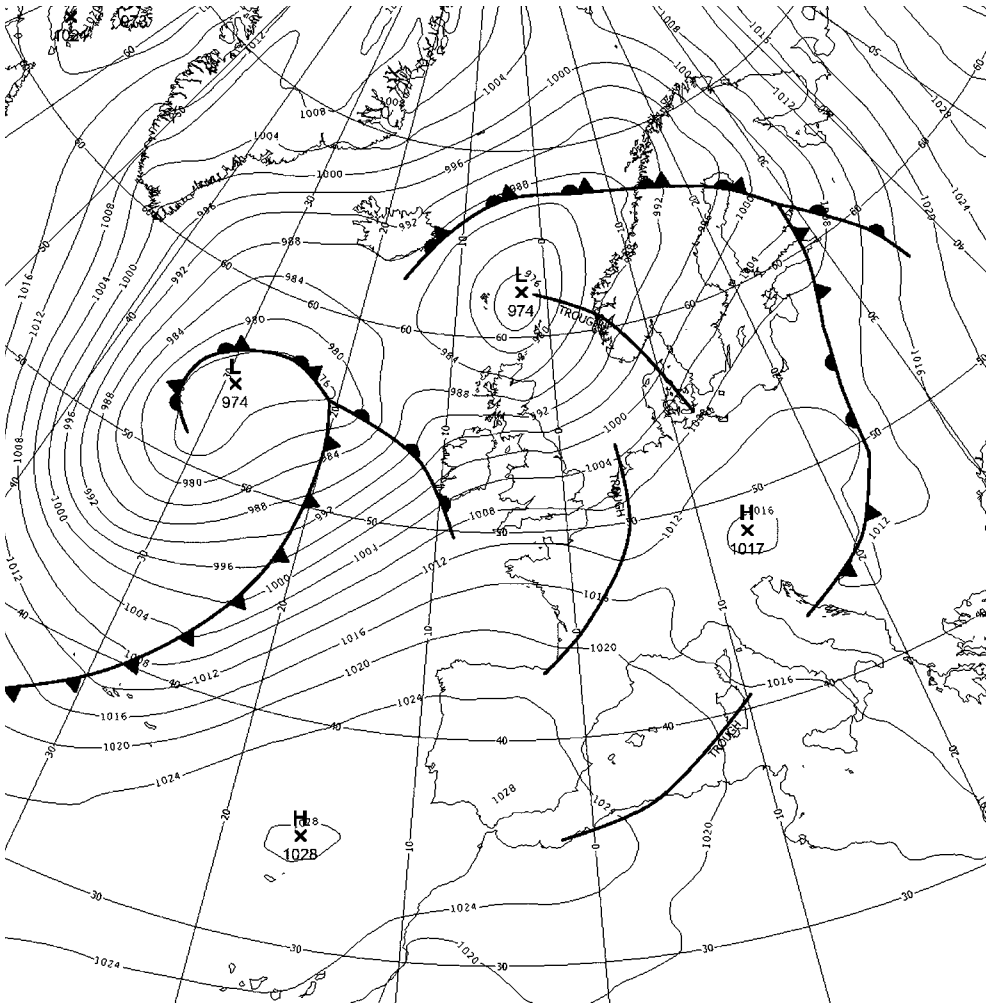
Báseň jako zvolání

Na pozadí houstnoucí atmosféry vznášející se nad starým kontinentem Borzič reflektuje privátní napětí mezi svými českými a chorvatskými kořeny. Tyto vzpomínkové básně nabírají na intenzitě tam, kde v nich osobní reminiscence přesahuje do obecnějšího dějinného dění známého jako válka v bývalé Jugoslávii, respektive k celým pohnutým dějinám tohoto regionu. Maršál Tito vyvolávaný ze záhrobí v tomto kontextu působí trochu jako pohádková postava, tajemná, mocná a děsivá. Ustašovci jsou zase takový trochu podivný příbuzní. „Chvělo se to v kelímku limonády,/ v tekuté žluté mase toho léta/ prskalo to ze špatného piva,/ klouzalo to do krku v koňaku/ ani smrad tržiště to nezdolal./ Bylo to ve vzduchu.“ Borzič, podobně jako v „reportážní“ španělské básni, zachycuje dějinnou emocionalitu místa – tentokrát Záhřebu těsně před „výbuchem balkánské krčmy“. Titulní báseň *Počasí v Evropě* odkazuje k děsivému Breivikovu atentátu, který se odehrál ve chvíli, kdy nemalá část Evropanů odpočívala a užívala si letní dovolené u Jadranu.

Konstantní stylovou kvalitou, kterou Borzič přijal už v rámci programu skupiny Fantasia, již je členem, je patos a silná expresivita výrazu. Je to právě patos, který stylově dynamizuje sbírku – je totiž umně střídán s „uzemňující“ věcností i střídou vulgaritou. Krajní pól patosu představují zvolání typu „Evropo!“ nebo „Touho!“ či „Balkáne!“, která mají v Borzičových básních svou funkci, a nepůsobí tudíž přepjatě. Ona totiž báseň u něho je vždy především zvoláním. Zvoláním někoho k někomu. Básníka k publiku. Jako by tu ještě bylo. Ale vrátí se, když jeho nebytí budeme brát jako danost? Sotva. Borzičova sbírka artikuluje depresi vznášející se nad Evropou a nervozitu z neurčitého, ale přesto silně pocítovaného období změny, která nás snad čeká, ale nikdo neví, odkud a kdy přijde. Sbíрка však také čiší optimismem – optimismem a důvěrou v poezii, kterou je třeba volat a křičet, i kdyby se stokrát zdálo, že ji nikdo slyšet nechce. Svět se mění slovy, nikoli mlčenlivým čekáním. Borzič chce u té změny být a poezii bere s sebou.

Autor je literární kritik.

Adam Borzič: Počasí v Evropě. Malvern, Praha 2013, 73 stran.



Borzičem zachycený hněv se táhne nad Evropou jako okluzní fronta

Skrze skleněnou hlavu

Borzičovi se v nové sbírce podařilo skloubit výsostně subjektivní lyrické reflexe a sebereflexe s místy až dokumentárním pohledem na současnou Evropu a její krizi ekonomickou, ale zejména duchovní. Reflexi ovšem podrobuje i samotnou „dokumentaristickou“ optiku a hned prvním veršem se sám sebe ptá: „Co chceš zaznamenat?“ Ano, Borzič zaznamenává. Ale jakým aparátem? Místo digitální kamery má jen „skleněnou hlavu“, kterou procházejí obrazy a zvuky světa. Emblém skleněné hlavy, který prostupuje sbírkou, je přiléhavým metaforickým zhmotněním mluvčího nových Borzičových básní. Mluvčího, který je tu, aby zaznamenal, aby svědčil, ne však jako pozorovatel popisující „objektivní“ svět kolem sebe – daleko spíše coby aktér veškerého dění, které vchází do hlavy, totiž do básně. Jako šaman s rozšířeným vědomím vnímající realitu zvnějšku i zevnitř zároveň.

Ale spíše než o šamanismu bych chtěl v této souvislosti mluvit o výsostném a dnes už relativně vzácném lyrismu. Borzič i věcný detail odpozorovaný z reality uchopuje ryze lyrickým způsobem – nechává ho pronikat do nitra subjektu a svědčí o něm na základě ech a rezonancí, které se v niterném subjektivním světě podaří vyvolat. Borzičova lyrika

ale nikdy nejsou levné či mechanické. Borzič naopak ve svých verších činí z metaforičnosti základního hybatele významového dění, jemuž rozlišuje významy juxtaponovaných metafor a řadí je do kaskád, které mnohdy drží celou kompozici básně.

Krachuje kapitalismus, ale poezie neumlká

O něco méně šťastně dopadla práce na kompozici celku básnické sbírky. Samotným básním je trochu nešikovně předřazen poměrně normativní interpretační text Jakuba Řeháka, který měl spíše následovat až po nich. Kompozice sbírky je poněkud školsky přehledná, básně tematicky blízké jsou nakupeny do trsů – lze si představit větší dynamičnost a větší využití kontrastu mezi texty při kompozici rozháranější, divočejší.

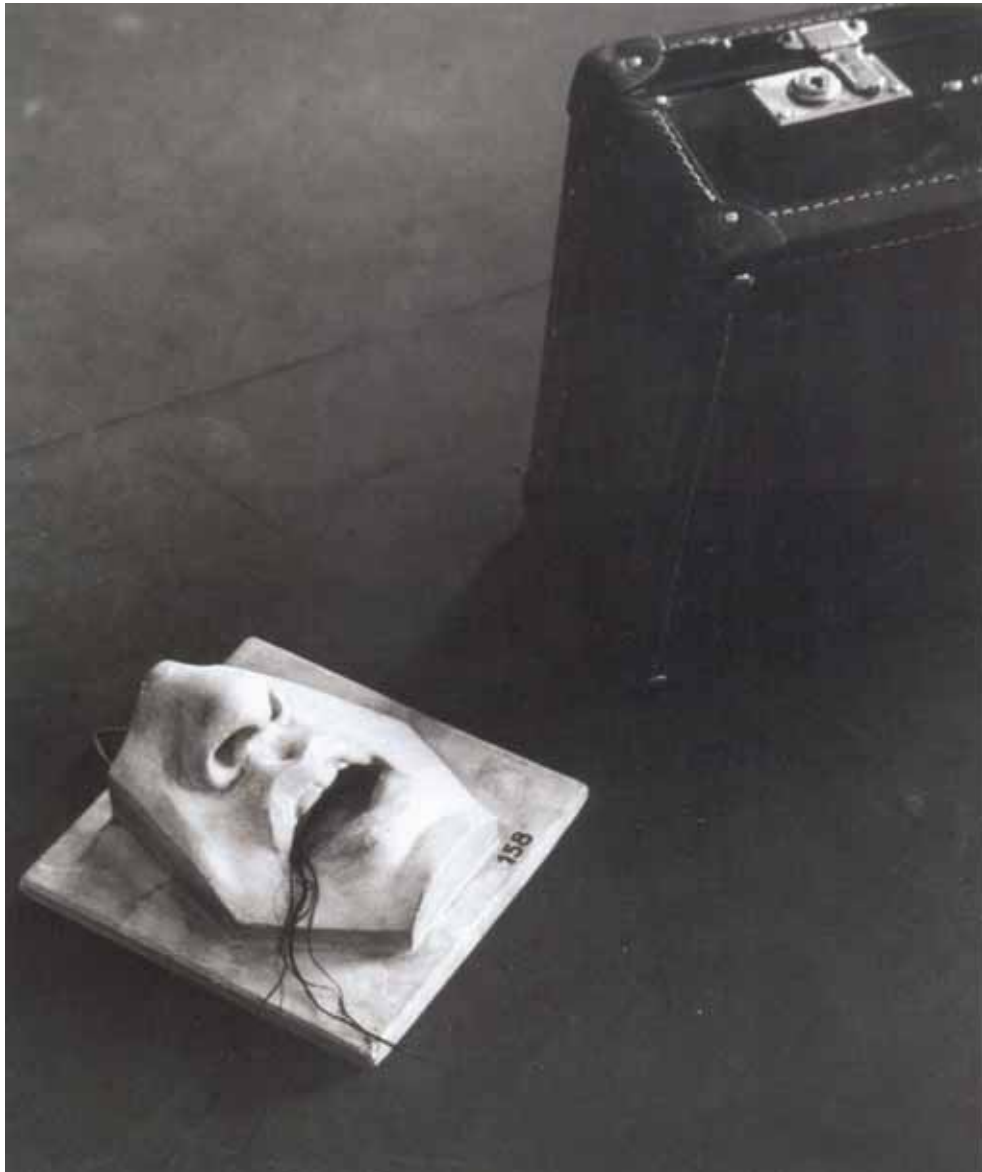
Ale pojďme k významovému jádru sbírky, které lze nazvat pocitovou kartografií Evropy či snad lyrickou diagnózou pozdního kapitalismu. Hned druhý text sbírky má slovo „kapitalismus“ ve svém názvu. Už by se dala myslím sestavit socioekonomická básní tematizující tento socioekonomický systém. Borzičova báseň Krachuje kapitalismus, leč poezie na zemi neumlká by z ní, domnívám se, poněkud vyčnívala. Sociální realitu

V temnotě je představitelné všechno

Vyhnání z pekla Roberta Menasseho

Nakladatelství Academia vydalo česky román rakouského spisovatele Roberta Menasseho *Vyhnání z pekla*. Historická mystifikace o portugalské inkvizici a rakouské společnosti 20. století přichází s překvapivými paralelami a zároveň se zamýšlí nad hranicemi a možnostmi současné historiografie.

EVA MARKOVÁ



Miloš Koreček: Emigranti, 1947

Skandál může vzniknout tehdy, pokud splyne historie s fantazií, praví se v závěru *Vyhnání z pekla* (Die Vertreibung aus der Hölle, 2001). A propojí-li se důkladné rešerše s představivostí Roberta Menasseho, vznikne román – mnohovrstevnatý, zábavný a místy politicky nekorektní. Německá média jej označila za jeden ze zásadních příběhů o evropském židovství. Takové interpretaci odpovídá i skutečnost, že knihu vydalo nakladatelství Academia v edici Europa, která se zaměřuje na díla, jež výrazně ovlivnila evropské uvažování.

Kočíči zmrtvýchvstání

Román ve třech dějových liniích vypráví o životě dvou židovských chlapců. Příběh Maného, později známého spíše jako Manasse ben Israel, začíná lisabonským autodafé roku 1604 a končí jeho smrtí v Amsterdamu, kam spolu s rodiči a sestrou uprchl před portugalskými inkvizitory a kde se přiženil do rodiny Abravanelů. Druhá linie sleduje osudy Viktora Abravanela od jeho narození 15. května, v den oslav Rakouské státní smlouvy, až do jeho univerzitních studií v sedmdesátých letech, kdy byl nadšeným trockistou. A konečně třetí linie se zaměřuje na nepovedený abiturientský sraz Viktorovy třídy. Skrze osudy obou postav jsou popisovány dvě epochy, v kterých došlo k pokusu vyhladit jednu skupinu lidí – židy.

Mané i Viktor prožívají podobné situace, jejich příběhy se neustále prolínají. To se v textu projevuje i formálně – někdy autor skončí v půlce věty, vloží tematicky paralelní část příběhu a poté přerušenu větu dokončí. Vzniká tak velmi dynamický a plastický text, který však není nepřehledný. Menasse vede čtenáře tam, kde ho chce mít – některé souvislosti mu vysvětlí, jiné jen nastíní, často překvapí nenačatým a v zásadě nelogickým zvratem, čímž poukazuje na absurditu a nevysvětlitelnost vývoje lidského života („To se nedá vymyslet!“).

Téma (ne)možnosti objektivizace dějin se knihou vine jako červená nit. Menasse upozorňuje, že význam jednotlivých situací závisí na kontextu, v němž se odehrávají, a že skutečnost je mnohdy jiná, než jak se nám jeví. To lze ilustrovat na příběhu o kočce, který do jisté míry tvoří rámec celého románu: Mané má kočku, kterou z nepřiliš jasné pohnutky ukřičuje. Kočku naleznou obyvatelé portugalského městečka Começos a vystrojí pro ni katolický pohřeb. Mané a jeho sestra ji před svým nuceným odjezdem z města vykopou, zahodí a až po letech se dozvědí, že místní považovali zmizení zvířete za zmrtvýchvstání a začali kočku uctívat, což vedlo inkvizitory k tomu, že posléze Começos srovnali se zemí.

Děravé vzpomínky

Robert Menasse se prostřednictvím svých postav zamýšlí nad různými postupy současné historiografie, opomenuta nezůstává ani orální historie. – Mané svému otci vyčítal, že když vyprávěl žákům ješivy o inkvizici, tak „vyšperkovával všechny ty banality, pro které nalézal slova, zatímco tam, kde se mu nedostávalo slov, či jen měl mezery ve vzpomínkách, se dramaticky zadrhával (...) a hnutí mysli simuloval tak teatrálně, že skutečně začal plakat“. Otec se hájil tím, že cílem besed je připomenout oběti inkvizice a nedovolit, aby se na ně zapomnělo. Podobně se i Viktor, povoláním historik, rozčiloval nad slepou důvěrou „v autenticitu děr ve vzpomínkách“.

Vzpomínky a zapomínání jako antagonistické děje jsou dalším z tematických pilířů knihy – židé v emigraci bojují za uchování vzpomínek na oběti inkvizice, ale zároveň by rádi zapomněli. Viktor se těší, až bude na nepřijemné okamžiky svého života vzpomínat jako na chvíle sladce bolestné. Nevyslovena tu zůstává otázka, může-li vzpomínka zamezit tomu, aby se dějiny opakovaly. Lze zabránit peklu, nebo opravdu platí, že co se jednou

stalo, může se už stát kdykoliv? Jak vlastně vypadá peklo a co čeká za jeho hranicemi?

Menasse vypráví příběh a nechává na čtenáři, aby si na výše položené otázky hledal odpovědi sám. Tvrdí však, že existenci pekla si uvědomíme až poté, co jsme z něj vyhnáni – dokud se v něm dusíme, máme ho za domov. Inkvizicí zachvácený Iberský poloostrov byl dozajista místem hrůzy, ale židé jej považovali za svůj domov, ze kterého nechtěli odejít. Maného rodiče se pro odchod do amsterdamského exilu rozhodnou, teprve když na vlastní kůži poznají hrůzu inkvizičních mučení. Ale i v nové vlasti si musejí svůj životní prostor vybojovat, vyhnání z pekla není vstupenkou do ráje. Zdá se, že Menasseho postavy jen mění pekelná prostředí, v nichž jsou nuceny pobývat a v nichž se snaží vybudovat si domov. Stávají se ahasvery, kteří hledají svobodu, ale stále znovu zjišťují, že ani zdánlivě svobodné prostředí není zárukou klidu.

Srdeční chlípnost

Motiv domova jako nebezpečného až patologického místa je poměrně častý topos moderní rakouské literatury. V tomto ohledu Menasse nepřichází s ničím novým, ale spíše jen přidává další příspěvek do diskuse o tom, co znamená být Rakušanem. Ve Viktorově příběhu píše o morálce měšťáků, pokrytectví a latentním antisemitismu, o reliktech habsburské monarchie, které se stávají její karikaturou. Jeho originalita spočívá v něčem jiném – klasická témata klade do neobvyklých souvislostí, navíc s notnou dávkou nadhledu a vtipu.

Vedle tematické pestrosti se v románu setkáváme i s pestrostí jazykovou a s různými formami komiky. Paradoxy a absurdity jsou stavebními kameny příběhu, autor se nevyhýbá ani ironii a cynismu, z tragédie se chvílemi stává prvotřídní fraška, a to i díky zdařilým jazykovým hříčkům, které se překladateli Petru Dvořáčkovi podařilo převést i do českého textu („Netrpíš ty náhodou zbytněním srdeční chlípne?“).

Jedním ze zdrojů grotesknosti románu je také doslovnost a s ní spjaté úvahy nad nedostatečností jazyka, který ani neposkytuje uspokojivé prostředky pro reflexi okolního světa, ani neusnadňuje jeho chápání a život v něm. Oba chlapci se začnou stávat muži teprve tehdy, když si uvědomí, že není možné vnímat svět doslovně, že „existují kódy, kterým nerozumí, významy, které se neshodují s významy slov“.

Skutečnost, že i fyzická dospělost je spjatá s myšlením, má pro text zásadní význam. Vše abstraktní nachází oporu v něčem konkrétním, těla obou chlapců reagují na to, jakou fázi života zrovna procházejí. Třeba Maného mozek funguje jako kartotéka, jeho tělo jako archiv – úměrně tomu, jak bobtnají jeho vědomosti, stává se i on baculatějším. Když už pak jeho informace nikdo nepotřebuje, začne se zmenšovat, chřadne.

Tělesnost je v příběhu neustále přítomná, z orgánů se nejčastěji zmiňuje penis. Je to takový smutný hrdina. Obřízka je smlouva s Bohem, což může inkvizitorům posloužit jako důkaz. Penis způsobuje rozkoš při plození dětí a bolest při znásilnění. Hovory o impotenci fungují jako katalyzátor vztahu mezi Viktorem a jeho otcem. Onanie často doprovází hluboké večerní úvahy obou postav. Přesto zůstává román *Vyhnání z pekla* bez vyvrcholení – popisuje výsek z historie dvou rodin, jeho děj je v zásadě tautologický, milostné příběhy i sny zůstávají nenaplněné a sexuální touhy oslyšené. Zbývá jen chabá a spíše děsivá útěcha, Maného poslední věta před smrtí: „V temnotě je představitelné všechno.“

Autorka studuje komparatistiku a translatologii.

Robert Menasse: Vyhnání z pekla. Přeložil Petr Dvořáček. Academia, Praha 2013, 404 stran.

Tělo jde ke smrti a poznává

Na Zimním dvoře Bohdana Chlíba

Bohdan Chlíba vydal po patnácti letech novou sbírku Zimní dvůr. Změnil zde poetiku a příjemně překvapil kritiky, kteří mu přisoudili prvenství v anketě Lidových novin Kniha roku. A není divu: každá báseň je jako šlehnutí bičem v husté líné mlze tělesné konečnosti.

PETR ZAVADIL

Jak se stane intimní setkání čtenáře s textem? Jaká chemická reakce, jaký dotek je nezbytně nutný k tomu, aby mu vyjevil jeden ze smyslů básně? Protože není pochyb o tom, že smyslnost a smyslovost při intenzivním uchopení textu elektrizují nejhlubší struny u obou polů nového páru. Podobně jako když poprvé ochutná žena muže nebo muž ženu a poznají bezpečně přirozenost dotýkání. Nelze to dost dobře vysvětlit. Je to danost. Danost je i moje setkání s texty Bohdana Chlíba.

Za hranice těla

Napsala mi prozaička: „Pozdává se nám totiž, že překladatelé mívají ke svým textům vztah nejněžnější. Snad se spolu nejvíc nazápasí. Nejvíc namazlí.“ Snad. Snad klíč. Rozhodně ano. Překladatel čte velmi zblízka, vnímá všemi smysly, každé slovo obrací v rukou, promatává, očichává, válí na jazyku, vymačkává z něj tělesné šťávy, krev a sliny a šlem, opakovaně se v nich topí, ztrácí odstup, vtahuje do sebe, prosakuje. Zmocňuje se. Snad operace podobná chirurgické, kdy ruce jsou zabořené v záplavě krve a útrobu, a přesto neomylně (v ideálním případě) nahmátnou cévu, úpon, nerv, které celý organismus znovu sladí. Nebo zas operace milostné, kdy smysly vnímají samy, bez odstupů, jsou přímo uvnitř, a přesto se neztrácejí, nalézají neuralgické body, které rozechvějí celé tělo.

Tolik tělesných příměrů z jediného důvodu. Chlíbaovy texty k takovému čtení vybízejí. Už obálka, sytější žlutá, v barvě, kterou mám z překladů Španěla Antonia Gamonedý spojenou s pronikavým vědomím smrti. Z hrubého kartonu, který dovoluje hmatu hladit, přivlastňovat, spouštět v hlavě představy zestárlé šupinaté kůže. Jestliže jsem u Gamonedý psal,

že smyslové vnímání je u něj sycené vědomím smrti a poháněné představou konce a že rozkoš poezie se u něj opírá o rozpad těla, pak u Chlíba to platí možná ještě o něco silněji. Tělo, respektive vědomí jeho konečnosti, sytí každý text. Nejen na té nejprostší úrovni výběru slov, kdy v básni ožívají šlachy, žíly, žaludky, střeva, maso a jeho nemoci. Ve vnímání těla došel Bohdan Chlíba v české poezii nejdál. Těla jakožto hranice, základního lidského omezení, ale zároveň jediného prostředku, jediného nástroje, který člověk má k tomu, aby za ty hranice pronikl.

Zářivá dekadence

Báseň je také tělo. Živý organismus, prožraný chorobami, prodřený, promodralý, ale živý a směřující k smrti. A tedy jediný schopný podat o tom svědectví. Kdy jindy než na sklonku, když už se to blíží, když už je to na dohled. Proto ta údajná dekadence, o které se v souvislosti s Chlíbaem někdy píše. Jenže dekadence zářivá, protože obrácená do sebe a v sobě hledající sílu k poznání. Čist po srsti by mohlo snadno vést k odsouzení pesimismu a skepse. Stačí ale pohlédit text trochu proti srsti a rozsvítí se elektrické výboje. Přesné Chlíbaovo psaní volí, ať už vědomě či podvědomě, takový tvar, který básni vtiskne podobu těla, jež někde jde a promlouvá. Souznění obsahu a tvaru, které mi tolik vtoukali do hlavy při studiích na francouzském lyceu, by se na jeho textech dalo vyučovat. Podobně jako se tehdy vyučovalo na textech Baudelairových. Nebo jako by se dalo vyučovat na německých expresionistech. Odkazy volím vědomě. Na Baudelaira i na Gottfrieda Bennu jsem si vzpomněl u *Zimního dvora*, i u předchozí *Temné komory*, několikrát. Ale srovnávání do intimního čtení nepatří.

Není to snadný úkol, překračovat sám sebe. Hranice je všude, nejasná, neprůhledná. Odtud také pramení rozmazaný prostor, ve kterém Chlíbaovy texty vězí, pošmourný, zapařený, zanesený sněhovou břechkou, kouřem, inverzí, případně rovnou očním kalemem. Je to věrný obraz básně jakožto těla, které hledá cestu ze sebe a přirozeně tápe. Rozbředlost, matnost, rozmazanost patří zraku, který se dívá příliš zblízka, který se snaží dostat co nejhloub, vlastní. A musí se spolehnout na jiné smysly. U Chlíba to někdy je sluch. Na rozdíl od zašedlých, táhlých krajin, které se rozpíjejí v očích, zvuky jsou ostré, řízné, jasné, jako by právě

ony vnašely do zákalem stíženého těla poznání, které je potřeba rozluštit, přecíst. „Prase vydá ryk.“ „Přeji můstek, vraz tam zvuk!“ „Řetězy psů se hnou.“ I každá přímá řeč je jako šlehnutí bičem v husté líné mlze, v níž se báseň rozvaluje při prvním ohledání.

Tělo básně zralé k oplodnění

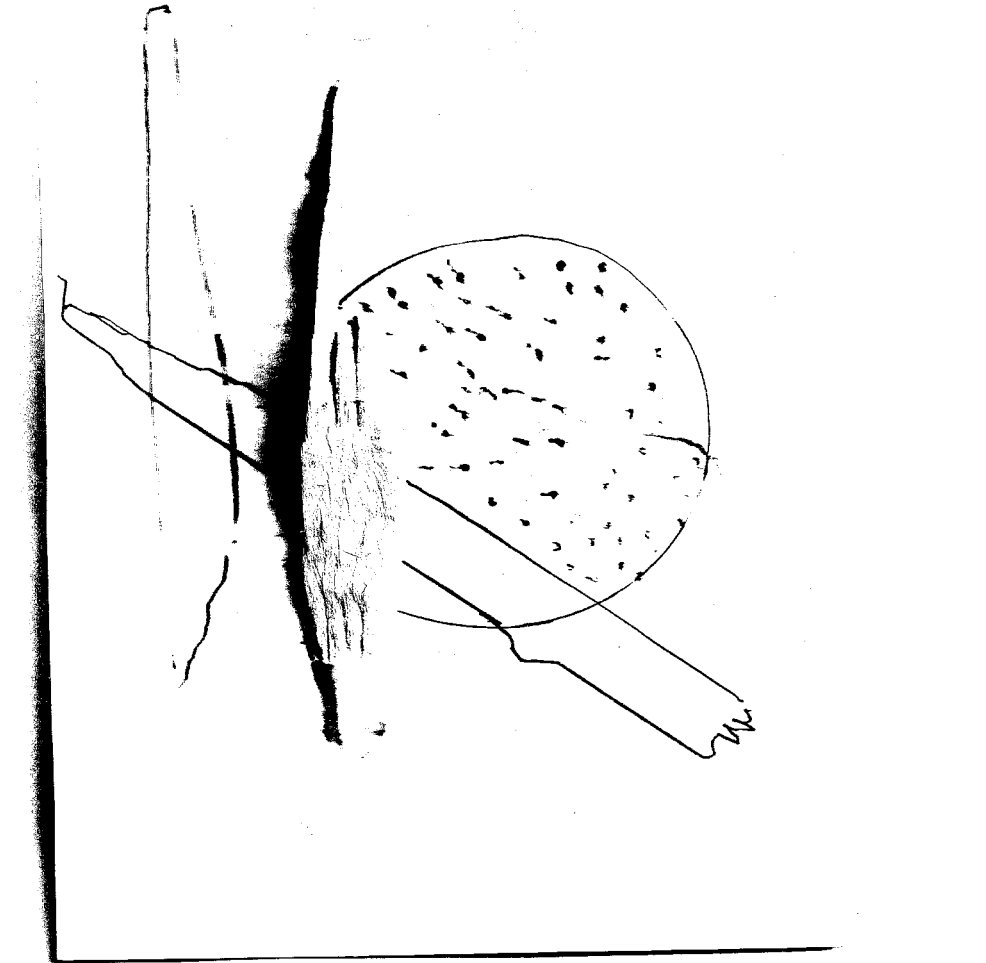
Není náhoda, že tyhle – pravda poněkud temné – epifanické zášlehy zprostředkovávají zvuky. Tělo básně, to je také hlas, tón. Stojí za to, číst Chlíbaovy básně nahlas. Zjeví se rázem jakási trhaná, hrubá zvuková hmota, místy podmačená zdoluhavými, lepivými slovy, častěji podtrhovaná krátkými a chrčivými, krev, lavór, kafr, cár, pryž, řiť, hmota, která znovu vyvolává představu nemoci zchvaceného dýchavičného těla v posledním tažení,

z jehož pórů ale prýští, nebo může prýštit, nový smysl. Jakožto motiv zvuk v Chlíbaových textech razí a trhá, jakožto stylistický prostředek podepírá chatrné tělo básně jako „vidle s trny vraženými mezi žebra“.

Tělo jde ke smrti a poznává. Báseň jde ke čtenáři a vyzývá k poznání. Báseň jako tělo zralé k oplodnění, které mu může dopřát intimní a pronikavá četba, když se jí zmocní. Opakovaně. Do zemdlení. Ležet pak s očima dokořán, rozšířenýma údivem, se zvadlými údy. A říkat si: Co jsem se to vlastně o sobě dozvěděl, zatraceně? A vědět, že vím něco víc, ač netuším úplně přesně co.

Autor je překladatel.

Bohdan Chlíba: Zimní dvůr. Druhé město, Brno 2013, 52 stran.



Kresba Přemysl Černý

literární zápisník

Za Vasilem Biľakem

ROMAN ROPS-TŮMA

Nejhorším hospodářem je stát. Demokratický stát. Poměry v něm neustále destabilizuje voličská zvůle. Do čela politického systému se pak může dostat vskutku kdekdo – vždyť ho volí prostí občané. Proto je třeba vše, co lze, převést pod správu struktur od demokracie a voleb osvobozených. Takových struktur, které řídí nikým nevolená – a tedy skutečná – elita. Průmysl, plyn, elektřinu, infrastrukturu, vodu...

Ano, vodu především. Představte si tu poušť, která by vznikla, kdyby lidé nemohli korporacím za vodu svobodně platit. Slyšeli jsme trávu růst a slyšeli jsme doporučení poradců z Mezinárodního měnového fondu. Znělo přece jasně: privatizujte, privatizujte, privatizujte.

Po letech to spočítali znovu. Sorry, boys, spletli jsme se. Zapomeňte, zapomeňte, zapomeňte.

Už nikdy nechceme do žádného paktu. Aby nás už nikdy nemohli spojenci okupovat, přidali jsme se předběžně na stranu okupantů – ale jiných, trvale mírových a svobodných. Ovšemže jen dočasných. Lepších. To se nedá srovnat.

Na zločinech našich bratrů se totiž podílíme bez vlastních reálných zájmů, tedy z ryzího idealismu. Bělehrad se bombarduje také za Prahu. Oranžové pyramidy v Abu-Ghraib se budují i za tebe, diváku.

A aby nás už nikdo nemohl okupovat, musíme mít na svém území ne bratrský radar, ale rakety. A ne rakety, ale letadlovou loď. Aby nás bratr nemusel nákladně okupovat. Jinak by třeba musel, kdo ví. Neb dobyté majetky a pozice nejsou nikdy dost jisté.

Je to všechno pořád málo. Přesto se od nás nějak nepochopitelně odvrací. Bratrská země, ta velká země, které stále tolik dlužíme! Nechce si nechat splatit ten nesplacitelný dluh a ještě důkladněji ochraňovat své přátele v regionu.

Občané to přitom stále nechápou, nejsou ve svém omezeném rozhledu schopni porozumět velikosti epochy a dalekosáhlosti zření svých představitelů. Nevadí. Představitelé a zřeci najdou pochopení u bratrů z vyspělejších zemí. Nejsou-li totiž všichni lidé na celém světě zatím vzájemně bratry, lze to již

s jistotou říci o pilotně intimním procentíku, které ostatním diskrétně vládne: jedna velká rodina. Všichni se znají z pravidelných diskusí a zajímavých přednášek, na kterých se nevyplatí spát. A do kterých občanům nic není. A vůbec, ať radši držej hubu. Však nejsou politici, tak ať makají.

Z dosahu neinformovaných voličů, vždyť je ani neznáme osobně, z dosahu nemakačenků a socek jsme na poslední chvíli zachránili alespoň část území. Jediná evropská bašta autentického konzervatismu a její přesně vedená místní agentura bude s navrácenými majetky a návazným výpalným hospodařit daleko lépe než náš stát. A nemuseli k nám ani posílat vojsko – stačily trpělivé politické rozhovory vedené mezi několika dobře postavenými gentlemány. Ostatně, už jste někdy viděli papeže hrozit divizemi? Gentlemanům se dá věřit. Chtít po nich dokládat opodstatněnost nároků – to by byla urážka. Uražení by mohli chtít třeba ještě víc. Gentlemanům se musí věřit.

Zato voličům se nedá věřit vůbec. Museli jsme o nich zjistit co nejvíce. Například co a kde je bolí, aby bylo možné to důkladně vyhodnotit, protože stejně nějak moc chodili k doktorovi. To je taky divný přežitek. Takzvané citlivé osobní

údaje jsme tedy sebrali a svěřili efektivní soukromé firmě. Nevlastní ji stát, takže je to bezpečné. Vlastně ani nevíme, kdo to celé doopravdy vlastní. Tak trochu se toho sami bojíme. Nejhorším správcem je však stát a o státních věcech to platí dvojnásob. Takže servery s těmi daty jsou pro jistotu dislokované někde v zahraničí.

Museli jsme obětovat opravdu hodně ze svého – a nejen ze svého – osobního soukromí, abychom zachovali soukromí majetku. Černou práci za náš chromý stát našťestí odvedly soukromé korporace zajišťované přátelskou velmocí, které alespoň takto můžeme splatit nepatrnou část dluhu. Finance stejně nemáme a letadlovou loď k nám dát nechtějí. A tak alespoň pasivně odlehčujeme spojenci v permanentní válce s nemakačenkou celého světa. Jediný zvací mail, ani jedna zvací esemeska, žádný zvací status neprojde bez laskavého dohledu internacionálního bratra. Kdepak pokoutní předávání někde na nečistém hajzlíku. Žádná generace před námi, nikdy nikdo se necítil po celou noc tak v suchu a bezpečný.

Tato bezpečnost je totiž kolektivní. Není už na světě příliš mocností dostatečně nepřátelských na to, aby s nimi bylo možné účinně kolaborovat.

Autor je spisovatel.

Zbývá jenom rauš a opojení

Úpadek národního státu nás žene do náruče korporací

Svět ovládaný korporacemi, v němž jsou genetické modifikace a tělesné implantáty samozřejmostí, ještě nedávno působil jako čirá fantasmagorie. Dnes však klasická díla kyberpunku můžeme číst jako zneklidňující vizi světa, před jehož branami právě stojíme.

MATĚJ METELEC

Letos uplyne třicet let od vydání kultovního kyberpunkového románu Williama Gibsona *Neuromancer*. Gibsonův románový debut sice nebyl prvním dílem, které obsahovalo prvky pro kyberpunk charakteristické, nebyl ani prvním, jež si označení kyberpunk vysloužilo, stal se ale pečeti, jež se do tohoto subžánru sci-fi navěky otiskla a definovala ho. Gibson a jeho generační soupeřníci, mezi něž patřili Neal Stephenson, John Shirley, Pat Cadigan nebo Bruce Sterling, pak v průběhu osmdesátých let svými texty tvořili fenomén, který

ať už jde o hackery, kovboje kyberprostoru, jejichž centrální nervový systém se stává zbraní v nekonečném prostoru sítí, nebo pouliční samuraje skrývající smrtící zbraně operativně umístěné do tkání jejich těl. V postindustriálních dystopiích, v nichž se pohybují, by jen těžko hledali nějaké ideály, daleko spíše se mohou upínat na často iluzivní představu vlastní nezávislosti, opojení svými schopnostmi nebo vášní k drogám, jež je nezastupitelným prvkem kyberpunkových univerz. Opalizující prostor informační dálnice kyber-

zásadní roli, je právě příslušnost ke korporaci. Case, hlavní hrdina *Neuromancera*, přesně postihuje, jakým způsobem taková změna formuje nejen korporátní kulturu, ale i svět mimo korporace: „Vždycky si to představoval jako postupnou a uvědomělou přizpůsobivost soustrojí, systému, mateřskému organismu. To také byly kořeny netečného postoje ulice, tento vědomý postoj předpokládající kontakty, neviditelné spoje vedoucí vzhůru k neviditelným úrovním vlivu.“ Pracovat pro korporaci znamená být pevně usazen v hierarchii a díky tomu také mít jisté elementární jistoty – „podnikové bydlení, podniková hymna, podnikový funus“. Patřit k elitě korporátního systému nadto umožňuje život v luxusu, hypertrofovaný konzum současné vládnoucí třídy ozdobený možností designovat vlastní tělo v dokonalý výrobek spektaklu, který pozoruje už jen sám sebe: „(...) zlatá mládež, kterou včera večer viděl na rogalech nad vodní tříští. Teď si všiml, že jsou nepravidelně zbarvení, tužkový efekt vyvolaný selektivním melaninovým dopingem, rozmanité, rovně ohraničené stíny zvýrazňovaly muskulaturu, malá ňadra dívky, zápěstí jednoho z chlapců, spočívající na bílém emailu stolní desky. Caseovi připadali jako stroje postavené na závody; doladil je i holič, i návrháři bílých bavlněných šortek, i řemeslníci, kteří jim vyrobili kožené sandály a jednoduché šperky.“

Propadnout nepříteli hustým sítím korporátních zájmů potom znamená být odkázán sám na sebe – život v liberální „utopii“, v níž roli hrají jen vlastní schopnosti odolávat dravosti ostatních a prokazovat tu svou. Přesun moci do korporátní sféry znamená, že spoléhat se dá už pouze na sílu: „Night City bylo něco jako nějaký pomatený pokus v oblasti sociálního darwinismu, navržený znuděným výzkumníkem, který pořád držel prst na tlačítku rychloposuvu. Přestaň shánět a potopíš se beze stopy, ale pohni se příliš rychle a protrhneš křehkou blánu povrchového napětí černého trhu; v každém případě je po tobě a nezůstane nic, než nějaká nejasná vzpomínka v takové součástce příslušenství jako je Ratz, třebaže srdce nebo plíce nebo ledviny mohou přežít k službě nějakému cizinci, který má dost nových jenů pro nádrže kliniky.“

Budoucnost je krátká

Kyberpunkové vize budoucnosti se v mnoha ohledech naplnily. Sny o kyberprostoru z počátků osmdesátých let se realizovaly internetem, genetické modifikace se dnes prolamují etickými kodexy a otázka prolínání člověka a stroje také už dávno není jen tématem pár blouznících transhumanistů. Neméně důsledně se ale naplňují také vize proměny mocenských hierarchií a posuny jejich center od přinejmenším nominálně politických k těm jednoznačně ekonomickým. Na rozdíl od technologických změn, kdy se například internet může stát jak vše prostupujícím nástrojem kontroly, manipulace a ovládání, tak zároveň i prostředkem jejich podvracení a rozkladu, změny na rovině moci přinášejí o poznání pesimističtější obraz budoucnosti. Když se politika státu stává vůči korporacím pasivní a více či méně služebnou, když jeho hlavní starostí je připravit korporátní strukturu co nejpříznivější podmínky, aby se jako parazitní organismus nepřesunula jinač, a když dochází i k personálnímu prolnutí stávající státní moci a korporátní hierarchie, je namístě se ptát, jak dlouho ještě budeme moci mluvit pouze o budoucnosti. Možná už nás kyberpunkové vize za uplynulých třicet let začaly dohánět. Četba kyberpunkových textů nám bohužel příliš navodí na to, co proti takovému vývoji dělat, nedává. Snad jen odevzdat se iluzi vlastní nezávislosti, opojení svými schopnostmi nebo drogovému rauši. Autor je publicista.



Kultovní prozaik William Gibson se stal tvář radikálního literárního žánru. Foto Nikki Tysoe

přepisoval dějiny sci-fi nejen po stránce formální, ale i v tom, jakým způsobem odrážel sociální a politickou realitu. Ne že by sci-fi vždy nějakým způsobem s politickými tématy nepracovala, stačí připomenout třeba Roberta A. Heinleina a jeho chvalozpěvy na militarismus (*Hvězdná pěchota*, *Starship Troopers*, 1959) či volnotržní liberalismus (*Měsíc je drsná milenka*, *The Moon Is a Harsh Mistress*, 1966), nebo naopak kapitalismus nelítnostně kritizující romány Alfreda Bestera jako *Zničený muž* (*The Demolished Man*, 1953) či *Hvězdy, můj osud* (*The Stars My Destination*, 1956). Světy kyberpunkových děl ale stojí tak nějak blíž tomu našemu. Nenacházejí se – na rozdíl od zmíněných děl – v mezihvězdné budoucnosti, pouze tematizují realitu v technologicky a sociálně vyostřenější podobě. Po třiceti letech od vydání *Neuromancera* se sice nedá říct, že by jeho svět byl již naší přítomností, dělí nás od něj ale možná už jen velmi málo.

High tech and low life

Kyberpunkové světy mohou mít samozřejmě různé podoby, od sluneční soustavy rozdělené mezi genetiky Tvárné a kybernetiky Mechanisty ze Sterlingova *Schismatrixu* (*Schismatrix*, 1985) po islámský svět futuristické variace na New Orleans, plný sexuálních změnenců, drog a mozkových implantátů v *Když přitažlivost selže* (*When Gravity Fails*, 1987) G. A. Effingera. Gibsonův *Neuromancer* je ale pro celý žánr natolik paradigmatický, že může bez nesnází sloužit jako modelový příklad, na němž lze pozorovat, do jaké míry se jeho svět blíží tomu našemu.

Pro kyberpunk je charakteristické spojení „high tech and low life“, tedy rozvité technologie, hlavně v oblasti IT, kybernetiky a jejich propojování s lidským tělem, prolínající se s úpadkem nebo radikální proměnou sociálního a politického řádu. Jeho antihrdinové jsou ocizení samotáři, pohybující se v zadních uličkách a temných zákoutích systému,

prostoru má protiklad v ponuré, neony prosvícené realitě špinavých ulic, nad nimiž se tyčí mrakodrapy a kdesi nahoře, na oběžné dráze, luxusní prázdninová a rezidenční letoviska pro příslušníky vládnoucích tříd. Těmi ale už dávno nejsou, a to ani zdánlivě, politické elity. *Neuromancer* nám ukazuje výsledek vývoje, jež prolíná celou druhou polovinou dvacátého století, kdy obraty soukromých společností překonávají rozpočty mnoha států a jejich zájmy sahají od těžby nerostných surovin po výrobu filmů. Tím, kdo vládne, jsou korporace.

Korporace a jejich svět

Proces úpadku národního státu lze ilustrovat nejlépe právě na vztahu soukromých společností a státní moci. Jestliže ještě v devatenáctém století byla Východoindická společnost nástrojem Britského imperialismu, který pomáhal účinně ovládat kolonizovanou území, ve dvacátém století se role obrátily. Začala éra vojensko-průmyslového komplexu, doba, kdy státy, které si zatím ještě podržely výsadní nárok na použití legitimního násilí, začaly vojensky hájit zájmy soukromých firem. V kyberpunkových světech je tento proces doveden ke svému logickému důsledku, pádu národního státu do naprosto bezvýznamnosti a vzestupu korporace jako držitele práva na násilí a skutečné moci. O tomto důsledku Gibson v *Neuromancerovi* píše: „(...) moc byla chápána jako moc koncernů. Mezinárodní společnosti zaibacu změnilý běh lidských dějin, překročily staré bariéry. Chápány jako organismus, dosáhly jakési nesmrtnosti. Zabitím deseti klíčových úředníků nelze zaibacu zabít; další čekají na vzestup po žebříku, zaujímají uvolněná místa a získávají přístup k paměti společnosti.“

Tato nová struktura moci, nahrazující moc národního státu, nevyhnutelně mění i celou sociální strukturu. Být zaměstnancem firmy už není cosi nahodilého, občanství jako začlenění do hierarchie moci zaniká a to, co hraje

Kyberpunk: žít, prožít a přežít

O současném životě v kyberprostoru

Základní pilíře kyberpunkové estetiky vystihují naši společnost možná více, než jsme si schopní připustit. Dystopické vize zakladatelů kyberpunkového žánru se vtělují do naší skutečnosti. Právě tento žánr nám však také nabízí návod, jak ji přežít.

MÁŠA DUDZIAKOVÁ

Pokud dnes někdo hovoří o kyberpunku, jako by kdesi dostal nařízeno zmínit, že kyberpunkové vize z povídek a románů Williama Gibsona, Bruce Sterlinga, Neala Stephensona a dalších se vlastně staly realitou. Kyberpunk – to je svět, ve kterém právě žijeme. Další klišé, které se na tento už z podstaty klišovitý žánr nalepilo.

Bombu jménem kyberpunk odpálil William Gibson v roce 1984, kdy vydal román *Neuromancer*. Ten je dodnes považován za etalon, ba co víc – za fetiš všech příznivců žánru. A i když se říká, že kyberpunk se vylíhl v osmdesátých letech, jeho skořápku rozhodně už v roce 1968 nafukl Philip K. Dick románem *Sní androidi o elektrických ovečkách?* (Do Androids Dream of Electric Sheep; česky 1993). O čtrnáct let později jej s fenomenálním úspěchem zfilmoval Ridley Scott pod názvem *Blade Runner*. Autoři v kyberpunkových literárních dílech a později i komiksech, filmech a hudebních nahrávkách, kam všude kyberpunk svými myšlenkami i estetikou pronikl, popisují události blízké budoucnosti. A science fiction, kam kyberpunk jako její subžánr spadá, vždy zastávala roli věštkyně předpovídající směr, kterým by se osud lidstva mohl ubírat. Na jedné straně kosmické výlety v naleštěných lodích, na straně druhé temné dystopie v přelidněných městech. Zdá

Romantizující představu mladistvého hackera, jehož jedinou životní náplní je za noci bojovat v datasféře proti systému, střídá skutečnost lidí otupěle sedících denně osm hodin u obrazovek, obklopených výkonnými procesory, wi-fi signálem či smartphony, které se pohodlně vejdou do kapsy. A sedí tu jen proto, že jsme zatím ještě nevymysleli přístroje, které by dovedly jejich práci udělat rychleji, lépe a levněji. Zatím.

Prožít kyberpunk: kyberprostor

Zcela zásadní je koncept kyberprostoru, který vytvořil William Gibson. Chvilí ovšem trvalo, než se kyberprostor transformoval do představ sofistikované a hyperrealistické skutečnosti, jakou známe třeba z Matrixu. Při stvoření tohoto nového světa bylo na počátku rovněž slovo: „cyberspace“, napsané červenou tužkou na listu papíru. Tak na něj aspoň vzpomíná William Gibson, který tento nový pojem naplnil významem. Kyberprostor představoval sdílenou halucinaci, nedomyslitelnou komplexnost, místo pro duplicitní existenci. Vyvíjel se od představy světla a geometrických těles vznášejících se v neprostoru myslí, jak je zobrazena v *Neuromancerovi*. Později získal exaktnější ukotvení pomocí souřadnic a sítě, kterou představuje Grid. Spolu s jeho konkretizací na sebe vzal podobu

a nedokonalou schránku. Jak píše Gibson v *Neuromancerovi*: „(...) patřilo k dobrému tónu elity lehce pohrdat tělesností. Tělo bylo maso.“ To, co se počítá, jsou mentální schopnosti a vědomosti. Ideálem je extrahovat svoji mysl do datasféry, kde se vše scvrkne na otázku vstupů a výstupů.

Druhou možností je naopak tělo vylepšit všemi způsoby, které technologicky pokročilá společnost nabízí. Ať už legálně či nikoliv. Tělo se pak stává konkurenční výhodou v závodech o přežití v dystopické urbanistické džungli. Nádherným příkladem je postava Molly Millions z románů a povídek Williama Gibsona. Její tělo je velmi rafinovaně vylepšeno. Zrcadlové brýle vsazené do očních důlků, které jí umožňují zažívat augmentovanou (rozšířenou) realitu, se staly symbolem kyberpunku. Podobně silným symbolem jsou i vysouvací čepele implantované pod Mollyinými tmavě rudými nehty.

Samozřejmě není zatím reálně možné takto sofistikované modifikace vytvářet. Jedním z limitů je samotná technologie, další, ale o to významnější, pak ochota těla do sebe technologii integrovat. Přesto však existuje několik typů modifikací, které dovedou schopnosti těla vylepšit či posunout. Nebavíme se tu ovšem o komplikovaných procedurách ve špičkově vybavených biolaboratořích.



Do kyberprostoru vstupujeme denně a mnozí se už ani neodpojují. Foto Rosa Nieto

se, že se zatím nachylujeme spíše k druhé možnosti. Podívejme se na tři základní aspekty toho, co vlastně znamená žít kyberpunk.

Žít kyberpunk: kyberspolečnost

Prvním aspektem je celkové naladění společnosti a prostředí, v němž žijeme. Kyberpunkové děje se odehrávají v městech přečpaných budovami i lidmi. Před čtyřmi roky přesáhla světová míra urbanizace padesát procent. To znamená, že víc než polovina civilizace žije skřípnutá v urbanistických strukturách měst. Světové trhy si už dávno rozparcelovalo několik málo megakorporací, které se snaží vytvořit iluzi rozmanitosti tím, že na obdobný produkt nalepí štítek se jménem jiné značky. Čočky kamer, kterým se říká uklidňujícím slovem bezpečnostní, a archivy našich digitálních stop jsou všude, kam se hne. Jsme beztvářá masa lidských zdrojů pod dozorem.

To se odráží také v zásadním principu kyberpunku, nazývaném hi-tech/low-life. Význam tohoto spojení se ale poněkud změnil.

urbanistické konstrukce připomínající město, které známe z Metaveze v románu *Sníh* (Snow Crash, 1992; česky 2000). Až nakonec přišla dokonalá matrixovská simulace světa.

Dnes do kyberprostoru vstupujeme téměř denně. A mnozí se dokonce už ani neodpojují. Hýčkáme a vychováváme si své kybernetické avatary. Toto slovo, pocházející z hinduismu, znamená vtělení. V tomto případě představuje vtělení nás samých do digitálního hyperprostoru, kde figurujeme ve formě kybernetického konstruktu. Existujeme stejně jako v našem světě, naše činy mají stejný dopad jako ty v realitě. Nakupujeme, platíme, chlubíme se vlastními fotkami, zanecháváme za sebou digitální stopu, která má mnohdy delší trvání, než bychom si vůbec dokázali či chtěli představit.

Přežít kyberpunk: kybertělo

Třetím aspektem je fyzické tělo, respektive jeho úpravy. Pro kyberpunk jsou charakteristické dva zcela opačné přístupy k tělu. Na jedné straně představuje pouze bezcennou

Od toho je v kyberpunku slovo punk. Mnoho kyberpunkových tělesných modifikací, které využívají technologii a zároveň přidávají tělu novou schopnost, lze realizovat i v prostředí body modification studia.

Takovým místem je pražské tetovací studio Hell, kde modifikátoři realizovali již několik kyberpunkových úprav těla. Do těla vložili magnetické či elektronické implantáty a také realizovali projekt QRbodies Open Tattoo, kdy pomocí funkčního QR kódu vyteťovaného na lidské tělo může kdokoliv měnit obsah vepsaný do kůže přes online rozhraní na opentattoo.cz.

Kyberspolečnost, kyberprostor i vylepšená a s datasférou propojená kybertěla jasně ukazují na to, že ono na začátku zmiňované klišé – kyberpunk je to, co žijeme – je zkrátka naší (kyber)realitou. Na celou věc ale můžeme pohlédnout i opačně. Kyberpunk nutně nemusí být náš svět. Jak říká Christian Kirtchev, kyberpunk může být způsob, jak přežít v chaosu moderního světa.

Autorka vyučuje nová média na FF UK.

Mé noci s mluvícími genitáliemi

Antišovinistické porno Clauda Mulota

Mezi stěžejní tituly letošního, desátého ročníku Festivalu otrlého diváka náleží **Mé noci s Alicí, Penelopou, Arnoldem, Maude a Richardem. Vrcholný snímek klasického období francouzské pornografie představuje jízlivě vtipné, ale i morbidně hořké podobenství o sexuálním osvobození žen.**

JIŘÍ FLÍGL

Když v polovině sedmdesátých let minulého století došlo ve Francii ke zrušení zákazu uvádění pornografie v kinech, byl to okamžik zrodu bohaté a dodnes plodné produkce. Francouzští filmaři sice ve vlastní zemi začínali na zelené louce, ale v mezinárodním kontextu, určeném především americkými a skandinávskými snímky s tvůrčím nadhledem a originálními premisami, nasedali do rozjetého vlaku. Když k tomu připočteme obecnou vysokou úroveň dobové domácí kinematografie a fakt, že do startujícího pornoprůmyslu vstupovali nikoli amatéři, nýbrž zkušení filmaři ze všech možných oblastí, je zřejmé, že počátky francouzského porna přály ambiciózním a kreativním autorům.

Nejvýraznějším z nich byl režisér, scenárista a filmový nadšenec Claude Mulot, někdy uváděný v titulcích pod pseudonymem Frederic Lansac. Začínal jako asistent u velké produkční společnosti Franco London a své ambice realizovat autorské žánrovky potvrdil bravurně natočeným gotickým hororem *La rose écorchée* (Rozdrásaná růže, 1970) či noirovým thrillerem *La saignée* (Výkrvácení, 1971). V roce 1975 ho ale oslovil průkopník francouzského porna, producent Francis Leroi, jenž mimochodem vystudoval filosofii, asistoval Claudu Chabrolovi a obdivoval francouzskou novou vlnu. Pod jeho záštitou natočil Mulot – ve spolupráci s blízkým přítelem, asistentem a spoluscenáristou Didierem Philippe-Gérardem – svůj první porno-film *Podle hvězdy poznáš pizdu* (Le sexe qui parle, 1975).

Hlas ženské sexuality

Podvratně nadsazený snímek o ženě Joelle, jejíž vagina začne mluvit, se stal mezinárodní senzací a také průlomovým titulem, který hned v začátcích francouzské porno etabloval i v zahraničí. Nemalou roli při tom sehrály nadstandardní filmové kvality snímku. Ostatně kameru vedl veterán Roger Fellous, jehož filmografie vedle všech Mulotových filmů obsahuje také tituly „vážených“ režisérů jako Luis Buñuel či Julien Duvivier, a o střih se postaral Gérard Kikoïne, budoucí režisér formálně bravurních pornosnímků.

Hlavním důvodem k nadšenému domácímu i mezinárodnímu přijetí díla a především jeho tvůrců bylo rozvedení absurdní premisy do jízlivé satiry, která rezonovala s dobovou společenskou i sexuální emancipací žen. Jak uvádí propagátorka a režisérka porna pro ženy Erica Lust ve své knize *Good Porn: A Woman's Guide* (Dobré porno. Průvodce pro ženy, 2010), film prostřednictvím mluvící vaginy dává, ke zděšení manžela i celé společnosti, hlas hrdinčině touze a sexualitě. Neumlčitelné prostořeké pohlaví ponouká Joelle k nejrůznějším sexuálním atakům na dobré mravy a společenské konvence, až se samo stane mediální senzací a dává i exkluzivní rozhovor. Jako každá správná satira je i Mulotův snímek na jedné straně pobuřující a vulgární, ale současně přesně cílí na zakouřeně neduhu, konkrétně genderový status quo, který ženy deleguje do role objektů mužské touhy, ale jejich vlastní sexualitu a touhy neakceptuje.

Stejný tvůrčí tým – pouze s rozdílem, že si Philippe-Gérard pod Mulotovým dohledem vyzkoušel režii – na předchozí úspěch navázal ještě ambicióznějším projektem *Mé noci s Alicí, Penelopou, Arnoldem, Maude a Richardem* (Mes nuits avec Alice, Pénélope, Arnold, Maud et Richard, 1976). Pornografická parafráze na Ferreriho *Velkou žranici* (La grande bouffe, 1973) pojednává o třech ženách, které už nechtěly dále snášet, jak s nimi muži zacházeli, a tak se pokusily o sebevraždu. Dohromady je svede záhadná Maude, která jim nabídne, aby se s životem rozloučily nikoli tradičním pasivním gestem, jako je spolýkání prášků, ale naopak se chopily iniciativy a k vytožené smrti se dopravovaly sexuální slastí. Vedle morbidního nápadu, rozvedeného do groteskních i podvratných sekvencí, film překvapí také svým kreativním zpracováním. Interiér Maudiny vily připomíná svými surreálními sovkami i malbami penisů a vagin obrazy Evy Švankmajerové, zatímco každá sexuální sekvence je co do kamery a střihu pojatá zcela odlišným stylem. Jestliže Ferreri ve *Velké žranici* vystavěl metaforu konzumní společnosti, která se dobrovolně prožere k smrti, *Mé noci* kritizují šovinismus, když do kontrastu stavějí muže coby objektivizující a utiskující machisty a ženy, které až díky svému odhodlání zemřít mohou dojít aktivní role a sexuální svobody.

Od satiry k psychologii a komedii

Stejně téma Mulot znovu rozvedl v hořce nihilistické satirě *Suprêmes jouissances* (Největší potěšení, 1977), též známé pod názvem *Belles d'un soir* (Krásy na podvečer). Fantaskních prvků zcela prostá parafráze na Buñuelovu *Krásku dne* (Belle de jour, 1967) jednak v jízlivých paralelních sekvencích konstatuje rozdíly mezi mužskou a ženskou slastí, když nechává hrdinky masturbovat při četbě erotického románu s aktivní ženskou postavou, zatímco jejich bývalí partneři onanují nad odosobněnými fotkami v pánském časopise. Především ale ukazuje nespravedlnost genderových rozdílů, pokud jde o sexualitu a životní styl. Tři ženy opustí své šovinistické partnery a rozhodnou se žít stejným sexuálně nevázaným způsobem, jenže postupně

jsou vlivem patriarchálních institucí a sexistických nadřazených o svou na chvíli zakoušenou nezávislost připravovány.

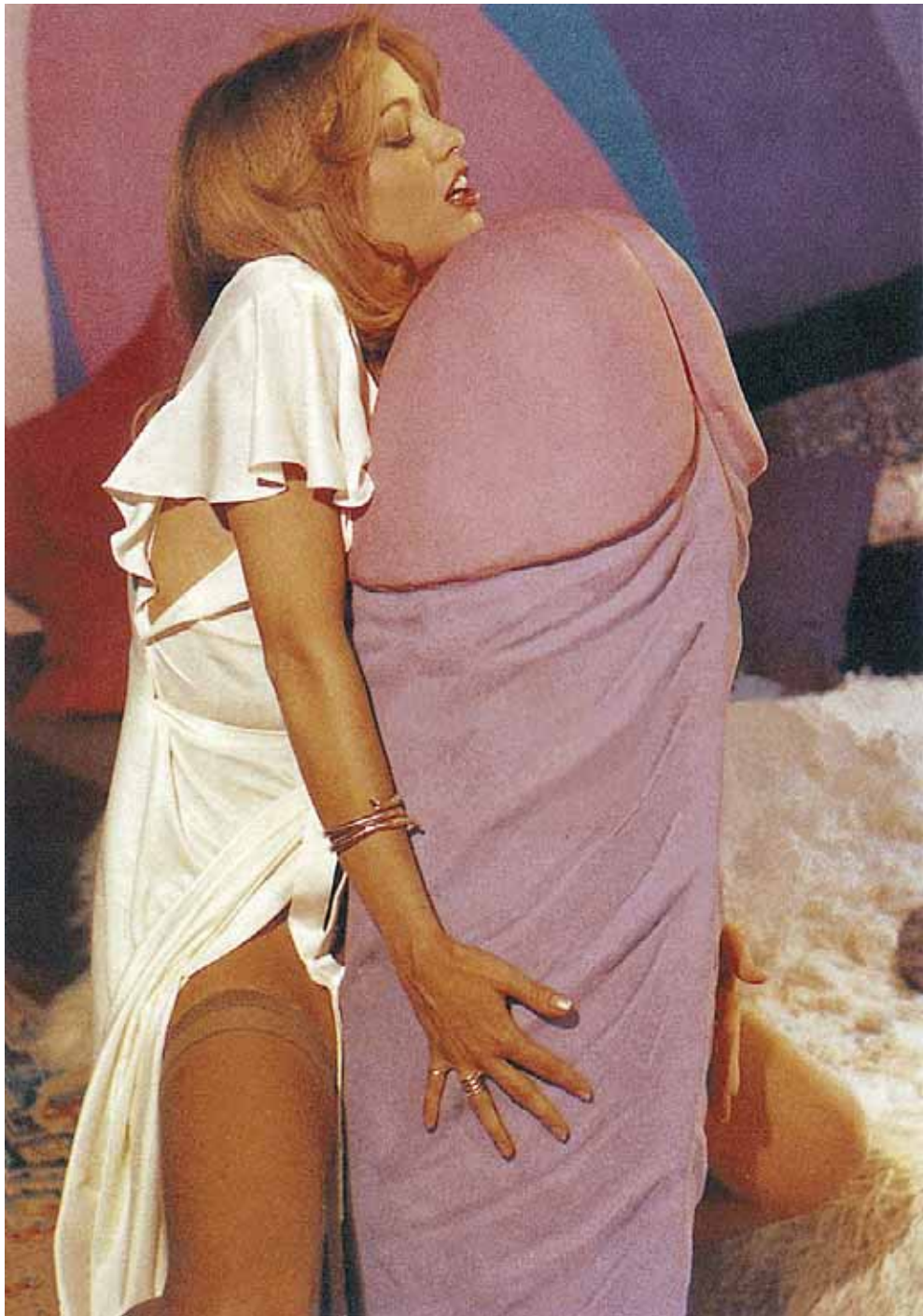
Francouzská pornografie byla záhy ve svém tvůrčím rozletu utnuta, když stát v roce 1976 omezil prostor pro její distribuci a na tržby z filmů uvalil vysoké daně, což producenty vedlo ke snižování rozpočtů. Mulot nicméně i s omezenými prostředky a díky svému stálému týmu profesionálních spolupracovníků nikterak nepolevoval ze svých tvůrčích ambic.

V září 1976 měl premiéru poslední z jeho velkolepě realizovaných snímků, parafráze na Kubrickova *Dr. Divnolásku* (Dr. Strangelove, 1964), nazvaná *Shocking!*. Spořádaná večere rodiny bohatého pařížského makléře a jeho konzervativních hostů se zde zvrtné v bizarní orgii, zatímco svět spěje do záhuby následkem hádky ruského a amerického prezidenta (kteří se od sebe liší jen alkoholem, který pijí) nad tím, kde se točí lepší péčko. Nižší rozpočty zapříčinily v Mulotově filmografii obrat k civilnějšímu vyprávěním, jenž započal filmem *Extases extra-conjugales* (Mimomanželské extáze, 1976). Zde, ale i v *Échanges de partenaires* (Výměny partnerů, 1976), volně inspirovaných Kubrickovou *Lolitou* (1962), a *La grande baise* (Velká šukačka, 1977), režisér vycházel z klasických pornoschémat, jako jsou nevěra, mladé svůdnice či odloučení partnerů, ale zpracoval je jako oslavy ženské touhy, když z hrdinek udělal aktivní hybatelky děje a muže naopak situoval do pasivních pozic. Ačkoli nikdy nerezignoval na nadsázku, v uvedené trojici filmů můžeme vysledovat postupný příklon ke stále komplexnější vykresleným partnerským vztahům a psychologicky propracovanějším postavám.

Žena-objekt

Závěr Mulotovy pornografické kariéry se nicméně nesl ryze ve znamení humoru. Sequel *Le sexe qui parle 2* (Podle hvězdy poznáš pizdu 2, 1977) rozvádí finále režisérova průlomového hitu do velkolepě bláznivého vyprávění o revoluci mluvících genitálií, takže ve finále jsou lidé redukováni na vůle zbavené přívěsky svých penisů a vagin. Po skvostně rozverném komedii *Les petites écolières* (Malé školačky, 1980) o internátu, v němž se mladé ženy učí sexu, se tvůrce s pornem navždy rozloučil jízlivým snímek *La femme-objet* (Žena-objekt, 1980). Frankensteinovský příběh o náruživém spisovateli sci-fi, jenž si sestrojí umělou ženu, která mu má být po vůli, ale záhy se on stane jejím otrokem, satirizuje dvě největší schémata porna – mýtus věčně virilního muže a ideál povolné ženy zbavené osobnosti. Claude Mulot byl u porna nespokojený s rychlým tempem natáčení a tlakem na neustálé chrlení nových titulů. Po svém odchodu z pornobranže bohužel natočil již jen pár filmů, než v roce 1986 předčasně zahynul. S výjimkou hororu *La rose écorchée* a eroticky laděného kostýmního dramatu *Black Venus* (Černá Venuše, 1983) skončily ostatní jeho snímky v propadlišti dějin. Jeho pornografická tvorba mu však zajistila dodnes přetrvávající světový věhlas.

Autor je filmový publicista a festivalový dramaturg.



Hrdinky se k vytožené smrti dopravují sexuální slastí. Foto tvregions.com



Ve filmech Cattetová a Forzaniho se pohybujeme výhradně uvnitř kinematografie samotné. Foto anonymesfilms.be

V labyrintu obsesí

Festival otrlého diváka letos uvede jeden z často vyzdvihovaných titulů loňské festivalové sezony Podivná barva slz tvého těla. Snímek Héléne Cattetové a Bruna Forzaniho se odvolává na francouzský senzualistický film i italské horory, především však na cinefilní fetiše svých tvůrců.

ANTONÍN TESAŘ

První základní informací, kterou je dobré znát před sledováním filmů bruselské dvojice Héléne Cattetová – Bruno Forzani, je, že tvůrci vášnivě milují tradici evropských, zejména italských hororů a krváků sedmdesátých let. Za druhé je ovšem také vhodné si uvědomit, že jejich díla bývají právem řazena mezi současnou vlnu senzualistických artových filmů – vznikajících zejména ve Francii –, která klade hlavní důraz na evokaci smyslových prožitků a tělesnosti obecně (patří sem například tvorba Claire Denisové či Philippa Grandrieux). Ne náhodou obě reference nemíří k ničemu jinému než k jiným filmům. To nejzásadnější, co je dobré při sledování jejich děl mít na paměti, je totiž právě skutečnost, že se v nich pohybujeme výhradně uvnitř kinematografie samotné, v síti filmových fascinací, která je vůči „světu“ hermeticky uzavřená.

Mysterium secesního domu

Jestliže pro celovečerní debut Cattetové a Forzaniho *Amer* (2009) skutečně platilo, že jeho základními elementy byly tělo a film, pak v případě jejich druhotiny *Podivná barva slz tvého těla* je třeba k nim přičíst ještě třetí prvek, jímž je architektura. A pokud byl *Amer* často přirovnáván ke snu, pak *Podivnou barvu* sami tvůrci charakterizují jako filmový labyrint. Téměř celý snímek se natáčí v bruselském domě navrženém secesním architektem Victorem Hortou a tvůrci jeho útroby snímají s podobně pečlivým citem pro kompozici a nasvícení, jaký ve svých filmech věnují tělesným partiím. Proto také oproti *Ameru* pohrouženému do velkých detailů

očí, kůže a dalších částí lidské anatomie operuje *Podivná barva* rovněž s jinými velikostmi záběrů, zasazujících figury do souvislostí s prostředím.

Způsob zahrnutí Hortovy stavby je ostatně pro strukturu celého filmu typický. Podobně Cattetová a Forzani začleňují do filmu také hudbu ze starých italských filmů (nejedná se přitom o proslulé melodie z filmů Daria Argenta, ale spíš o skladby klasiků jako Ennio Morricone nebo Riz Ortolani, pocházející z méně známých žánrových snímků). V těchto ohledech se nejvýrazněji projevuje základní charakteristika jejich originální tvorby – fetišismus. Estetizované násilí nebo aluze na italské horory (zejména mysteria starých domů plných tajných chodeb, kde se ukrývá zpočátku jen neurčitě tušené zlo) do filmu tvůrci vsazují také jako samoučelné fetiše, nicméně pouze na způsob nápodoby či odkazu. Hortův dům či Morriconeho skladba *Erotico Mistico* z filmu *Maddalena* (1971) jsou naopak ve filmu zpřítomněny přímo jako artefakty, které pak autoři obalují narativní fikcí nebo inscenačními nástroji filmového stylu.

Cinefilní slasti

Stejným fetišem se tvůrcům ovšem stává v první řadě samotný filmový obraz. Pokud má být cinefilie chápána jako slast spojeaná se zkušeností s filmovým médiem jako takovým, pak *Amer* a *Podivná barva* jsou ryze cinefilní díla. Opojení filmovým obrazem tu není patrné jen z přepečlivé práce se svícením, kompozicí scény a střihovou skladbou, ale nejsilněji v pasážích využívajících černobílý obraz, sekvence statických momentek nebo dokonce animace objektů, kde nekonvenční „materie“ obzvlášť vystupuje do popředí.

Autoři v jednom rozhovoru říkají: „Užíváme si film jako zkušenost a snažíme se vytvořit smyslovou horskou dráhu, kinematografickou zkušenost, útok na smysly diváků pomocí všech kinematografických nástrojů, které jako režiséři máme.“ Polemizovat přitom rozhodně lze s výrokem o útoku na smysly diváků. Ne že by sledování filmu nebylo smyslově zahlcující zkušeností. Vkrádá se však otázka, nakolik vlastně film své diváky oslovuje a nakolik je jen staví do pozice distancovaného pozorovatele reje obsesí svých tvůrců. To nemá být výtka, ale naopak snaha zdůraznit jednu z největších předností tohoto

výstředního díla. Labyrintická struktura děje manýristického snímku nemá v první řadě vytvářet v divákovi dojem zmatení. Spíš jde o to, aby otravné narativní konvence vyklidily prostor a zbytečně nezdržovaly tvůrce od toho, o co jim jde především, totiž od hry s jejich vlastními posedlostmi. Divák je tu spíš vyzýván k tomu, aby tyto fetiše sdílel, či přinejmenším aby nahlédl fascinaci, se kterou si je užívají tvůrci.

Není také zřejmě náhoda, že několik podobně obsedantních cinefilních snímků z poslední doby, jako *Berberian Sound Studio* (2012, recenze v A2 č. 8/2013) Petera Stricklanda nebo *Za černou duhou* (Beyond the Black Rainbow, 2010) Panose Cosmatose, vychází právě z inspirací klasiky „tělesného hororu“ jako Dario Argento, Lucio Fulci nebo David Cronenberg. Už u nich totiž narážíme na zjevnou neochotu vyprávět a neodolatelnou touhu dráždit kinematografickou smyslovost.

Podivná barva slz tvého těla (L'étrange couleur des larmes de ton corps). Belgie, Francie, Lucembursko, 2013, 102 minut. Režie a scénář Héléne Cattetová, Bruno Forzani, kamera Manuel Dacosse, střih Bernard Beets, hrají Klaus Tange, Jean-Michel Vovk, Sylvia Camardová ad.

Asijští tygři v Rotterdamu

Letošní MFF Rotterdam překvapil především výraznými filmy z východní Asie, která v posledních letech poněkud stagnovala. Úspěch slavily novinky zavedených tvůrců, ale také díla debutantů zařazená do soutěže: dvě ze tří cen si odnesly právě snímky z tohoto regionu.

TOMÁŠ STEJSKAL

Úspěšné kinematografie východní Asie už mají dobu své největší festivalové slávy pár let za sebou. Z letošních soutěžních i nesoutěžních

novinek Mezinárodního filmového festivalu v Rotterdamu však vyplývá, že úplně odepzaní východoasijsí tvůrci určitě nejsou. Rotterdamský festival, který do velké míry stojí na objevování nových talentů a v soutěžních sekcích dává prostor prakticky jenom jim, měl pro asijské tvůrce vždy slabost.

Filosofické zombie

Rotterdam má pověst festivalu, který se vyznačuje nekompromisní dramaturgií a odmítá na jedné straně podlézat divákům a na druhé podléhat festivalovému snobismu. Japonský režisér Kjóši Kurosawa, jehož tvorba plynule stírá rozdíly mezi žánrovými kusy a vrcholnou festivalovou dramatikou, do tohoto profilu dobře zapadá. Více či méně dystopické světy jeho děl se stávají prostředím pro narušování hranic mezi lidmi a monstry. Lidskost je ústředním tématem většiny jeho snímků a v novince *Real* ji zkoumá z nové perspektivy. Psychologické drama s hororovými prvky o hledání milovaného protějšku v hlubinách jeho vlastní mysli v situaci, kdy jeho tělo odpočívá v kómatu, využívá – pro Kurosawu neobvyklého – sci-fi motivu k novému pohledu na to, co nás činí lidmi. Snaha najít v myšlenkách milované bytosti klíč k tomu, jak ji přivést zpět do těla, se nedotýká jen hranic mezi skutečnou a simulovanou realitou, ale také problematikou subjektivity. Dost možná jde také o první snímek, který přináší na plátno „filosofické zombie“, což doposud byl koncept tematizovaný pouze na stránkách odborných analytických textů z oborů kognitivní filosofie a filosofie mysli.

Velkou předností mnoha oceňovaných japonských tvůrců je schopnost vystavět originální, vyšinité, a přesto uvěřitelné světy, které skrze svou podivnost zvýrazňují ryze aktuální témata. Bezesporu to platí o Kurosawových sondách do lidského nitra, v nichž se odrážejí podobné motivy smutku, vykořeněnosti a odcizení jako u autorů realistických festivalových dramát. Na výstavbě vykloubeného světa stojí též dílo Hitošiho Macumota. Tento režisér, herec a komik v Rotterdamu uvedl novinku *R100* o prodeji nábytku, který si objedná celoroční služby tajuplného S/M salonu. Kontrakt, který nelze vypovědět, mu brzy začne život spíše komplikovat než zpestřovat. Macumoto mísí černý humor a dobře načasované absurdní gagy s melancholií a mimoděk uvažuje o pasivitě, odevzdanosti a bolesti v mnoha jejích podobách.

Grotesknost a zrůdnost

Asijské tituly ale bodovaly i v soutěži, které se účastní pouze debuty a druhé filmy. Ze tří vítězných cen Hivos Tiger Awards putovala jedna do Japonska a druhá do Jižní Koreje. Debutující Akira Ikeda ve snímku *Jamatori clip kódžó no atari* (Anatomie svorky na papír) vyniká podobnou schopností jako oba zmiňovaní kolegové ze země vycházejícího slunce. Příběh outsiderského zaměstnance továrny na svorky, předurčeného k šikaně a smůle, je složen ze sérií absurdit, počínaje vykreslením „továrny“ (dřevěná bouda se třemi židlemi snímaná ve stále stejném polocelku) a chováním takřka všech postav konče (nejenže činí podivné věci, ale někdy nerealističnost jejich konání podtrhuje kupříkladu i fakt, že odcházejí z plátna v pravoúhlých pohybech jako roboti). Jde zkrátka o film, který nikam příliš nezapadá, podobně jako jeho hrdina. Není to ani romantická komedie, ani lidová vyprávěnka, ani absurdní divadlo.

Psychologické drama *Han Gong-Ju* jihokorejského režiséra Lee Su-Jina, pojmenované podle sedmnáctileté protagonistky vyrovnávající se s bolestivým traumatem, je naopak realistickou studií, jež se stejnou měrou dotýká problému jedince i společnosti. Drásavého účinku dosahuje především díky pozvolnému dávkování informací a temnému závěru, poukazujícimu na zrůdnost společnosti, která je navenek civilizovaná, ale její předsudky ji vracejí spíše zpátky do středověku.

Zdá se, že zavedení východoasijsí tvůrce ještě úplně neztratili dech a ti noví ho zase vcelku sympaticky nabírají.

Autor je filmový publicista.

Život v karikatuře

Společnost banality Jiřího Balcara

Nedávno vydaná monografie výtvarníka Jiřího Balcara představuje jeho tvorbu jako autentickou výpověď své doby. Písmové obrazy či pop artem ovlivněné grafické listy vyjadřují její plakátovitost, banalitu a paradoxnost.

MARIE LANGEROVÁ

Dílo Jiřího Balcara může působit eklekticky. Jak ukazuje monografie Marie Klimešové a Jana Rouse, absorbovalo různorodé vlivy, vyznačuje se značnou šíří řemeslných technik – grafika, malba, úprava knih, ilustrace, plakát, scénografické práce. Ovšem vážnost, s jakou Balcar přistupuje k umění, umělecké práci, ale také ke knize, její podobě, ke grafice a rukopisu, vypovídá o vášnivém hledání vlastní cesty dobovými formami umění. A zároveň svědčí o tom, jak těžké toto hledání v atmosféře českých poválečných let bylo.

Groteskní existencialismus

Zejména Balcarovy grafiky a rané písmové obrazy jsou původním svědectvím o postavení člověka v tehdejším světě – o deficitech času i lidských vztahů (například dílo s výmluvným názvem *Jakákolí snaha o navázání hovoru je marná*), o traumatech zbyrokratizovaného života (série *Dekrety*), ale i o požitku z krásné figurace, ze siluety charakteristické pro módní ikony šedesátých let. Balcarova tvorba se stala známou také specifickým používáním písma v obrazech. Šlo o vyjádření nesrozumitelnosti světa prostřednictvím písmových obrazů-čmáranic (jaké představují už zmíněné *Dekrety*), ale také o použití nové písmové grafiky pod vlivem amerického pop artu v polovině šedesátých let. V roce 1943 si Jiří Balcar zaznamenal: „Ctnost. Červená skvrna v černé neřesti. Okolo ní na ni útočí všechny ty hříchy, pokušení atd. Vše je spojeno jediným předsevzetím, zničit ji,

zkazit. Vše v rudém rámu velkoměsta a krve.“ Vedle této exprese stojí Balcarovy šeré grafické obrázky společností u stolu a figur, které následně přecházejí do soustavy abstrahovaných znaků, od konce padesátých let zřejmě ovlivněných také lettrismem. Právě ze sérií písmových grafických listů se také rodí utkvělé téma *Dekretů*, těchto skrumáží nesrozumitelnosti. Je to mimořádně působivé spojení písma a obrazu, v němž je nečitelný rukopis, často ještě rozmazaný či nějak jinak porušený, otiskem a zároveň značkou současnosti.

Balcarův životopis skýtá zvláštní přehledku rozmanitých setkání, což je zřejmé už z jeho kolínských začátků. Marie Klimešová připomíná jeho vztah k Zdenku Rykrovi, k filosofu Jaroslavu Janíkovi a také vztahy Rykra, Janíka, Jaromíra Funkeho a Václava Navrátila k Jindřichu Chalupeckému ve třicátých letech. Balcar se s Chalupeckým seznámil v roce 1956, poté, co se rozešel s časopisem Květen, který upravoval předchozí dva roky. Byl zaujat městem a postavami ve městě, v jeho ulicích i interiérech. Už tehdy se začínají rýsovat Balcarovy prázdné figury a okénkové nákresy situací a událostí, připomínající komiks i grafiku pozdějšího popartového období. Krátce před svou třicítkou, v roce 1958, se Balcar účastní Expa v Bruselu a v šedesátých letech spolupracuje s Černým divadlem. V polovině šedesátých let pak odjíždí na čtyři měsíce na stipendium do USA. Je zjevné, že tento pobyt byl pro jeho tvorbu zásadní. Jako by stmelil to, co v ní dosud fungovalo spíše odděleně, a jeho obrazy získaly

zvláštní groteskně těžkomyslný ráz, spojovaný s českým existencialismem.

Estetika filmového plakátu

K Balcarovu dílu patří filmové plakáty, například k Felliniho *Silnici*, obálky ke Kafkovi, Hostovskému, Camusovi, pěkný je také jeho program Divadla Na zábradlí k Havlově hře *Výrozumění*. Jsou tu stroze geometrické obaly Hegelovy *Estetiky*, Mukařovského *Studii*, ale také klasická střílečka. Balcarovy grafické listy, zejména suché jehly, zvláštěně přiléhají k nové filmové vlně, k její černobílé atmosféře nového realismu. Jeho filmový plakát podtrhuje tento realismus šedesátých let, jehož naivitu provázejí tvrdé nárazy na životní praxi, absurdita, černý humor. Balcarovy situace a figurace přepisují charakteristiky nové vlny do grafického rejstříku. Písmo a fotoaparát v něm hrají významnou roli. Fotografie použije na plakátě i jako téma grafického listu. Písmové znaky dostávají nový význam – stávají se součástí a další dimenzí obrazu. Ukazují na komplikující se vyjádřitelnost pozice člověka ve světě, jsou ale také výrazem určité snahy po zkratce, po vytvoření abstrahované podoby zobrazované události, po vytvoření značky a její namnožení.

Písmový znak se dostává na roveň záznamu tělesného gesta, postoje, je součástí situace, v níž se banální událost setkává s prvky reklamy. Vyjádření pocitu člověka ve světě je založeno na této vědomě plakátové, prvoplánové estetice. S pop artem jsme vždy ve světě nezakrývané produkce a reprodukce, spočívající ve zmíněné nadbytečnosti, variabilnosti, sériovosti. Pop art jde po značkách. Jeho smyslem je nálepka, vytváření známek totální reprezentace života současné společnosti. Balcar měl mimořádný smysl pro tento jednoduchý reklamní výraz, ale také pro výraz nálad, které odpovídá – melancholického až děsivého pocitu ze společnosti banality. To jsou jeho labyrinty, večírky, setkání, s jejich dalšími dimenzemi reflektujícího, zpětného pohledu.

Česká verze pop artu

Balcarovou značkou a zároveň značkou českého pop artu se stalo zejména jeho „bednové“ písmo, použité v sousedství prázdných, obrysových či stínových figur, připomínajících černé divadlo. Použil je ale také pro některé z úprav časopisu Světová literatura z let 1964 až 1966. Balcar písmo zapojuje do obrazu a obrazových sérií, které jako by otiskovaly situace každodenního života. Portréťová řada *Předsednictvo* či listy *Delegace*, *Porada* (s portréty bez tváří anebo s maskami) mohou být jejich příkladem. Je v nich smutek i děs, stejně jako v jeho obrazech ze společnosti či obrysech a gestech ženských postav, které narážejí na erotickou výtvarnou klasiku.

Mluvíme o značkách, které v Balcarově verzi přecházejí v osobní fetišismus, ale s pomocí znaků písma směřují k estetickému obalu, značkám současnosti, a s tím i k povaze jejího dramatického zašifrování. V tom, myslím, spočívá Balcarovo zásadní přepracování pop artu: otevírá paradox existence, charakteristický i pro další rozpracování této estetiky v českém umění sedmdesátých let (sám Balcar zemřel už v roce 1968). V tomto přístupu je zosobnění, přivlastnění všedního světa v nás i kolem nás, stejně jako vědomí jeho plakátovitosti, života v karikatuře. Monografie proto není jen výborně zpracovanou publikací, obsahující také bibliografii prací o autorovi, dokumenty z jeho rukopisů a starší studie Jindřicha Chalupeckého a Ludmily Vachtové; je důležitá také proto, že otevírá historický kontext jedné z linií moderního umění, jejíž estetické touhy byly v přímých vazbách na společnost banality a její novou ikonografii.

Autorka je literární historička.

Marie Klimešová, Jan Rous: Jiří Balcar. Arbor vitae, Praha 2013, 310 stran.



Jiří Balcar: Labyrint, 1960

Něco se musí stát

S Ruth Noack o proměnách české umělecké scény

Kurátorka a teoretička umění Ruth Noack strávila v Praze semestr jako hostující profesorka Akademie výtvarných umění v Praze. Mluvili jsme s ní o roli kurátora v současnosti a o tom, jak vidí českou výtvarnou scénu v kontextu globálního umění.

RADO IŠTOK

Studovala jste kunsthistorii i volné umění, od devadesátých let působíte jako kritička umění, vysokoškolská pedagožka, kurátorka. Jak jste se dostala ke kurátorské práci? Když jsem v devadesátých letech začala umělecky tvořit, bylo to uprostřed politiky vyhocené situace. Byla jsem tehdy velice aktivní ve feministických kruzích. V podstatě jsme hledali, jak by bylo možné nějak propojit umění se společností. Nestačilo nám využít existující struktury – muzea, galerie. Uvažovali jsme o jiném smyslu umění, který nebylo možné v těchto institucích vyjádřit. Pokoušeli jsme se využít formát výstavy ke zkoumání, co se vlastně kolem nás děje. Organizovali jsme výstavy v soukromých bytech. Přišli lidé zájemající se o naše umění, ale přítomné bylo také osazenstvo konkrétních bytů. Snažili jsme se různé typy diváků dostat na jedné místo a iniciovat diskusi.

V roce 2007 jste byla kurátorkou kasselské přehlídky documenta 12, jež zahrnovala i některé umělce z bývalého Československa. Jiří Kovanda již byl mezinárodně známý, ale Běla Kolářová a Kateřina Šedá, podobně jako Mária Bartusová, byly na světové umělecké scéně nováčky. Běla Kolářová měla vloni retrospektivu v londýnské galerii Raven Row, Kateřina Šedá se od té doby rovněž zúčastnila několika důležitých zahraničních výstav. Jak se podle vás český umělecký prostor proměnil za těch šest let, co jste tu byla naposledy? Je tu mnohem více malých galerií a aktivních výstavních prostorů. Když jsem sem přijela poprvé v roce 2005, vůbec jsem je nenavštěvovala. Milan Knížák byl tehdy ještě ředitelem Národní galerie a choval se, jako by ji vlastnil. Georg Schöllhammer, který měl na documentě 12 vytvořit mezinárodní síť kulturních časopisů, mi v Česku otevřel mnohé dveře, seznámil mě s Jiřím Ševčíkem, jehož texty jsem znala, a s dalšími lidmi. Setkala jsem se s umělci, viděla jsem ateliéry a výstavy, ale musela jsem se mnohdy spolehnout na fotografie, protože řada věcí prostě nebyla dostupná. Texty o nich nebyly publikovány či přeloženy. Nedostatek přeložených textů vnímám jako tu největší překážku pro kohokoliv, kdo se chce blíže seznámit s českou uměleckou scénou, protože nikdo se za pár měsíců česky nenaučí. Musela jsem zkrátka lidem věřit, například Marii Kli-mešové, která byla ve svém boji za Bělu Kolářovou téměř osamělá. Práci Kateřiny Šedé mi ukázala chorvatská umělkyně Sanja Iveković pár měsíců předtím, než jsem navštívila Prahu. Byla tehdy velice mladá a nepřilíhla etablovaná. Bylo mi jasné, že její umění ob stojí v čase. O Kovandovi jsem už také slyšela, ale Kolářovou a Bartusovou jsem vůbec neznala. Překvapuje mě, že Češi Šedou ještě stále nedocenili. Měla tu snad jen jednu velkou výstavu. Asi na ni ostatní zárlí. Její umění je totiž skutečně radikální, a to nejen v politickém smyslu. Ale možná by příliš časté vystavování uškodilo jejímu dalšímu vývoji. Když rychle dojdete uznání v povrchním světě umění, stanete se jeho fetišem a to není dobré.

Výstavy, které jste kurátorovala, často reagují na konkrétní situaci, například na reformu vysokých škol v Německu nebo gentrifikaci konkrétních čtvrtí v Barceloně. Takové problémy zde nejsou zatím přítomné v takové míře. Co říkáte situaci v Praze? Jedním z důvodů, proč jsem se chtěla do Prahy přestěhovat, a nikoli ji jen navštěvovat jako většina hostujících profesorů, byl pocit, že právě nyní je důležité tu být. I když se jen procházíte městem, cítíte, že se tohle

místo ocitlo v bodě zlomu. Začíná se rozjíždět proces gentrifikace, možná už delší dobu. Když to ale srovnám s ostatními místy, ještě pořád to tu funguje jinak, není tu patrná taková míra globalizované komerce. Na umělecké scéně se dějí zajímavé věci, přestože oficiální instituce pořádně nefungují. Řada lidí se prostě snaží vytvářet si vlastní publikum. Něco se musí stát, není ale jasné, co to bude. Pokud by se Praha stala jen ubohou imitací Berlína nebo Londýna, bylo by to smutné, snad ale existují i jiné možnosti. Vezměte si Akademii výtvarných umění. V jistém smyslu ji můžeme kritizovat, že je staromódní, pokud jde o pojetí uměleckých médií a vztahy mezi profesory a studenty. Pedagogové mladé umělce vůbec nepřipravují na vstup na mezinárodní scénu a zanechávají je v nevědomosti. Na druhé straně je to v jistém smyslu nebe na zemi, protože ta škola není tak



Ruth Noack na kasselské documentě. Foto archiv documenta 12

ekonomizovaná, existuje tu prostor pro svobodný experiment. Má jistě své problémy, ale aspoň není pod takovým tlakem jako třeba vysokoškolské instituce v Anglii, v nichž se studenti mění v konzumenty, jež je třeba obsloužit.

Velké instituce, jako je Národní galerie, jsou pasivní, a tak mají vysoké umělecké školy příležitost vytvářet nový typ uměleckého publika, a ne jen produkovat nové umělce. Školy mohou mít opravdový vliv na uměleckou scénu města. Velké očekávání ve mně vzbuzuje nové vedení AVU. Mohlo by pracovat na strategiích pro budoucnost, aby se škola vyvíjela, a nikoli jen přežívala. Nynější profesori jako by věřili, že si stačí uchovat své teplé místočko a zbytek světa se zkrátka přizpůsobí. Průměrný věk na akademii je vyšší než kdekoli v Evropě. Vážím si starších mužů, ale co takhle pro změnu zkusit chytré mladé ženy? Mimochodem, poměr mezi zastoupením mužů a žen je na té škole opravdu skandální.

Pokud se vysoké školy samy aktivně nepokusí o vlastní proměnu, když si neujasní, jak se dál vyvíjet inteligentním způsobem, stane se vzdělání stejně ekonomizovaným jako ve většině postfordistické Evropy.

Vloni v listopadu jste na své přednášce ve Vídni hovořila o tom, že kariéra kurátora není vůbec snadná, že je málo peněz a příležitostí, které by nebyly eticky problematické. Jakým hlavním potíží či výzvám musí podle vás současní kurátoři čelit? Ve své přednášce jsem se zazadovala o deprofesionalizaci. Kurátoři, jichž si dnes vážíme, jako byl Harald Szeeman, to nikdy nestudovali. V něčem si protiřečím, protože

kurátorství sama vyučuji. Ale vlastně ho neučím – spíš mi jde o to, jak studenti vnímají svět či sebe. Vezměte si filmovou teorii, která byla v sedmdesátých a osmdesátých letech situovaná v politickém kontextu, než se stala etablovanou disciplínou. Lidé, kteří psali ty obdivuhodné texty, nebyli odborníky na film, přicházeli z jiných akademických oborů, byli to anglisté nebo kunsthistorici. Používali filmovou teorii jako analytickou metodu, s jejíž pomocí je možné společnost studovat, a toto zkoumání mělo být prvním krokem k sociální změně. Jejich motivace byla velice odlišná od většiny současných etablovaných akademiků, kteří jsou čím dál méně napojeni na aktuální politické myšlení. Tito akademici možná chtějí studovat daný obor, ale ne proto, že by usilovali o změnu společnosti. Stalo se to feminismu a gender studies.

Politická kritika musí zůstat ambivalentní: jednou nohou uvnitř instituce a druhou venku. Existují argumenty pro institucionalizaci i proti ní. Otázka nezní, jestli ano, či ne, ale jak a pro koho, jaký smysl věci dávají v konkrétním kontextu.

Role kurátora prošla od devadesátých let radikální proměnou, kurátoři získali status celebrity, ale byli také kritizováni – i proto, že se stali novou institucí. Co si o tom myslíte?

Je to problematická pozice, ale nemyslím si, že jsou kurátoři tak mocní, jak se tvrdí. Spíš se jedná o mýtus světa umění, který pomáhá bílým mužům určitého věku. Podíváte-li se na to sociologicky, uvidíte, že kurátoři vydělávají velice málo peněz a své výstavy vytvářejí ve velice omezených podmínkách. Ve světle toho je představa všemocného kurátora poněkud nafouknutá. Většina kurátorů tak jako umělců bojuje o přežití. Mýtus kurátora má co do činění s centralizací a hierarchizací uměleckého světa. Tato mašinerie funguje v souladu s trhem s uměním. Odcizující jsou také modely financování. Práce, která má podobu po sobě jdoucích projektů, vnucuje všem určitý rytmus, chybí čas na výzkum a svoboda k experimentování. Neúspěch je předem vyloučen, protože musíte vykázat své výstupy subjektům, které váš projekt financují, ať už je to Evropská unie, stát nebo soukromník. V důsledku toho téměř všechny projekty vypadají stejně. Neříkám, že se v těchto podmínkách nedá vytvořit nic kvalitnějšího, ale je to dost frustrující. Existují samozřejmě lidé, kteří nejsou součástí této mašinerie a mají za sebou skvělou práci. Já sama si světa umění příliš nevážím, připadá mi nudný.

Ruth Noack (nar. 1964 v německém Heidelbergu) studovala feministickou teorii, audiovizuální média a umění ve Spojených státech a v Anglii, doktorát získala na Vídeňské univerzitě. Ve všech svých aktivitách uplatňuje interdisciplinární přístup. V letech 2002–2003 byla předsedkyní rakouské sekce Mezinárodní asociace uměleckých kritiků AICA (International Association of Art Critics). Její výstava Scény z teorie (Szenen einer Theorie, 1995) zkoumala umění a film jako iniciátory posunu v teorii. V roce 2000 uspořádala expozici reagující na pravicový populismus v Rakousku Věci, kterým nerozumíme (Dinge, die wir nicht verstehen). V roce 2007 kurátorovala kasselskou přehlídku documenta 12, v níž se mimo jiné soustředila na práci umělkyní (Charlotte Posenenske, Martha Rosler, Mary Keller ad.). Žije v Berlíně.

Národní divadlo

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE

opera

Leoš Janáček

PŘÍHODY LIŠKY BYSTROUŠKY

Premiéry: 20. a 22. března 2014

Režie: Ondřej Havelka

Dirigent: Robert Jindra
Scéna: Martin Černý
Kostýmy: Kateřina Štefková
Choreografie: Jana Hanušová

www.narodni-divadlo.cz

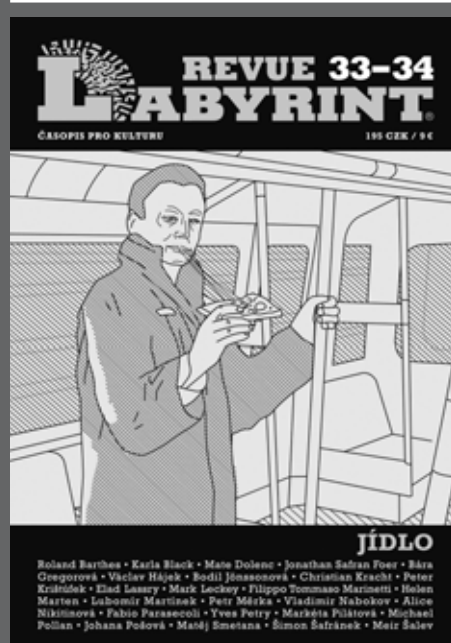
REFLEXE

FILOSOFICKÝ ČASOPIS

Pavel Kouba	<i>Přítomnost ve světě</i>
Milan Sobotka	<i>Vyjevování bytí u Aristotela, Hegela a Brentana</i>
Lukáš Kollert	<i>Fichtův koncept auto- prediktivního sebevě- domí</i>
Jakub Jirsa	<i>Spravedlnost a přiro- zenost v Platónově Ústavě</i>
Jakub Jínek	<i>Platónova různice s básníky</i>
Karl Jaspers	<i>Mezní situace</i>

45

Světová próza, povídky, rozhovory,
eseje, výtvarné umění, komiks a film
– 250 stran velkého formátu v novém
vydání kulturní revue LABYRINT



autoři čísla: Roland Barthes, Karla Black, Blanka Činátlová, Mate Dolenc, Jonathan Safran Foer, Bára Gregorová, Václav Hájek, Bodil Jönssonová, Christian Kracht, Peter Křišťálek, Elad Lassry, Mark Leckey, F. T. Marinetti, Helen Marten, Lubomír Martinec, Petr Měrka, Vladimír Nabokov, Alice Nikitinová, Michel Onfray, Fabio Parasecoli, Yves Petry, Markéta Pilátová, Zója Pírzád, Michael Pollan, Johana Pošová, Matěj Smetana, Vít Staviarsky, Šimon Šafránek, Meir Šalev, Antonín Tesař, Lydia Zepeda a další.

K dostání u dobrých knihkopců,
v galeriích, na kosmas.cz nebo
se slevou na: www.labyrinth.net



HIS VOICE

soudobá kompozice
alternativa
post-jazz
elektronika
world music
improvizace
industrial
noise

recenze
informační servis
CD přílohy

dvouměsíčník
cena 69 Kč
předplatné 330 Kč

www.hisvoice.cz

Černá díra v hlavě

Mladí divadelní tvůrci se většinou snaží popsat realitu, v níž žijí, problémy, které je tíží, anebo se prostě chtějí jen tak vyřádit. Režisérka Eva Rysová si ale s dramaturgem Ondřejem Novotným a skupinou dalších tvůrců stanovila úplně jiný úkol. Společně uchopili téma, které je mladým lidem značně vzdálené – Alzheimerovu chorobu.

KLÁRA FLEYBERKOVÁ

Kdo měl někdy nezáviděníhodnou příležitost potkat se zblízka s Alzheimerovou chorobou, ví, s jakou lehkostí tato nemoc dokáže člověku postupně krást drobné detaily života, až mu ho nakonec ukradne celý. Z inteligentních lidí s přehledem udělá trosky v erárních tepláčkách. A i když žijeme v 21. století, je jednou z nejobvyklejších příčin úmrtí a stále ji neumíme zastavit. Je však svým způsobem fascinující, protože člověku nedevastuje tělo, ale mysl, kterou mnohdy zavádí do zcela neprozkoumaných zákoutí. I proto je rozhodně inspirativní nejen pro vědce, ale také pro umělce.

Černá díra v hlavě

Režisérku Evu Rysovou k inscenaci *Šest miliard sluncí* inspirovala její dřívější práce s hercem postiženým právě touto chorobou. Spolu s dramaturgem Ondřejem Novotným a scénografkou Annou Solilovou poctivě pročtenla množství odborných materiálů, zhlédla řadu dokumentů a navštívila pacienty.

Zdálo by se, že tak závažné téma bude nutně vyžadovat poněkud ponuré zpracování. Rysová se ale vydala přesně opačným směrem. Inscenace odkazující svým názvem k hmotnosti největší známé černé díry je koncipovaná jako sled různých situací, které zažívají nemocní i jejich blízcí. V žádném případě však nejde o suché ztvárnění; jednotlivé situace nepostrádají nápad, určitou stylizovanost ani vtip. Volně se přelévají jedna do druhé, takže mezi nimi nevznikají žádné ostré přechody. Přesto se každou chvíli střídá dějiště: ocitáme se v domovech pro nemocné, pak zase v jejich

vlastních domovech, jindy ve světě jejich představ a obav. Narativní linka je stejně roztržitěná jako mysl a paměť, válcované Alzheimerovou nemocí.

Právě ona roztržitost, která je principem inscenace, ji ale paradoxně v poslední třetině trochu dusí. Když se divák zorientuje ve struktuře, další situace se už jen vrší a myšlenky postav se dále dublují. Dokola vlastně ilustrují, co všechno choroba s člověkem udělá. Kdyby se tvůrci některých scének vzdali, možná by představení mělo i v závěru trochu větší spád a nevznikal by poměrně obvyklý dojem nastavovaného konce.

Unikající postavy

Inscenace nestojí pouze na některých výrazných režijních nápadech, jako jsou třeba důmyslné hrátky s kostkami cukru, ale také na hercích. Marie Jansová, Paulína Labudová, Jiří Kniha, Václav Marhold a Ondřej Novotný zprvu sedí mezi diváky a pokoušejí se budovat napětí trochu ohraným několikaminutovým tichem. Rozpačitých reakcí, které jsou zřejmě cílem každé neúnosné protahované

pomlky v divadle, se nakonec dočkali, takže se jim postupně podařilo navázat komunikaci s publikem. Mnohem podstatnější než přirozené reagování na diváckou odezvu je však jejich schopnost volně přecházet z postavy do postavy a z emoce do emoce. V jednotlivých scénách si role zlehka předávali a pokaždé je ukázali s jistou odchylkou či proměnou. V množném čísle se tu dá mluvit, protože nikdo z herců nijak nečněl nad své kolegy ani mezi nimi nezapadal. Snad jen čistě fyzické ztvárnění stařečků šlo o něco lépe Václavu Marholdovi, kterému ale práci usnadnila jeho subtilní šlachovitá postava „starého mladíka“.

Hereckou skupinku mladé generace doplňovala Olga Schmidtová, která i ve svých osmaosmdesáti letech předvedla nejen svůj běžný diblíkovský projev, ale také zpaměti přeříkala obrovské množství textu s ohromujícími detaily. Rysová na ní názorně předvedla, jak to vypadá, když se paměť i v úctyhodném věku udrží ve formě, a vystavěla tak na jevišti důmyslný mezigenerační kontrast. Ostatně i obsazení mladých herců do hlavních rolí byl dobrý krok. Staří lidé se přece ve vzpomínkách

– nebo v jejich záblescích – často vracejí právě do období, kdy jim bylo dvacet či třicet let.

Z celé inscenace bylo cítit, že tvůrci opravdu zjistili, jak nemocní lidé přemýšlejí, jak se chovají, jak reagují a co je trápí. Černou díru, která pohlcuje jejich životy, dokázali předvést citlivě a zároveň vtipně, což se právě ve spojitosti s Alzheimerovou chorobou jeví jako nejpřirozenější cesta. Jednak je působivá, protože po každém smíchu divákovy stažený žaludek hlásí, že to vlastně vůbec není vtipné, jen to naprosto odpovídá realitě – tato nemoc snadno vyvolá zábavné situace, nikdy ale zábavně nekončí. Předtím, než náš dědeček skončil v erárních tepláčkách, také na všechno zvesela odpovídal slovem „vorel“. Autorka je divadelní kritička.

Ondřej Novotný a kol.: Šest miliard sluncí. Režie Eva Rysová, dramaturgie Ondřej Novotný, hudba Pawel Passini a Daniel Moňski, scénografie Anna Solilová, hrají Marie Jansová, Paulína Labudová, Jiří Kniha, Ondřej Novotný, Václav Marhold, Olga Schmidtová / Eva Vojtová. NoD, Praha, premiéra 21. 11. 2014, psáno z reprízy 20. 1. 2014.



Inscenace *Šest miliard sluncí* přináší silné obrazy o životě lidí s Alzheimerovou chorobou. Foto David Musil

Výsek užvaněného lidství

Pražské nakladatelství Akropolis vydalo ve své řadě divadelních her souborné dílo dramatika a herce Pavla Landovského, autora, jehož jsme si společně s Václavem Havlem či Pavlem Kohoutem zvykli řadit mezi nejdůležitější postavy české divadelní tvorby druhé poloviny minulého století.

JAN JIŘÍK

Není u nás mnoho nakladatelů, kteří by se soustavně věnovali současné české dramatické literatuře. Nakladatelství Akropolis Filipa Tomáše vydává divadelní hry teprve krátce. Před třemi lety začalo s rozhlasovou hrou *Koule* Davida Drábka, dnes má na svém kontě již několik titulů dramatické literatury v širokém smyslu. Od stejného autora vyšly ještě dva výběry (*Aby se Čechům ovary zachvěly*, 2011, *Dětem!*, 2013) a vedle toho se Akropolis začala věnovat i „klasikům“ české dramatiky druhé poloviny 20. století. Dávám-li klasiky do uvozovek, tak zejména proto, že se jedná o autory, které jsme si sice navykli mezi významné dramatiky nedávne divadelní historie řadit, ale u nichž jsme prozatím neměli jejich komplexní dílo pohromadě.

To je určité nejvýznamnějším kladem celé edice, kterou řídí teatroložka Lenka Jungmannová. Díky ní jsme se před dvěma lety dočkali souborného díla Karola Sidona (včetně rozhlasových či divadelních her dříve považovaných za ztracené). V loňském roce Jungmannová připravila soubor her Pavla Landovského.

Podvodníci a vyšší patra dna

Svazek s lapidárním názvem *Hodinový hoteliér a jiné hry* v decentní grafické úpravě Jana Čumlivského obsahuje osm rozhlasových a divadelních her z let 1965 až 1997, editorčin doslov a soupis vydání a uvedení u nás i v zahraničí. Dostává se nám tak celistvého pohledu na dramatickou tvorbu známého herce, a také její uvádění na divadelních scénách.

Silnou stránkou Pavla Landovského je jazyk, „řečnost“, jíž je charakterizována jedna z postav rozhlasové hry *Noční linka* (1976). Řeč Landovského fascinuje. Jeho postavy mluví a mluví a mluví, až čtenář – a nutno dodat, že někdy také autor sám – podlehne jejich jazykovému obžerství a přimhouří oko nad smyslem jejich příběhu i nad jeho formální stránkou. Bizarní hrdinové se většinou rekrutují z řad různých podvodníků, ztroskotanců z okrajových vrstev společnosti či přímo z jejího dna. Každý z nich je lehce načrtnut specifickým jazykem a téměř všechny připomínají nové

vtělení typicky českého pábitele, jenž dokáže celé hodiny na jednu událost vršit další a další groteskní příběhy absurdního bytí. Jejich smysl je často nutné hledat pouze v této charakteristice. Landovský jako by prostřednictvím svých her čtenářům či divákům prezentoval pouze jakýsi výsek užvaněného lidství. Tento autorův trik lze chápat jako klad, ale zároveň i jeho past.

Texty obsažené v *Hodinovém hoteliérovi a jiných hrách* lze rozdělit do několika skupin. První představují hry, jako jsou například debut *Případ pro vesnického policajta* (1965), pravděpodobně nejúspěšnější text *Hodinový hoteliér* (1968) či jeho „ženská verze“ *Supermanka* (1973). Už v autorově prvotině, v níž však vykonstruovaný závěr a nesnesitelná lehkost žvanění dosahují vrcholu, se lze setkat s Landovského oblíbenou figurkou. Je jí starý muž, dědek, který je nositelem řečovosti i groteskně absurdních situací.

Revoluce řízená Otakarem Vávrou

Specifickou skupinu Landovského tvorby představují hry z jeho disidentského období, jež lze stále považovat za jeho nejpозoruhodnější texty po stránce obsahové i formální. Jedná se například o hru *Arest* (1980), která patří mezi takzvané vaňkovky, tedy hry, které vznikly v sedmdesátých a osmdesátých letech v prostředí českého disentu a jejichž hlavní

postavou je alter ego Václava Havla – Ferdinand Vaněk. Landovského hra se odehrává ve vazební cele pankrácké věznice, kam režim shromáždil své skutečné i domnělé nepřátele, a končí velkým divadelním žertem. Obžalování začínou ze slavníků stavět barikády, protože se podle zvuků doléhajících do věznice zvenčí domnívají, že vypukla revoluce. V samém závěru se však ukáže, že onou domnělou revolucí bylo natáčení Vávrovy *Válečné trilogie*. Mystifikací končí i další Landovského hra, *Sanitární noc* (1976), v níž policisté začnou nejprve zatýkat diváky a nakonec ze scény odvádějí i samotné protagonisty hry. Antologii her Pavla Landovského uzavírá drama, které dramatik dopsal až po roce 1989. *Protentokrát zbohatnem* (1997; první verze pochází již z konce osmdesátých let) je jakýmsi autorovým ohlédnutím za půlstoletou historií české společnosti. Landovský v něm proplétá několik časových vrstev – šedesátník Gabriel vypráví příběh svého bohatství a zároveň rozehrává svou protektorátní šmelinářskou minulost. Soudě podle nárůstu scénických poznámek se text svou podobou blíží scénáři konkrétní režijní interpretace.

Autor je teatrolog.

Pavel Landovský: Hodinový hoteliér a jiné hry. Filip Tomáš – Akropolis, Praha 2013, 344 stran.

Zábava s mrtvolou

Nastala renesance industriálního techna?

Industriální techno se během posledních pár let stalo spojnicí různých hudebních přístupů a vneslo tak nový impuls do poněkud vyčerpaného světa současné hudby. Zároveň se mu podařilo zprostředkovat sociální kontakt mezi posluchači odlehlých žánrů, kteří by jinak hledali společné téma jen velmi obtížně.

ANEK

Jsou tomu zhruba dva roky, co se v souvislosti s progresivní hudbou začalo znovu mluvit o technu. Jedním z nejlepších alb roku 2012 byla podle spousty relevantních médií deska *Luxury Problems* od Andyho Stotta. Ve stejném roce píše Resident Advisor o revoluci industriálního techna ve spojení s projekty MPIA3, Karenn, Shifted nebo Ventress. V roce 2013 se v žebříčcích pravidelně umísťovaly *Recur* od Emptyset či *Fallen Empire* Samuela Kerridge, noiseri Prurient a Merzbow následovali projekt Cut Hands Williama Bennetta z legendárních Whitehouse a natočili výrazně rytmická, více méně taneční alba. Prurient, tedy Dominick Fernow, takto zaměřenou tvorbu vydává pod jménem Vatican Shadow už od roku 2010 a Merzbow si pro svou takřka techno desku *Grand Owl Habitat* vybral label The Death of Rave, což hezky zapadá do celkového příběhu. Vydavatelství jako Blackest Ever Black, Modern Love, Avian nebo Opal Tapes chrlí jednu skvělou nahrávku za druhou a řada Monad, jež je součástí labelu Stroboscopic Artefacts, už čítá šestnáct titulů. Nemůže být pochyb: v posledních letech se hlučné industriální techno hlásí o slovo s velkou razancí.

Dvacet let stará současnost

Spíše než o revoluci industriálního techna by bylo vhodnější mluvit o jeho renesanci. Tento temný subžánr, nahrazující čistě elektronický zvuk klasického techna špinavým industriálním soundem, je na světě už přinejmenším dvacet let. Vznikl v Birminghamu a u jeho zrodu stáli tři producenti z okruhu Downwards Records – Karl O'Connor (Regis), Anthony Child (Surgeon) a Peter Sutton (Female). Zatímco klasické, detroitské techno stavělo na zvuku Kraftwerk, Downwards byli vždy blíže proudu, který odstartovali Throbbing Gristle. Industriální techno tedy není o moc mladší než techno samotné.

Je otázka, co přesně současnou renesanci industriálního techna spustilo. Jisté je, že projekty spojené s Downwards Records byly u toho. Regisovo EP *In A Syrian Tongue*, jež vyšlo v roce 2011 u Blackest Ever Black, bylo zásadním připomenutím birminghamského zvuku a jasným důkazem, že techno může být

stále živé. V podobném duchu zapůsobila comebacková deska Regisova a Surgeonova společného projektu British Murder Boys (*Where Pail Limbs Lie*, 2012). Jednou ze zásadních desek žánru v roce 2013 pak byla kompilace *Halha: 20 Years Of Downwards*, na níž vydavatelství ukazuje, že i dvacet let staré věci mohou znít zcela současně, a zároveň že stále umí poskytnout zázemí novým talentům. O Kerridgeovi a Oake v budoucnu zcela jistě ještě uslyšíme.

Synonymum hudební tuposti

Znovuobjevení birminghamského zvuku a trend industriálního techna má několik zajímavých aspektů. Jedním z nich je poznání, že hudební žánr může v dlouhodobém horizontu přežít i absolutní opovržení a následnou smrt. Některé žánry prostě ustrnou ve vývoji, staré postupy přestanou být opakovány novými projekty a celá scéna se tiše vytratí. Jiné ale během doby své slávy natolik zdegenerují, odcizí se svému původu a jsou zneužity masovou kulturou do takové míry, že pouhá zmínka o nich vzbuzuje odpor.

Techno se do této fáze dostalo už v polovině devadesátých let, kdy pro běžného posluchače mimo jádro taneční scény fungovalo toto označení často jako nadávka, synonymum hudební tuposti a komerce. Už v roce 1996 Chaozz rapovali, že sice nemají prachy, ale nikdy neklesnou k tomu, aby dělali techno. Vrcholem úpadku pak byly remixy popových hitů s přidaným čtyřčtvrtovým rytmem. Žánr se zaplevelil zbytečnými výhonky a samotné slovo techno se začalo používat v tak scestných souvislostech, až zcela ztratilo svůj původní význam. (Stejnému problému v poslední době čelil například dubstep nebo emo.) Od diskreditace a smrti techna už ale zřejmě uplynul dostatek času, aby dnes člověk mohl říct: „Poslouchám techno“, aniž by musel jedním dechem dodávat: „Ale to starý, to pravý...“

Třetí léto lásky v nedohlednu

Zajímavé je, že se techno vrátilo pouze v jedné ze svých forem. V klasickém pojetí sice stále existuje, ale bez jakéhokoli vlivu na současný hudební vývoj. To pro industriální techno rozhodně neplatí. Jako by se až s odstupem

ukázalo, v jaké podobě má tento žánr potenciál a smysl. Současné techno se do jisté míry vydělilo z taneční scény a přiblížilo se k oblastem jako industrial, noise, post punk, částečně i k metalu a hardcore punku. Zároveň se tím mezi taneční hudbou a zmíněnými žánry obnovil dávno zbořený, pozapomenutý most. Až dnes vychází na povrch, že spousta producentů techna cítí své kořeny v postpunku. Až dnes si opravdu všímáme, kolik toho může mít techno společného s noisem a power electronics. Současně s tím bychom měli ocenit, jak vizionářským projektem byli finští Pan Sonic, kteří se na tomto pomezí přirozeně pohybovali už od začátku devadesátých let. To samé platí i pro Downwards: zatímco birminghamská scéna čerpala ze světa postpunku, industrialu a metalu už od svých počátků, postpunk, industrial a metal začal techno objevovat teprve nedávno.

V návratu techna je tedy přece jen obsažen i revoluční prvek. Byť nelze hovořit o vzniku nové hudby, rozšířením staršího žánru mezi poměrně různorodou skupinu nových posluchačů došlo ke zjevnému obohacení všech zúčastněných stran. Podobně jako u průniku klasické hudby do nezávislé scény a progresivní elektroniky i v tomto případě se narušují hranice mezi jednotlivými kulturními sektory a nezávislá hudba díky tomu žije a vyvíjí se. Výsledkem této oboustranné výhodné symbiózy je nová podoba taneční produkce, která pracuje s emocemi, na něž jsme dříve nebyli zvyklí. Jde o hudbu, při které lidé tančí, ale nejsou veselí. Nebo už ani netančí, jen podléhají sonickému nátlaku, rozloženým kostrám rytmiky a výhruzným zvukovým plochám. Z téhle scény žádné třetí léto lásky nevzejde.

Industriální techno v současné době představuje ideální směr pro hledače radikálních hudebních projevů. Nežije pouze z opakování dvacet let starých postupů jako hardcore punk ani není odcizené realitě a uzavřené ve vlastním světě jako metal. Díky taneční složce je navíc výrazně přístupnější než noise a industrial. Rave je sice možná mrtvý, ale industriální techno dává jasně najevo, že i s jeho mrtvolou se dá užít spousta zábavy.

Autor provozuje hudební blog Cárý mlhy.



Veterán birminghamské scény Anthony Child alias Surgeon. Foto Rene Passet

Z ghetta do obchodů

Electro chaabi a egyptská postrevoluční mládež

Současná elektronická taneční hudba dostala další infuzi. Nová dávka energie směřující přes Londýn do hudebního mainstreamu se zrodila v káhirské chudinské čtvrti El Salam. Mládež, která nedávno prožila arabské jaro, se dočkala revoluce i v hudbě. Konečně si poslechně texty o antidepresivech, alkoholu a fotbalu.

ONDŘEJ BĚLÍČEK

Kamera v rychlém střihu zabírá káhirský klub, který se nachází ve vyšších patrech mrakodrapu nedaleko pobřeží Nilu. Záběry ukazují zábavu místní zlaté mládeže. Whisky, kokain, postávání u baru, decentní pohupování boky za zvuku tuctové klubové hudby. Takřka totožný obrázek by se nám naskytl, kdybychom nahlédli do některého z pražských klubů v centru města. Celé to působí tak nějak strojeně a bez energie. Střih. Najednou se díváme na klubko polonahých těl, která koordinovaně mávají rukama nahoru a dolů v rytmu energického beatu. Záběr na celek odhaluje, že jsme se ocitli na nějaké pouliční party. Ve skutečnosti jsme se přesunuli jen o pár kilometrů dál do jedné z chudinských čtvrtí egyptské metropole. Pouliční mejdan přilákal stovky lidí. Za zvuků hypnotických synthů, agresivních beatů, které plynou ve velmi rychlém tempu, se nad masou tančících lidí ozývá povzbuzující volání: „Yala! Yala!“ Přidává se zpěvák, jehož hlas je modulovaný efektem Auto-Tune. Shluk těl se rozestupuje pouze v momentě, kdy kolem proběhne kdosi se zapálenou světlicí a jako smyslů zbavený jí mává sem a tam.

Zhruba tak vypadají první záběry patnáctiminutové reportáže od francouzsko-tuniské dokumentaristky Hind Meddebové pro francouzsko-německý televizní kanál ARTE. Dokument byl natočen v roce 2011 a zabývá se specifickým hudebním trendem, jenž se v posledních letech objevil v ulicích Káhiry a je známý jako electro chaabi.

Slavnosti pro chudé

Několik desítek sekund výše popsaných záběrů názorně ukazuje kontrast mezi egyptskou mainstreamovou klubovou kulturou a spontánní zábavou nové generace mladých Egyptanů pocházejících z chudinských čtvrtí Káhiry. Během několika let zde vznikla autonomní scéna s vlastní taneční hudbou, produkovanou na starých počítačích a cracknutých hudebních softwarech. Kontrast mezi oběma scénami je patrný na první pohled: proti uniformitě stojí živelnost, proti komerci entuziasmus, proti uzavřenosti otevřenost.

Electro chaabi v překladu znamená něco jako „populární elektro“, což zní trochu podezřele. Je to však termín, kterým byla scéna označována zvenčí. Sami aktéři používají termín mahraganat, což znamená prostě „slavnosti“. Žánr vznikl zhruba před sedmi lety v káhirské chudinské čtvrti El Salam. To je domov téměř všech pionýrů electro chaabi. Když Meddebová přijela do porevoluční Káhiry a chtěla zdokumentovat nějakou zajímavou lokální hudební scénu, byla zprvu zklamaná. Nakonec s pomocí svého kolegy filmaře objevila svět electro chaabi, který ji okamžitě okouzлил. Když se ale se svými zážitky z jedné pouliční „slavnosti“ svěřila lidem z jistého káhirského klubu, jejímu nadšení se posmívali. Pro tyto lidi je to druhořadá hudba – pouliční zábava pro chudé, neumělský hluk.

Hudba mahraganat se původně hrála na svatbách či slavnostech. „Ještě nedávno hrály na svatbách tradiční živé kapely a tančily na nich břišní tanečnice. To se ale naprosto změnilo. Najednou začali být populární DJs,“ říká zpěvák Alaa Fifty. Na tuto proměnu mělo vliv několik faktorů. Prvním z nich je internet, který v generaci Egyptanů konečně nezpůsobil revoluci jen v hudbě. Největší hvězdy mahraganatu začínaly hrát na stažených programech, které se snažily ovládnout sledováním videonávodů na YouTube. Někteří MCs se zase učili rapovat podle videoklipů amerických rapperů. Dalším faktorem je finanční krize a obecně nedostatek peněz. DJ a MC jsou pochopitelně levnější než celá kapela.

Generace na práškách

Mladí lidé v Egyptě milují americký rap a současné klubové a popové hity, které k nim přicházejí ze Západu. Tyto hudební vlivy formují v kombinaci s orientálními rytmy původní slavnostní hudby výsledný zvuk electro chaabi. Vzhledem k tomu, že v Egyptě tvoří polovinu z pětaosmdesáti milionů obyvatel mladí lidé pod dvacet pět let, má tento nově vzniklý žánr velký potenciál přilákat spoustu posluchačů. Je to energická a zábavná hudba, při které se dobře tancuje a dovádí. Ale skutečně revolučním aspektem nového žánru jsou texty. Písně tradiční egyptské pop music byly většinou o lásce a víře v Boha. Texty mahraganatu se zabývají každodenním životem, reálnými vztahy, řeší se v nich drogy, alkohol nebo fotbal. Velmi často jsou ironické nebo pesimistické. MC Sadat, jeden ze zakladatelů mahraganatu, například svou skladbu nazval

na ulici tvoří politiku. Je snad politika pouze prezident?“ ptá se Sadat. Političnost mahraganatu tkví především v tom, že jde o skutečně nezávislou scénu s vlastní hudbou, jazykem a oblečením a prostor k sebevyjádření.

Hovořit ke všem

„Jsme v ghettu. Nikdo se o nás nestará, nikdo nám nedá slovo, abychom mohli něco říct o svých životech. Jednoduše vůbec neexistujeme,“ tvrdil DJ Weeza ve zmíněné reportáži ještě před třemi roky. Od té doby se všechno změnilo. Díky zájmu zahraničních médií a hudebníků se electro chaabi dostalo za hranice ghetta a pomalu si jej začal přivlastňovat mainstream. Někteří MCs se začínají například objevovat v reklamách. Mahraganat se hraje v pětihvězdičkových hotelích, používá se jako hudební podkres v egyptských filmech. Několik pionýrů se dostalo třeba



Výjev z taneční party v ulicích Káhiry. Foto Nariman EL-Mofty

Naše mládež je v háji. Hovoří v ní o množství mladých lidí, kteří si ničí životy užíváním antidepresiv a různých prášků. „V té skladbě jsem vyjmenoval všechny možné druhy prášků. Mají to být prášky na předpis, ale můžete je volně kdekoli sehnat. Přitom můžou zničit celou jednu generaci,“ vysvětluje Sadat.

V době, kdy gradovaly protesty proti Mubarakovu režimu, se texty electro chaabi začaly věnovat i politice. Sadat se tehdy proslavil i mimo ulice své chudinské čtvrti díky skladbě Lid a vláda: „Lid a vláda, kulomety a kluby/ Egypt povstal i s těmi, kdo nikdy nic neukradli/ Budu mluvit o těch, co povstali, přeživších i mrtvých/ Budu mluvit o kostele, mešitě a Bratrstvu“. Přesto nelze vnímat electro chaabi jako prvoplánově politickou hudbu. MC se prostě může vyjádřit k čemukoli – a právě to, mimo jiné, mladé lidi k této hudbě přitahuje. „Ptají se mě, proč už nezpívám o politice. Ale vždyť politická je celá tahle sociální situace, ve které žijeme. Lidé tady

do Londýna, kde měli možnost zahrát si v celosvětově proslulé sérii hudebních show Boiler Room. Vystoupili společně s takovými osobnostmi současné hudby, jako jsou Kode9, Artwork nebo Faze Miyake. Doby, kdy bylo možné electro chaabi slyšet jenom na slavnostech a svatbách nebo na ulici, jsou tedy pryč. Dnes zní i na dříve nemyslitelných místech, jako jsou značkové obchody nebo kluby, a někdy dokonce i v rádiích.

Legenda žánru MC Sadat zůstává i přes tuto změnu ve vnímání electro chaabi věrný své domovské čtvrti, ve které nadále žije a vystupuje. K současné situaci v Egyptě říká: „Náš lid byl vždycky jednotný. Nyní je rozdělen na dva soupeřící tábory. Buďto má slova budou hovořit ke všem, anebo k nikomu. Jedna strana nechce naslouchat té druhé a zavírá oči, když se děje bezpráví na druhé straně barikády. Nepodporuji ani jednu z těchto stran. Umění by mělo promlouvat ke všem lidem bez rozdílu.“

Autor je DJ a hudební publicista.





Za nehty básníků

Od srpna minulého roku žila česká literární obec vášnivou polemikou nad „úkolováním básníků“, již rozpoutal text Marty Svobodové a Jana Bělíčka *Ideologie a literatura* (A2 č. 17/2013). Většina příspěvků se vyznačovala především neochotou interpretovat původní text. Jak vypadá jeho kritika z pozice surrealismu?

FRANTIŠEK DRYJE

Esej *Ideologie a literatura* Marty Svobodové a Jana Bělíčka vstoupila do skomírající a z hlediska kvality básnického myšlení a uchopování světa v jádru bezpodstatné hádky mezi zastánci apelativní a dejme tomu kontempla-tivní poesie či umění obecně, jež koneckonců odpovídá anachronické polarizaci takzvaného uměleckého realismu a lartpourlartismu. Za předpokladu, že je autor nějak na výši toho či onoho básnického konceptu a modu, nemuse-lo by ovšem platit radikální „buď“ – „anebo“, nýbrž prostinké „obojí je správně“.

Svobodová a Bělíček se alespoň v názniku pokusili formovat určitou hlubší a výchozí téma přesahující empiricko-konceptuální linii a strategii. Nejprve vymezují své pojetí ideologie, její funkci a roli v životě člověka a společnosti. Citují Antonia Gramsciho: ideologie je ve světě a v literatuře „vždy přítomná“, dokonce i mimo naši vědomou pozornost. Kdyby na to přišlo, mohli by svou argumentaci podpořit citací Vratislava Effenbergera: „(…) morální pojmy pravda a lež patří k základním prostředkům ideologického boje. Patří k nim dokonce i anti-ideologismus a objektivismus jako nástroje pozitivistické ideologie (…). Musíme-li se už smířit se skutečností, že dějiny – minulé, přítomné i budoucí – jsou konfliktním dějištěm ideologických projekcí, přijmeme raději, že jsou působištěm lidské touhy po svobodě, oné revoluční ideologie, v níž se fakticita dějin dynamisuje imaginací a v níž fantasie není ‚prostředkem nedokonalého, částečného poznání‘, nýbrž vlastní silou odvahy k tvorbě dějin“ (*Republiku a varlata*, 2012, psáno 1970–1977).

Až do takových „hlubinných výšin“ autoři eseje nevstupují, konstatují triviální fakt, že „vlastní názor“, jímž se ohání každý, kdo se rozhodne komunikovat s druhými – tedy i ideologové antiideologického samoučelu básnického gesta –, nevzniká ve vzduchoprázdnu, nýbrž je nej-různěji determinován – výchovou, kánonem, původem, trhem a tak dále. Nakonec ono dílčí téma uzavírají hezky tezořit: „Literatura je vždy politickým činitelem a i mlčení ke společenské situaci je politickým postojem, vyjádřením toho, o čem se nemluví, a tedy součástí nějakého myšlenkového a hodnotového systému.“ Tu samou pravěkou banalitu, hodnotově neutrálně popisující jeden konkrétní aspekt elementárního vztahu lidské individuality a kolektivity (jedince a společnosti) v jiném kontextu a jako jeden z řady deklaroval již krvavý Antikrist jménem V. I. Lenin a po něm ji do zblbnutí omílali – a především pojali teleologicky normativně a tím degradovali – Andrej Ždanov, Ladislav Štoll nebo Vítězslav Ržounek a další. Jenomže, je mi líto, taková verze netvoří motiv ani podstatu sdělení Svobodové a Bělíčka, které říká: „Představa povinných a závazných pravidel, kladená do úst těm, kteří obhajují podobu literatury, jež usiluje být v oboustranném (protože jinak to ani nelze) kontaktu se společností...“ Ano, autoři tu věru nedekretují chudáku autorovi primární povinnosti, nýbrž hledají a proklamují onen jediný, jediné možný, totiž „oboustranný“ kontakt literatury a společnosti. Jakou povahu bude tento fatální kontakt mít v každém jednotlivém a historicky odlišném případě, je ovšem věc zatroleně jiná.

Skutečnost je podezřelá

Podstatná a jistě opět příznačná argumentace Svobodové a Bělíčka zní v plně legitimizované odpovědi otázkou takto: „Nepoukazuje literatura, spíše než na cokoli jiného, na problematický status reality? Nedemonstruje lež fikce pouze lež reality? Nesnaží se nám spisovatelé říci, že to, co nás drtí a deptá, co vyvolává kulturní, národní a lidské spory a fanatismus, je ve skutečnosti hluboce zakořeněné přesvědčení lidí, že realitu zakládají jisté nezpochybnitelné fyzikální, biologické či náboženské axiomy, přičemž každý konkurenční názor pracuje s jinou sadou těchto předpokladů? Nestojí pak

za to uvažovat o přehodnocení našeho negativního vnímání ideologie jako něčeho, co lidmi manipuluje? Ideologie by se pak jevila jako zcela esenciální prostředek, jímž člověk uvádí v pohyb vizi společenského soužití.“

Být zastáncem vesele paradoxní ideologie antiideologismu, ať už bych se jmenoval jakoli, a přečetl-li bych si pořádně tuto pochybující a všechny jistoty, co jich běhá po tomto nejlepším ze všech myslitelných světů, zpochybňující sentenci, jistě bych zahodil amatérsky kašírované baskervillské hlavy, které mám uloženy ve svém anachronickém šatníku a které tu a tam ve svatém rozhořčení nasazují na krky lidem, jímž nerozumím. A spíše nechci anebo nemohu rozumět. Ale nejen to. Skutečnost je podezřelá! Tuto tezi prohlásili před tisícem let dadaisté a surrealisté ji zniternili, vnitřně strukturovali, systematizovali v určité velmi přesné myšlenkové a tvůrčí tradici (či v tradicích všeprostopující revoltní imaginace) a uvedli v nekonečný, hegelovsky dialektický, tedy sebevědomý život. Toť kvintesence starého sporu petrifikujícího, konzervativního, komponujícího, reprodukujícího myšlení s myšlením živým, produktivním, intuitivním, imaginativním, a ne-li revolučním... (ať nezeru!), tak přece nějak vývojově motivovaným. Pokrok? Pokrokářství? Zločinný avantgardismus? Doktrína? Ani náhodou! Nikoli Revoluce, nýbrž Revolta? Ne Trockij, leč Camus? Duch negace je tvůrčí duch, volá ze tmy Bakunin a Vratislav Effenberger nebo Zbyněk Havlíček takový předobraz kritické soudnosti naplňuje svou sarkastickou imaginací (onou vroucí „krví pojmového myšlení“) až přes okraj. Posléze bude tento „angažovaný“ (uvozovky jsou podstatné!), kritický aspekt poesie v surrealismu analyzován, systematizován a pojmenován: „tvorba jako rozvinutí protestu“. „Viděl jsem/ Inteligenci/ Bezmezně zkorumpovanou/ Pomáhající vytvářet vědu plechovým držkám/ Poklopce mrtvých zaplácnuté národními pohřby/ Mrtvolý živých galvanizované u příležitosti Velkých Výročí/ Dehtující silnice svými mozky/ Pro parní válce s křečovými žilami/ A beztvarym nákladem těch kteří se vezou/ Slyšel jsem ptáky svítání/ Na hrdle monstrprocesů/ Jako poslední krůpěj,“ píše Zbyněk Havlíček v *Kabinetu dra Caligariho* (1951).

Literatura „by měla“

Naši autoři ovšem jdou na věc odjinud: zaklínají se Walterem Benjaminem, z něhož přijímají sebe-reflektovaný apel vůči současnému stavu světa. Pro stížené sníženou chápavostí mar-ně opakují, že Benjamin „neříká, jak má spisovatel psát o okolní realitě, aby upozornil na nedostatečnosti, nepravosti a neplechy světa“, nýbrž proklamují: „Co má být oním [benjamínovským] hledáním místa literatury ve výrobě? [Jde o tvůrčí a noetický nástroj – pozn. F. D.] Takové hledání především předpokládá zastřešující ideu a cíl, k němuž směřuje snažení společnosti. Pokud spisovatel hledá své místo ve výrobě, musí takový cíl nutně mít. Nejenže jej musí mít, ale musí také najít cestu, jak k jeho realizaci přispět. To předpokládá jeho bytostnou starost o celek lidstva, o jeho budoucnost.“

A to je tedy ten další úrazový kámen, jímž po našich až dosud korektně a aktivně pochybujících a hledajících autorech bez rozmyšlení a s gustem mrští jejich všemoudra světa-znalí kritici. A zde je také ve zkratce odkryt a představen základní, být v kontextu přec jen modifikovaný neduh celé dosavadní polemiky, již bych modelově a pracovně označil jako „modální kecý“: Svobodová a Bělíček tu tvarují jakéhosi ideálního autora, jenž vždy limitující a v jádře represivní skutečnost nejen kriticky a imaginativně analyzuje („jen kritika nestačí“, praví), ale i programově, ač demonstrativně a nikoli návodně po lopatě, ovlivňuje. V teorii se tomu říká nepřímá angažovanost – je to vlastně takové vychovávání negativním

příkladem: „Nemusíme po vzoru minulého režimu hned přetvářet a ideově vychovávat, stačí jen s potenciálním publikem skutečně mluvit. Ptáme se tedy: znamená proklamovaná autonomie literárního prostoru absenci jakéhokoli názoru? Nebo snad tato autonomie měla sloužit k tomu, aby se literární umění stalo nezbytnou kritickou instancí, v níž je možné používat nepřípustná prohlášení, aby se tak extrapolovaly nebezpečné společenské tendence, jak to ukázal třeba Boris Vian ve své próze *Naplivu na vaše hroby?*“

Taková normativní extrapolace je však již problematická. Autoři tu nereklamují svobodný operační prostor jen pro relativní, byť potenciálně (!) afirmující názorový dialog, spor a kritiku, nýbrž prohlašují, že literatura by měla mít – stejně jako autor sám – schopnost rozpoznat „nebezpečné společenské tendence“, upozornit na ně a pokud možno sofistikovaně je potřít. Je to však možné, aniž bychom se dopustili hříchu moralizování, jež bude – bohužel – vždy nějak prodchnuto utopickou naivitou?

Nemusíme se hned odvolávat na slavnou afirmaci zla u Lautréamonta či Baudelaira, abychom věděli, že tu něco nehraje. Srovnáme, že úrovně a intenzity modalit se proměňují: namísto tupého příkazu někdejšího prvoplánově angažovaného (obrozeneckého, stejně jako stalinistického či nejnověji jakubovaničkovského) umění vtěleného do imperativního slovesa museti, objevuje autorská dvojice kondicionální explicitní požadavek měla by. Pro nás však i takto relativizovaná výzva – přinejmenším v poesii an sich – tvůrčí svobodu, jež je striktně nepodmíněna, překračuje v principu nepřijatelně. To však neznamená, že apelativní rozměr tvůrčího úsilí popíráme nebo zásadně degrádujeme, nýbrž převádíme jej z diskursu podmíněně nutného do diskursu relativně možného – vyjádřeného odlišnou kondicionální vazbou „mohla by“. Rozdíl je podstatný. Onen žádoucí, ať už různě naddeterminovaný a preformovaný „pozitivní“ projev-vliv (ovšem i neafirmativní – platí rovněž: nemusela by) totiž může mít nekonečno rozličných podob a forem a jako takový jej nelze předem deklarovat. Lze jej však zpětně, třeba jako bytostně implicitní rozpoznat a interpretovat, v daném případě vysrážet z výchozího literárního textu, jehož smysl a funkce se právě touto cestou teprve uskutečňují: v nekonečném, měnlivě dynamickém interpretačním řetězci. Ovšem zároveň je zřejmé a v této souvislosti podstatné, že taková nepředpojatá operace se může stát jakkoli nedirektivním, antitezovitým, leč dynamicky funkčním modelem budoucí básnickovy tvorby, že prostě interpretační a produktivní složku tvůrčí činnosti nelze oddělovat bez rizika neko-rektní a vposledku dysfunkční redukce smyslu. Tento postřeh pak představuje ve zkratce jeden aspekt či moment konceptu, ježž souhrnně nazýváme „interpretace jako tvůrčí činnost“.

Dodejme jen, že rudou mázdrou potaženým očím popíračů této elementární snahy o aktuální formulaci sociokritické funkce a rozměru tvorby zůstává v zorném poli povětšinou jen do sebe zahleděná inverze ždanovovské „a la thèse literatury“, vyjádřená ovšem obdobným ždanoslovníkem těžkých ideologů antiideologie: namísto potenciálu „literatura by mohla“, hřímají: „Svobodná tvorba přece nesmí...!“ A takové contradictio in verbum jim samozřejmě uniká, a tak posílají všechny – ke svobodě disponované, produktivní i tendenčně impotentní, re-produktivní – apelativní lumpy do pekel totalitního myšlení.

Stranou pozornosti zuřivců

Svobodová a Bělíček ovšem – jaksi stranou pozornosti zuřivců – uvádějí co příklad otevřené možnosti takto vymezené apelativní literatury dílo Václava Havla a volají po aktuální reinkarnaci jeho kriticky osvobodivého potenciálu. Nu, neberme lidu jeho imago Dei.

Poznámky k ideologii antiideologismu

Pro můj pohříchu surrealistický criticismus je dramatická tvorba prezidentova bohužel příliš tezovitá a vykonstruovaná (snad s výjimkou takové té docela milé a přitom hlubším významem nadané *Audience*) – ona slavná „havlovská“ absurdita pohříchu neplyne z intuitivně-kritického nahlédnutí ambivalentní podstaty lidské existence jako bohda u Kafky, Céline či Bernharda (o Schwabovi a Effenbergerovi nemluvě). (Mimochodem takto levicově kriticky „angažovaný“ tvůrce tu běhá už padesát let a jmenuje se Karel Vachek.)

Svobodová a Bělíček pokračují: „Nemohl by snad někdo z dnešních spisovatelů sepsat Flexibilní slovník éry konkurenceschopnosti, který by provedl audit všech odkloněných slov? Kde jsou autoři, kteří si vezmou na paškál současný slovník a ideologické fráze? Kde jsou básníci vysmívající se flexibilitě, svobodě, humanitě jako termínům, které, ač tradičně obdařené kladnými hodnotovými znaménky, ztratily zcela svůj význam a manipuluje se jimi ve zcela vyprázdněných kontextech?“

Tak tohle má tedy být ono stalino-ždanovské „úkolování básníků“, jež činí z Evy a Vaška a jejich akceptantů rovným tobogánem dozorce (a posléze i vězně) v tom našem New Jáchymově? My naopak připustíme, že nápad to už před víc než dvaceti lety nebyl marný: „Všichni se zapřísahají že již nikdy nedopustí/ čeho se dosud všichni dopouštěli/ A nijak se nezdálo že by jim to zvlášť vadilo/ předposírat se už v čekárnách na cokoli/ Teď se změnila móda a ajhle/ budou se předposírat třeba v sakristii/ Já v tom žádnou metafyziku nevidím/ Jejich ideologií byla je a bude/ vždycky jenom vepřová/ Výjimky většinou jenom potvrzují pravidlo“ (Josef Janda, *Tapír a pušku*, 1990). A dnes zní taková v tvůrčím protestu „angažovaná“ reflexe-dekonstrukce například takto: „u Marxů na zahradě/ kvetou pomněnky/ vyrostly bujně/ z dusíku vlastní základny/ a vzlétly/ v naději že se nadějí/ vzduchu v čase/ vzduchu včas/ všeho do času/ a zač je toho loket (Kristýna Žáčková, *Metamor*, 2010). Anebo jinak: „všechn lid pochází z moci! /jenomže o tom neví/ jsou věci, jež se lidu neříkají/ ba ani na smrtelné posteli/ mohl by z toho docela zfanfrnět/ anebo zarůst nehty do kozelce/ a přestat přijímat pivo!“ (František Dryje, *Locus debilis*, 2014)

Místo básníka je na pranýři

Spor o legitimitu takzvaného angažovaného umění je převážně interpretován scestně jako spor literárních generací. Celý problém je však nutno vnímat jako součást širšího ideového pohybu, pradávně datovaného zhruba od osvícenství a romantismu, jako při o legitimitu a vývojové proměny levicového diskursu jako takového a podoby sociokritických, podvrtných funkcí literatury (umění). Obě tyto roviny jsou na obou stranách zaměňovány a směřovány. Zastánci „literární autonomie“ buď mimoliterární vlivy a kontexty v tvůrčím procesu bagatelizují a odmítají (ve jménu naivního lartpourlartismu nebo stejně nekorektní „absolutizace“ nereflektované spontaneity tvůrčího aktu), nebo je ideologizují a deklasují plně v duchu mainstreamové dehonestace současného levicového myšlení. Protagonisté ideového a ideologizujícího (kritického) pojetí literatury ve valné většině stejně jednostranně znevažují literární kvality díla „jako takové“ a absenci sociokritických funkcí literatury pojmenovávají nikoli jako redukci a ochuzení (což je namístě!), nýbrž přímo jako ideovou invaliditu tvorby a projev autorské negramotnosti. Zaměňování těchto kritérií vyvolává mezi hlasateli neapelativní literatury stav permanentní hysterie. Odtud ahistorické paralely k současným relativně diferencovaným variantám „ideologizace literatury“, nikoli však konfrontace s konceptuálním pojetím tvorby jako takovým (ať už legitimovaným náboženskou hagiografií, whitmanovskými

ideály, vlasteneckým patosem a tak dále) a už vůbec ne se surrealistickým modelem kritických funkcí konkrétní iracionality, ale výlučně s onou slavně bezduchou a mocensky represivně garantovanou ždanovovskou ideologií lži.

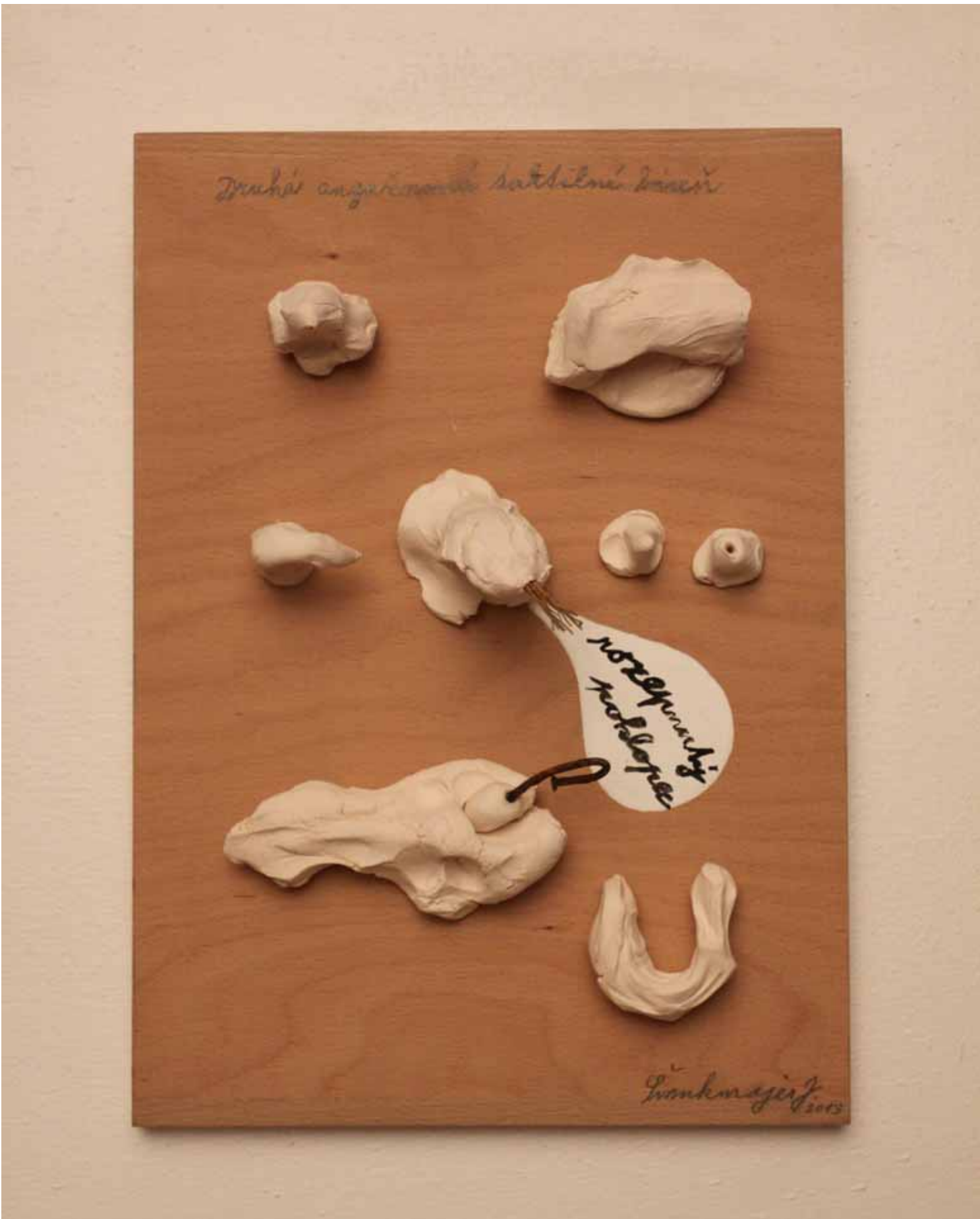
Tato zcela neadekvátní myšlenková schematizace se názorně zhmotnila v reakcích na provokativní a samo o sobě plytké fackovací gesto popíračů „literárního samoučelu“: oponentní popírači sociálně kritických ambic literatury se dokonale zesměšlili, nechápajíce (sebe)ironickou a parodickou mluvu tohoto operetního happeningu, a někteří zvlášť uvědomělí zvažují trestní oznámení. Tím se zřejmě jen obnažila zapíraná myšlenková afinita mezi zdánlivě sociokriticky intaktním pólem takzvané literární autonomie a reálným konformismem moci. Také generační námitka některých rozumujících čtyřicátníků, že nevzdělání mladí teoretici „nezažili to co my“ a třeba nevědomky užívají

stejný či obdobný jazyk jako „špatně seštolování rzounci“, což je přímo fenomenologicky usvědčuje z totalitních sklonů, a v důsledku dokonce z úmyslu aprobovat minulý režim, je absurdní: nejenže tito kritičtí neofyté nemají mocenské ambice, tím méně nástroje, ale navíc vesměs jen reagují a více či méně zdařile usilují kriticky-ideologický diskurs užívat reflektovaně a se skrytou ironií jej měnit, převracet v paradoxní, nonkonformní metajazyk. Dodejme, že taková principiální „vůle k pravdě“ si per analogiam nezadá například s étosem dávno zapomenuté mluvy havlovské postdemokracie. Limitující hysterie kritiků „angažovaného umění“ tryská ovšem z neschopnosti překročit stín nedávné dějinné zkušenosti, onen bolavě zaslepený resentment, který zaměňuje subjektivní prožitek za historický fenomén a nebere v potaz, že i takzvaný levicový (diferencovaný) diskurs je – přes obłudně krvavou stalinskou

epochu, srovnatelnou snad jen s novověkou křesťanskou genocidou původních obyvatel obou Amerik – stejně legitimním dědicem osvícenství, jakým byl dnes již skomírající liberalismus. A že například – pokud jde tedy o literaturu – věta „místo básníka je vždy (také!) na pranýři“ má univerzální platnost.

Navzdory tomu všemu uzavřeme naši exkurzi do začasné poněkud odiózních světů dnešní literatury optimisticky: kdysi se jistý (naivní) kuchař-okultista Jurajda při pohledu na rozstřílený vlak zřícený pod železničním náspem rozčilil: „Copak se smí střílet do vagonů Červeného kříže?“ „Nesmí, ale může,“ řekl Švejk. A my se tážeme: Copak se smí říkat básníkovi: „Napiš to, Kischil“, a neposkvrnit přitom ústa ani „hru“ falešnou řečí? „Nemůže, ale smí!“ odpovídáme vzápětí. Von totiž básník... má nehtů, co by se za Rozum vešlo. Pokud mi tedy... rozumíte!

Autor je šéfredaktor surrealistické revue Analogon.



Jan Švankmajer: Druhá angažovaná taktická báseň, 2014

Je to umění-politika

Kurátor kontroverzního Berlínského bienále a světoznámý polský umělec Artur Żmijewski v současnosti rozvíjí své aktivity na půdě varšavského Zámku Ujazdowského. Spolu s dalšími aktivisty inicioval v této instituci, jež se momentálně ocitla v krizi, experiment s otevřeným koncem.

BARBORA KLEINHAMPLOVÁ
TEREZA STEJSKALOVÁ

K Berlínskému bienále jste přizval aktivisty z různých politických hnutí, kteří pak ale kritizovali hierarchickou strukturu přehlídky. V samém závěru se vzbouřili a vy jste se vzdal funkce kurátora. Jak souvisí celá tato situace s vaší účastí v aktivisticko-umělecké skupině Winter Holiday Camp (Zimní prázdninový tábor), která nedávno intervenovala v Centru současného umění Zámek Ujazdowski? Když jsme v roce 2011 tato politická hnutí – například Indignados nebo Occupy Museums – vyzvali ke spolupráci na bienále, bylo to v době jejich vrcholu. Můj spolupracovník Igor Stokfiszewski jezdil do Madridu, Paříže a dalších měst a snažil se získávat kontakty. Byl to dlouhodobý proces. Když aktivisté pozvání přijali a dorazili do Berlína, byli umístěni nepříliš šťastně do hlavní haly galerie Kunstwerke. Tam mělo být jakési jejich zázemí. Cítili se ale, jako kdyby byli vystavení. Řekli mi: „Jsme tu jako v zoologické zahradě, trpí tím naše důstojnost.“ Jsou to svobodní, důstojní lidé, jimiž nelze nijak manipulovat.

Jak jste prožíval tuto konfrontaci a skutečnost, že se vám bienále jaksi vymklo z rukou?

Během bienále aktivisté organizovali protestní akce. Jedna se odehrála před berlínským muzeem Guggenheim, myslím, že tehdy tam probíhala výstava Romana Ondáka, nositele ceny Umělec roku Deutsche Bank. Je to jedna z prominentních institucí ve městě s rozpočtem dvě stě tisíc dolarů na jednu výstavu a vystavená díla se stávají automaticky součástí sbírky. Před galerií se konalo velké shromáždění, situaci kontrolovala policie. Nevím, co tomu říkal Roman Ondák. Proběhla tam každopádně diskuze mezi mnou a aktivisty – domluvili jsme se na určitém postupu: každý něco navrhne a pak se uvidí, jestli se lze na něčem shodnout. Navrhli, abychom spolu s dalšími kurátory rezignovali na svou pozici, abychom přestali hrát prostředníky mezi nimi a institucí.

A jaký byl váš návrh?

Můj byl v něčem podobný. Navrhl jsem jim, aby se stali spolukurátory, abychom nesli zodpovědnost společně. Ale oni byli radikálnější. Pochopil jsem tehdy, jak je těžké vzdát se moci. Když máte moc, můžete lidmi manipulovat, utrácet peníze, využívat různé zdroje, galerie a podobně. Celý proces pak pokračoval tady, ve Varšavě.

Lišily se v něčem obě situace? Jak lidé reagovali v Berlíně a jak ve Varšavě?

Celé toto aktivistické hnutí má svou historii. V New Yorku jako součást hnutí Occupy Wall Street vznikaly různé pracovní skupiny, jednou z nich byla právě Occupy Museums. Její členové organizovali různé protesty, například v newyorském Museum of Modern Art. Joanna Warsza, která se mnou bienále kurátorovala, se tam s nimi poprvé setkala a udělala s nimi rozhovor. Řekli jí tehdy, že chtějí zasahovat do chodu výstavních institucí bez ohledu na to, zda s tím dotyčná galerie souhlasí či nikoliv. Rozhodli jsme se je přizvat do Berlína, otevřít jim dveře instituce, aby nějak zasáhli do dění a dělali, co se jim zlíbí. Nechtěli jsme je nijak blokovat.

Situace ve Varšavě je ale trochu jiná. Během loňského roku jsme s některými aktivisty, kteří byli rovněž činní v Berlíně, zjistili, že v Zámku Ujazdowském, jedné z hlavních varšavských galerií současného umění, se odehrává velice ostrý konflikt mezi vedením a zaměstnanci. Navázali jsme kontakt se zaměstnanci a začali s nimi spolupracovat.

V září zahájili veřejný protest spolu s odbory a my se k nim přidali. Přístup k instituci jsme jako aktivisté tedy získali prostřednictvím zaměstnanců, nikoliv vedení. Hnutí Occupy Museums se v New Yorku ale zabývala i jinými tématy, například dluhy umělců.

Mluvili jsme o galerijních institucích, ale jsou tu samozřejmě i další – vládní, vzdělávací a tak dále. K uměleckým institucím máme přístup, ale nemůžeme dost dobře měnit třeba politické strany, nejsme na to dostatečně silní.

Kdybyste ale možnost reformovat politickou stranu měl, dal byste tomuto kroku přednost před spoluprací s galerií?

Je to možné. Naše instituce charakterizuje určitá typická pyramidální struktura – na vrcholu je manažer, následují jeho zástupci, úplně dole jsou řadová zaměstnanci. Fungují tak i politické strany, i když je to samozřejmě mnohem složitější. Obzvláště v Polsku je ale tato struktura evidentní, vládne tu v podstatě kultura vůdců. Je běžné, že politici otevřeně tvrdí, že vůdcovský princip je to nejlepší, co máme. Existují tu třeba strany, které upřímně obdivují Viktora Orbána. Rádi bychom na toto uspořádání měli vliv, ale bohužel to není možné. Umělecké instituce jsou zvyklé jednat s lidmi, kteří mají někdy podivné nápady. Jsou proto trochu otevřenější, propustnější, lze je nějak nabourat, iniciovat něco, co nikdo nečeká.

Aktivisté se na Berlínském bienále snažili uvádět v praxi elementy přímé demokracie. Snažíte se v Zámku o něco podobného?

Není to úplně možné, jelikož vztah mezi ředitelem a zbytkem týmu je velice problematický. Nedochází skoro k žádné komunikaci. Můžeme navrhnout horizontální strukturu fungování, ale ve vedení není nikdo, kdo by nám naslouchal. Můžete se zeptat ředitele Zámku, jak chápe demokracii. Řekne vám, že v ni nevěří. Zeptáte-li se, v co věří, nedokáže vám odpovědět. Bohužel to není úplně dobrý ředitel. Řekl bych, že nepřemýšlí.

Jak se k protestům a akcím v Zámku staví místní umělecká komunita?

Všichni o tom vědí, ale mluví o tom jenom mezi sebou, nikoli veřejně. Myslíme si, že to je součást problému. Neřeší se to v médiích. Zažíváme určitý posun směrem ke konzervatismu. Nejen tady v Polsku, ale na celém světě. V devadesátých letech tu byla velice aktivní umělecká scéna, říkalo se jí „kritické umění“. Mezi umělci bylo tolik kritických osobností, že jim tak kurátoři začali říkat. Dnes se umění týká jen „obrázků“. Umělce nezajímá okolní realita, zabývají se vlastní představivostí, fantazií, surrealismem, vizuální poezií. Tyto tendence tu převažují v posledních třinácti letech. Ale už tím jsou všichni včetně kurátorů znudění, přestože se to dá prodávat. Jak dlouho je možné mluvit o surrealismu? Doufám, že se zase vrátíme k realitě.

Souvisí to nějak s politickou situací v Polsku? Máme na mysli eskalaci určitých nacionalistických tendencí, například podzimní, velice agresivní průvod nacionalistů Varšavou...

Mluvil jsem s jedním z nejvýznamnějších polských uměleckých kritiků Jakubem Banaśkem. Řekl mi, že v devadesátých letech po pádu komunistického režimu bylo nutné zabývat se spoustou otázek. Dnes je to prý něco jiného. Oni ty problémy ani nevidí, neexistují pro ně. Doufejme, že umělci budou zase citlivější ke společenským otázkám. V případě intervence v Zámku to byl

vlastně Paweł Althamer, který celou akci svým způsobem inicioval. Byl to původně jeho umělecký projekt, který jsme si v podstatě „uzurpovali“.

Jaká je vlastně vaše představa ideální galerijní instituce? Jak by měla vypadat a jakou by měla mít funkci ve společnosti? Nevím. Existují různé modely. Některé jsou skutečně funkční, spokojení jsou jak diváci, tak lidé, kteří v nich pracují. Snažíme se shromáždit co nejvíce informací. Například muzeum umění v Łódži – jedná se o první uměleckou sbírku v Polsku – má také pyramidální strukturu, jenže uvnitř existuje celá skupina sestávající z ředitele a kurátorů, která společně řeší program. Vytvořili si takzvaný manuál kvality. Od počátku svého působení se snažili, aby instituce fungovala na racionálnějších principech, snažili se pochopit, co každá osoba vlastně může udělat. Chtěli se vyhnout situaci, kdy se práce jednotlivých zaměstnanců zčásti překrývá. Snaží se, aby všichni přesně věděli, za co konkrétně nesou odpovědnost. Také se pokoušejí zkvalitnit pracovní vztahy. Mají například pravidlo, že na sebe nesmějí křičet. Samozřejmě tam k nějakým konfliktům dochází, ale obecně tam vládne lepší atmosféra a lidé jsou spokojenější. Jenže samotná Łódź je město s hromadou problémů, počet obyvatel klesá, zvyšuje se nezaměstnanost. Bývalo to německé, židovské a ruské město, ale to už je dávno pryč. Muzeum se tím moc nezabývá. Má svůj vnitřní model fungování, který vede k velice dobrým, světoznámým výstavám. Ale na druhé straně je slepé ke svému bezprostřednímu okolí.

Snažíme se prozkoumávat různé modely. Týká se to i historických muzeí. V Polsku jsou využívána jako politické nástroje: máme muzea komunismu, polské historie a tak dále. Před několika lety bylo ve Varšavě založeno Muzeum historie polských židů. Lidé, kteří ho řídí, to nemají právě snadné, jelikož Poláci například odmítají spolupracovat na instalaci výstav. Musí být proto oslovení lidé ze zahraničí, což fungování instituce ztěžuje. Politici se rovněž domnívají, že příběh, který toto muzeum předkládá, není dostatečně „polský“ – jsme prý znovu okupováni židy a jejich názory. Takže vytvářejí různé překážky, ať už vědomě či nevědomě. Odborníci, kteří by tam měli pracovat, o to nestojí, jelikož netouží po problémech. Ředitelem se stal Andrzej Cudak, který předtím pracoval na organizaci Mistrovství Evropy ve fotbale 2012 a který neví nic ani o polských židech, ani o historii vůbec. Proti jeho osobě se zvedla vlna odporu a novým ředitelem byl už jmenován historik. O jeho kvalifikaci nikdo nepochybuje, ale je otázka, jak se bude vztahovat k zaměstnancům. Všichni se shodnou na tom, že zaměstnanci galerie nejsou důležití – je třeba mít hlavně dobrého ředitele a kvalitní výstavy.

Řekl jste, že umělecké instituce jsou možná otevřenější než jiné instituce. Věříte tedy, že lze najít model umělecké instituce, který by byl jakousi avantgardou ostatních institucí?

Určitě. Přesně o to nám jde. Ale nevíme, jak to udělat. Není to tak, že prostě zavedete prvky horizontální struktury. Nestačí, když jednoho ředitele nahradíte skupinou manažerů. Snažíme se společně se zaměstnanci Zámku a celým týmem přijít na nějaký jiný model. Jedná se o proces, i my sami se díky němu politicky vyvíjíme. Domnívám se, že dobrý model by měl v sobě mít organickou, pohyblivou složku, jež by umožňovala experimentovat. Doteď nám v podobných institucích vládla fixní pravidla, tak pojďme

S Arturem Żmijewským o reformě výstavních institucí



Artur Żmijewski. Foto z osobního archivu

zkusit něco jiného. Během tohoto experimentování možná přijdeme na něco, co nám všem bude víc vyhovovat. Mělo by se jednat o nekonečnou revoluci, vždy otevřenou možným změnám. Pokoušíme se využívat nástroje hnutí Occupy, například shromáždění nebo pracovní skupiny, diskuse a rozhovory, v nichž lidé nejsou nikým ovládáni. Zároveň jde o to vyhnout se situacím, kdy někdo udělá něco, co jakýkoliv další vývoj učiní nemožným. Jedná se nám o nenásilný typ diskuse, která ale není bezvýchodná – vede k určitému rozhodnutí. Takové metody fungují.

Snažíte se tedy aplikovat tyto původně neformální metody aktivistických hnutí v institucionálním prostředí?

Ano. Ale není to tak jednoduché. Založili jsme skupinu Winter Holiday Camp, abychom kritizovali instituci Centra současného umění. A sami jsme přitom založili instituci. Nejsme jen jednotlivci či skupina aktivistů. Snažíme se najít prostor, který by byl společný nám i Zámku. Instituce potřebuje druhou instituci.

Je možné do této komunikace zapojit i širší veřejnost, která od galerijních institucí většinou očekává především víceméně pochopitelný výstavní program?

Je to možné. A konzervativní výstavní program je úplně v pořádku, nejde o globální revoluci. Když jsme se setkávali s lidmi ze Zámku, říkali jsme si: dobře, současný ředitel bude možná vyhozen, ale co dál? Jedna z představ byla, že by bylo nejlepší, kdyby odešli úplně všichni. Ale takové řešení by bylo kruté a destruktivní, protože ti lidé jsou velice kvalifikovaní. Je mnohem lepší vyvinout něco jiného dohromady s nimi, i s aktivisty a novináři. Ani komunikace s veřejností pak není tak problematická. Nevím, jaká je situace v Praze, ale lidé u nás chápou, že umění může být procesuální, že nemusí jít o konečný výsledek. Bylo by zajímavé do takového procesu začlenit i širší veřejnost.

Jak vy sám přistupujete k akcím, jako bylo Berlínské bienále nebo intervence v Zámku Ujazdowském, které jsou založeny na určitém aktivistickém pnutí?

Mluvíte o událostech v Zámku jako o umění. Je to umění? Je to vaše umění?

Těžko říct. Tyto aktivity vycházejí z uměleckých strategií, určité představitosti, která je umělcům vlastní. Dějí se ve sféře kultury, ale lze je použít i jako nástroj politiky. Je to umění-politika, politika-umění, polit-art. Skutečný problém, budeme-li uvažovat pragmaticky, se ale týká peněz. Abyste se uměním uživil, museli byste vytvářet konzervativní umění – objekty, filmy, fotografie, kresby, sochy a tak dále. V případě intervence v Zámku Ujazdowském sice zbyla dokumentace, tedy artefakty, ale jak by je bylo možné prodat? Kdo je jejich vlastníkem? A kdo by je koupil? Koho to zajímá?

V tuto chvíli vnímám, že je můj život rozdělený do dvou sfér. Jedna sestává z umění a peněz. Druhá z politiky a umění-aktivismu a je nevýdělečná. Nevidím momentálně způsob, jak by bylo možné tyto sféry propojit. Ani moje aktivity pro Krytyku Politycznou nejsou nijak financované. Publikovali mou knihu rozhovorů, ale nedostal jsem za to žádné peníze. V mém případě to takto funguje.

Artur Żmijewski (nar. 1966) je polský umělec, kurátor a aktivista. V letech 1990 až 1995 studoval v ateliéru Grzegorza Kowalského na Akademii výtvarných umění ve Varšavě. V devadesátých letech se stal jednou z nejvýraznějších postav generace takzvaného kritického umění. Své myšlenkové soupeřníky pak vyzpovídal v knize rozhovorů Drżące ciała. Rozmowy z artystami (Třesoucí se těla. Rozhovory s umělci, 2007). Jeho film Powtórzenie (Opakování) reprezentoval Polsko na Benátském bienále v roce 2005. Mezi jeho nejznámější práce patří Oko za oko (1998), Lekcja śpiewu 2 (2003), Oni (2007) a Demokracje (2009). V roce 2012 byl kurátorem Berlínského bienále. Od roku 2006 působí jako umělecký editor nakladatelství polského levicového hnutí Krytyka Polityczna.

Verky / Luboš Svoboda



Foto Luboš Svoboda

Text Luboše Svobody je manifestem lásky k hluku, zpovědí tvůrce a posluchače, který se neopájí melodií, ale čistou energií chaosu proudící z elektronických krabiček a pospojovaných efektů. „Jako bys česal hřívu koně, kterej si zvrací do zadku.“

Luboš Svoboda (nar. 1986 v Chýnově) žije a pracuje v Praze. Vystudoval Literární akademii a v současnosti zdržuje studium na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, obor nová média. Dosud publikoval časopisecky (Souvislosti, A2, Literární.cz). Tento rok mu ve FRA vyjde sbírka básní Vypadáme, že máváme. Má web zlodejpaperu.cz.

Jsem hluková kurvička, obhlížím si svůj rajón, chodím po klubech, po akcích, který jsou zadarmo, a obhlížím si všechny ty krabičky, všechny ty čudlíky a točítka, přístroje bez obalů, oholený až na kostru, co vydávají pisklavý zvuky a presetový melodie. Koukám, jak všechno dohromady vytváří parádní kurvici smeták, pelmel všech úchylnejch zvrhlostí, který před tebou ležej zhmotněný, brečeť a skřípou.

Rád se nechávám unášet nářkem odhozenejch věcí, zvukama, který jsou nemocný, poškozený, zvukama, který vylezaj z děr, ze kterejch bys to nečekal. Čekám, až se do módy dostanou lidi jako já, a mám pocit, že tahle doba je blízko. Cejtim to. Slyším to. Ty verky o tom zpívaj. A já sedím v rohu a vypadám, že si přeju, aby to všechno skončilo a moh sem jít domu, vypadám, že to dělám pro někoho jinýho, a ne pro sebe. Ale to je omyl, nepřeju si, aby skončilo tohle, ale všechno ostatní. Všechno ostatní, kromě tohodle. Vypadám jako ty štabajzny, co tady seděj, mučej se, čekaj, až ten jejich debil v zelený bundě půjde domu, a skřípou zubama a v týhle vřavě, v tomhle kvílení je nikdo neslyší. Ale já řvu štěstím, já sem ta vřava, to já tu kvílím. A modlim se, aby to nikdo neslyšel.

Verky musej bejt živý, musej bejt viděný v provozu, aby se osvědčily. Musíš slyšet, jak se hejbou a předváděj, kroutěj bokama a hrana jako těhotný, který svoje tištěný spoje ještě neporodily. Okamžitě poznáš, kdo má co novýho, kdo má na stole svojí novou modlu, jaká skříňka je ta nejčerstvější, jak

kdo má postavenej svůj kovovej harém a která ho nejvíc uspokojuje. Poznám to, protože jsem stejnej. Sbíráám data, který hodlám použít, ze kterejch jednou vznikne jedna vleklá zrudá. Chodím do bunkrů z koberců, z poplivaných šál lidí, který je nechali v místnosti, kam si jenom na chvíli odložili kabáty. Jsem velká prázdná nádoba pod krajovou dečkou na televizi. Admirál oceánu kabelů. Už ani nevím, jestli kradu nebo nekradu, jestli píšu nebo čtu. Všechno se to slejvá tam, odkud to prská, a já přicházím, jenom když mám hlad, když se potřebuju nažrat, aby mě to zamklo do sebe, jako když položíš hlavu do kotle, jako když položíš hlavu do ženskýho klína. Ucpete ti to všechny póry, všechny díry, který máš. Nateče ti to do nosu, do uší, do očí, do pusy. A jenom tak můžeš bejt sám, jenom slepej a hluchej se můžeš cejtit jako někdo. Silnej ve svym těle. Protože kurvu nikdo neojebe.

A nejvíc zbožňuju, když se sám můžu naklonit nad stůl plnej kabelů. Nad klubička barevnejch tasemnic zapletených do sebe skoro nerozdělitelně. Vypadaj jako mapa, ale sou to hrací kameny totálního plánu. Bicí automat, mraky různejch delayů, distortion ze starýho walkmana, plech s kontaktním mikrofonom, nebo ten fuzz, kterej jsem koupil od smradlavýho chlapa ve Stodůlkách, kterému u nohou ležel rotvajler, když stál mezi dveřma paneláku a vyprávěl, jak na tenhle fuzz, kterej vlastnoručně udělal, sbalil svojí ženu. Ale už sou to tvoje verky. Vypíplal sis je. Jsou sestavený jako orchestr, v kterym má všechno svůj účel, kterej tepe jenom pro ten život,

co cejtíš pod rukama, když to zapneš, když prstama penetruješ inputy a outputy.

A já diriguju tohle zvíře jenom konečkama svých prstů. Cejtim, jak to dechá. Všechno, co ovládám, co měním, na co sahám, je pro mě, pro moje uši, drtím to a týráám pro svou vlastní potřebu, pro sebe, jenom pro sebe, zkouším, kolik to vydrží, jdu až na hranice technickejch možností. Jedině tak poznáš, kde končí člověk a začíná stůl. Dělán to, abych věděl, kam až sahám. A to každěj musí udělat sám. To nikdo jinej nedokáže. Koukám na svoji mapu, na dráhy čar, a když mám pocit, že jsem všude byl, prostě to přepojím. Vyrvu a zarvu někam jinam. A všechno se děje znova. Je to tak jednoduchý. Jednoduchý jako jídlo, jako trávení. Vezmeš kabel a připojíš ho jedním koncem do vstupu a tím druhým do výstupu. Zacyklíš to, převrátíš celej proces, jako bys žral vlastní hovna. Pustíš to celý dokola, všechno, čím jsi to nakrmil, projede ještě jednou, ale do toho nepřestáváš jít. Feedback looper. To je mozek celý maškarády, celý týhle zábavový kapely. Protože jakoli dobře znáš členy svého orchestru, tak tohle jim zkroutí tváře, že je nepoznáš. Valí se to tam a zpátky a znova tam. Mísí se v tom úplně všechno, a jenom pokud to dostatečně znáš, uslyšíš v tomhle ryku svoje prsty. Jako bys česal hřívu koně, kterej si zvrací do zadku. Jako bys na něm chtěl odjet. A já slyším, jak ty verky řehtaj, jak tím řehtáním rozbíjej vlastní hlasivky, jak se všechno boří a staví znova, jak přestává působit ta zkurvená linearita času.

Off button digitálního věku / Jiří Mareček

**Nové básně Jiřího Marečka
dovádějí ad absurdum
popkulturní obrazy světa, v němž
je vše možné, ale jeho fasáda už
dávno není tak nablýskaná a jeho
tělo prorůstá plísní.**

Píseň neklidu

I.
Šly panenky silnicí,
potkali je tři vlci
Drápy z titanu,
páteř z karbonu
Binární moudří vztyčená
Tato lebka, to je Helena!
Podívej
Na kopci hoří dům holubí
Peří se pálí
Co my jsme se ho nahledali
Krajina posedlá tmou
Má žíly z betonu
A záda zmrskaná
Svazkem fotonů.
Skal a stepí divočinou
Uhání kurtizáni
Tváře neholené,
bláto na botách
Přijeli v hranatých
Železných
maringotkách
Vaří kotle s térem,
mihotají šerem
Zabili Janka,
Janička, Janka
místo jelena
Panenko nebohá,
panenko vepřová,
doba je zlá
Cesta je prach
a štěrk
a udusaná hlína
a dvě spálený srdce
– Nagasaki, Hirošima.
Svítá,
na východě svítá
Mám chuť žít, jako kaskadér
Laserem prořezat
Břicho vyšších sfér

II.
Císařem na svět
Přivést mesiáše
Zářící embryo
Padající z orbitu
Zabírají kamery
V super slow motion
režimu
Chóry znějí
Davy se modlí
Obrazovky
Na náměstích
Gigashow!
On-line potrat
Budoucnosti
Až konečně vzplane
A hoříc svítí
Na tváře odevzdané
Shůry píseň zní
Ať mír dál zůstává
s touto krajinou
Bory šumí po lučinách
a krev stříká po skalínách
Ať mír dál zůstává
s touto krajinou
Na západě ach na západě
Přistávají invazní lodě
Rudá záře
Svítí nad Prahou

Werbuňk I.

Žena běží
a za ní prchající
automaticky se dovírají
prosklené dveře butiků
Její tělo
tak nylonově lehké
i pro náruč
otevřené zlomeniny
hysterie

minulo už
flakóny embryonálních parfémů
i kožíšky plísní
ve vitrínách
Žena běží
a za ní prchající
automaticky se dovírají
skleněná ostří
kosmických salónů

Werbuňk II.

Sláva
už se kroutí pětasedmdesátá
rotor maže kloubní gel
platan, trávník, teplé září
jásá
bez bolesti
už se kroutí pětasedmdesátá
kolem letí
vnuk i syn

Werbuňk III.

Pod palmou
pod palbou
fotonů
praská kostka ledu
vyloučený oxid šumí

za hranicí skla
tyrkysové vlny

a na vzdutém horizontu
už se blíží
sedm tisíc hladových vorů
z Maroka
prámy svázané
bikinami
matky proroka

Neúspěšný pokus o manifest č. 48

Při tom všem
v turbulentním vleku
vírů toho všeho
selhávání konstant poznání
v koncích růstu
a nepředstavitelně daleko
před jeho návratem
při všech těch periferních
revolucích a evolucích
moci
při vší té konvenci
umírající euroatlantické kultury
při vší odstředivé síle
dokonalých aparátů
řízené destrukce bakterií
v reklamách
apelujících na hygienu
vyprazdňovacích míst
při všem tom zmatku
mezi záchranou a ničením
a stydlivých nepokojích
nepřízpůsobivých
při všech ještě nezapálených
vozidlech na hybridní pohon
při všem tom opičení
a opakování
bezduchých rituálů
tradice rodiny
při vší té neviděné
rodičovské lásce
při všech těch nebetyčných
hradbách mezilidské
tragédie

je třeba se znovu naučit
mluvit o radosti

vzít do nezbytně pragmatických rukou
rytmizované šílenství šamanů

nahrané v HD kvalitě
při exotické dovolené
hyperurychlené
charterovým spojením
nadzvukových přenašečů
a tančit s vědomím
nepřenositelnosti tajemství
tančit s vědomím
ekvivalence MTV klipu
řetězeného kamerou
obrácenou do zrcadla
utopie modernity
tančit s vědomím nápodoby
zcizeného
tančit s vědomím tradice
všežravosti postmoderny
tančit s vědomím ztráty
prožitku vlastní
autenticity

je třeba se znovu naučit
mluvit o radosti

z naděje,
že přijde vysvoboditel
veletvůrce, veleničitel
palič časových jízdenek
krotitel vysokohorské zvěře
jaderný diplomat
živoucího náboženství
požehnaný krizový manažer
off button
digitálního věku
zářící stoupa
trvanlivých potravin
pastýř morových ran
velký návodčí
ředitel výprodeje
kazatel afrických amputací
reliéf permafrostu
nadúd sexuality

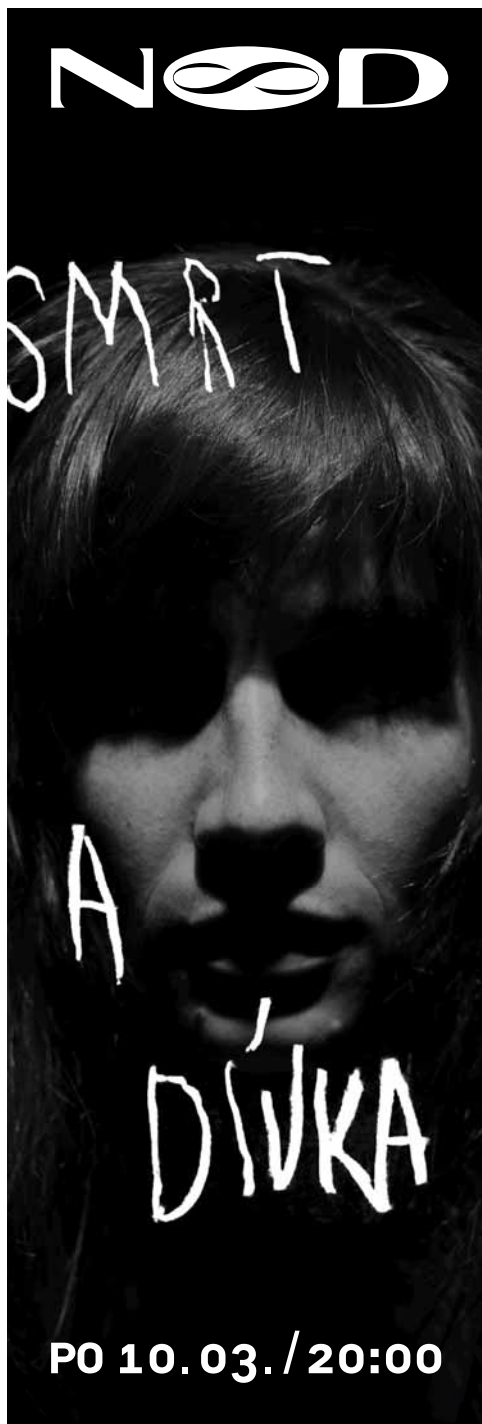
který nás znovu naučí
mluvit o radosti

z náhlého vědomí
zbytečnosti cílů a met
z náhlého vědomí
uzavřenosti díla,
které jen nedopatřením
setrvačnost vršila dál
a recyklační pece
tavily v druhotně
upotřebitelný materiál
z nezbytného vědomí
omylu trvale
udržitelného rozvoje
z hnusu nad představou
všelidského pohodlí
z hnusu nad
optimismem technokratů
a skepsí moralistů
v parodii
informačního věku
z hnusu nad sentimentem
zpravodajských moderátorů
a bezbřehé zábavy

je třeba se znovu naučit
mluvit o radosti

neboť můžeme doufat,
že nám neodpustí

Jiří Mareček (*nar. 1979 ve Zlíně*) vystudoval obor knihkupectví v Luhačovicích a pracoval jako novinář a editor v Olomouci. Nyní žije v Praze. Poezii a knižní recenze publikoval časopisecky například ve Tvaru, Hostu, Psím víně a A2. V nakladatelství Kniha Zlín mu vyšla v roce 2012 prvotina Stěbla zkoušet. Je členem zlínského audiovizuálního sdružení Opuka.



NOD

SMRT

A

DÍVKA

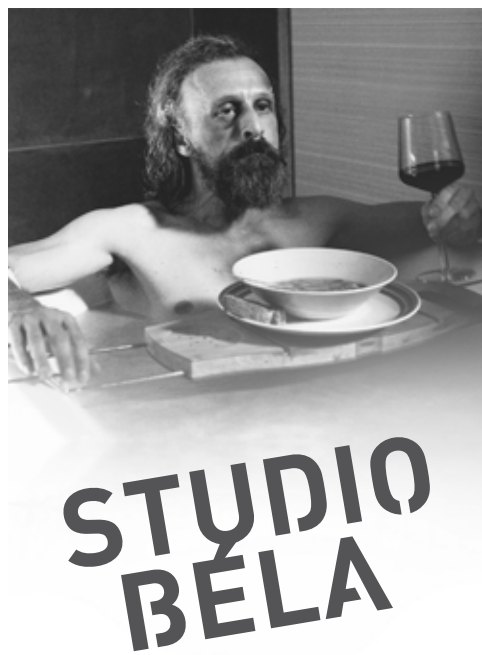
PO 10. 03. / 20:00



Kabaret Shakespeare

PO 03. 03. / 20:00

www.nod.roxy.cz



STUDIO BÉLA

PROGRAM BŘEZEN

ČT 6. 3. 18:00
NEJSEM TVŮJ PŘÍTEL
(György Pálfi, Maďarsko 2009, 100 min.)

20:00

BORGMAN (PREMIÉRA)
(Alex van Warmerdam, Nizozemí 2013, 113 min.)

PÁ 7. 3. 20:00
HOTELIÉR
(Josef Abrhám, ČR 2013, 75 min.)

ÚT 11. 3. 20:00
MILAN UHDE: VÝBĚRČÍ (DIVADLO)

Režie: Zdeněk Stejskal, hraje: Kryštof Čerovský

PÁ 14. 3. 20:00
APAČI
(Thierry de Peretti, Francie 2013, 93 min.)

ČT 20. 3. 18:00
HRA V OBLACÍCH
(Gyula Maár, Maďarsko 1984, 94 min.)

20:00

VEČER CINEPURU: NOVÁ VLNA (NE)ZNÁMÁ

Speciální program uspořádaný ve spolupráci s časopisem Cinepur. Cca 100 minut.

PÁ 21. 3. 20:00
SPIRIT OF 45
(Ken Loach, Velká Británie 2013, 94 min.)

ČT 27. 3. 18:00
JOBOVA VZPOURA
(Imre Gyöngyössy, Barna Kabay, Maďarsko 1983, 96 min.)

20:00

VIDEOART: RAFANI

(Své novější i starší videoprojekty představí členové umělecké skupiny Rafani. Cca 60 min.)

PÁ 28. 3. 20:00
NÁVRAT AGNIESZKY H.
(Krystyna Krauze, Jacek Petrycki, ČR / Polsko 2012, 77 min.)

Kino Film Distribution ARTCAM a Maďarského institutu v Praze, Rytířská 25-27, 2. patro
Aktuální info na facebook.com/StudioBELA a na www.artcam.cz
VSTUPNÉ: 80 Kč / 60 Kč (studenti, senioři)
Rezervace na e-mailu: studiobela@artcam.cz
Hrajeme každý čtvrtek a pátek od 20 hodin (není-li uvedeno jinak)



CINEPUR **Radio Wave**
Český rozhlas



FESTIVAL OTRLÉHO DIVÁKA

10. ročník, Praha, Kino Aero, 4. - 9. března 2014 / Brno, Kino Scala, 13. - 14. března 2014, www.otrlydivak.cz



*Krutá komedie
současného britského autora
o lásce v mnoha jejích podobách*

Dennis Kelly

Láska a peníze

DIVADLO
VDLOUHÉ

Režie Jan Mikulášek

Hrají
M. König, H. Dvořáková,
J. Vondráček, M. Turková,
K. Sedláčková-Oltová,
M. Hanuš, M. Zimová,
J. Meduna

předposlední repríza 18. března

v dubnu derniéra



Platí i jako poukázka
na 2 vstupenky
za cenu 1

Myslete a pak zvedněte zadek

Odchod organického intelektuála Stuarta Halla

Když zemře vlivný autor nějakého myšlenkového proudu či dokonce oboru, je namístě napsat výstižný nekrolog, který by jeho odbornou práci zhodnotil a přiblížil širšímu čtenářstvu. Avšak v případě Stuarta Halla neodešel pouze radikální sociální myslitel, nýbrž také výrazný politický aktivista, jenž se evidentně zhlédl v „organickém intelektuálovi“ Antonia Gramsciho.

ONDŘEJ LÁNSKÝ

Stuart Hall, který zemřel 10. února 2014, ve svém životě účinně spojoval praxi s teorií způsobem, v němž se obě složky vzájemně podporovaly. Hall ukazoval význam (postkoloniálního) požadavku lokalizace myšlení v jeho pravém smyslu: myšlení o společnosti nemůže být v politickém ani poznávacím smyslu neutrální a nezaujaté; myslet znamená nejen poznat, ale také se ohradit proti těm formám útisku, které díky zkoumání objevíme. Zkrátka: „Myslete, diskutujte a zvedněte zadek!“ Tak zní odkaz Stuarta Halla.

Popis útlatku

Stuart Hall patřil spolu s Raymondem Williamsem či Richardem Hoggartem ke klíčovým autorům Birminghamské školy. Šlo o zásadní postavu myšlenkového hnutí, kterému nyní říkáme britská kulturní studia. V určité opozici vůči elitním univerzitám (Oxford a Cambridge) se pokusili – a Hall byl duší jejich vědeckého centra – postavit výzkum na zkoumání třídy a kultury. Základem tohoto zkoumání byla snaha identifikovat třídní rozvrstvení společnosti v souvislosti s hlubšími kulturními vzory a tento moment dále vztáhnout k roli státu (policie) či ideologie kapitalismu.

Z tohoto důvodu se autoři a autorky Birminghamské školy zaměřovali na analýzy utiskovaných v Británii, které nacházeli v pracující třídě. Postupně se Hallův zájem v tomto rámci přesunul k výzkumu mladistvých subkultur, vzdělanostního systému či k rozborům policejního dohledu, což znamenalo, že k popisu útlatku mu nakonec posloužil pojmový rámec založený na zkoumání rozmnožení identit v západní kultuře. Podobně jako postkolonialismus i jeho stanovisko vidělo důležitý zdroj pro utváření identit v epistemologii a zároveň nacházelo v globalizačních procesech síly, které pevné hranice identit rozpouštějí v jakési hybriditě. Jednalo se vlastně o kritiku epistemologie kapitalismu, která určitým způsobem hovoří o subjektech v kategoriích identity a praxe a připravuje je k ovládnutí/manipulaci. Institucionální prostory školství či zdravotnictví jsou prostorem, kde dochází k vytváření subjektivity. Hlavním východiskem byla teze, že kultura není monolitická (a tudíž taková není

ani identita), ale že sleduje podobnou strukturu jako jazyk: z tohoto pohledu je možné nahlížet i Hallovy analýzy multikulturalismu a kritiku politiky identity. Je zde patrný vliv postkoloniálního zpochybnění nehybných kategorií myšlení, které je samo o sobě do určité míry osvobozující.

Do nitra obludy

Je symbolické, že Stuart Hall se narodil na Jamajce a svým působením jako by Evropánům (Britům) ukazoval „jiný“ příběh modernity. Modernity z donucení, která byla v koloniích doprovázena utrpením a utlačováním a která jako by zpětně působila i v ghettech evropských společností. Upozornil bílé středostavovské šosáky, že politika Margaret Thatcherové vede v sociálním smyslu slova k vytváření či posilování „ostrovů“ třetího světa přímo v lůně (bývalého) Britského impéria. Za její vlády se vraceły trendy, které zbídačovaly nižší vrstvy již před válkou. Po téměř třiceti poválečných letech, ve kterých byl kapitál ochoten se trochu podělit o zisk, přišla z prostředí elit poptávka po někom, kdo by socialistickou pakáž zameťl zpět do slumů třicátých let. Staronová varianta se vtělila do ženy, která se nakonec stala symbolem politického sobectví a individualismu.

Hallova kritika thatcherismu se v různé silných variantách stala vlastně základem kritiky neoliberalismu vůbec. Mnohdy dokonce zcela nereflektovaně. Avšak Hall viděl v této politice pokračování hlubší tendence britských dějin, která se objevila již v devadesátých letech 19. století: ustavování reprezentativně-intervenčního státu. Jednak v tomto procesu podle něj docházelo k růstu vlivu státu na formování subjektivity, jednak došlo ke vzniku mocenského bloku, který byl výrazně spoluformován stranou práce (a tedy hlasy části pracujících). Proces byl doprovázen (a možná dokonce do značné míry vyvolán) rozpadem vědomí pracujících a dekompozicí jejich identity: pomalu zkrátka vznikl korporativistický konglomerát sociálně demokratických politických představ (v různé intenzitě), zbytků odborového hnutí a zvolna se formujícího volebního systému dvou stran. Později se však tento stát, odpovídající vlastně

kolektivistickému konsenzu ve společnosti, proměnil ve stát autoritářský.

Ustálený systém korporativní kontroly byl postaven na státem dirigovaném kompromisu mezi kapitálem a prací. Socialistické prvky (například znárodnění) se ovšem spolu s náladou ve společnosti dostaly během šedesátých let pod tlak konzumerismu a individualismu. A právě thatcherismus je vlastně tou fází vývoje Británie, kdy je dovršena přeměna tohoto státně dirigovaného sociálně orientovaného systému v autoritářský stát práva a pořádku. Jádrem inovativního vidění současných dějin Británie spočívá u Halla v tom, že v liberálním rozšíření práv či decentralizaci vidí nikoliv rozšiřující se prostor svobody, ale spíše projevy praktik, které široké vrstvy obyvatel subjektivizují pro kapitál. Jedná se o mocenské začlenění do praktik fungování společnosti. V této souvislosti Hall kritizuje autoritářský populismus, s nímž Thatcherová slavila paradoxní úspěch. Stal se ikonou levice, která její nástup neustále kritizovala nejen vědecky, ale také aktivisticky.

Britský režisér Ken Loach před několika dny v rozhovoru pro Lidovky.cz pojmenoval Margaret Thatcherovou slovem „obluda“. Stuart Hall se, zjednodušeně řečeno, snažil „obludnost“ analyzovat na hlubší rovině sociálního výzkumu a hledat ji v širších politických souvislostech. Hallovy rozborů přesvědčivě ukazují, jaké proudy dějin způsobují, že například sociální demokracie vlastně není s to jim vzdorovat. Fungování kapitalismu má zkrátka hlubší rovinu než jen politickou.

Smutnou shodou okolností v nejbližších týdnech vyjde v nakladatelství Tranzit kniha *Postkoloniální myšlení IV*, v níž jsou obsaženy dva Hallovy texty. Jedná se o první překlady Hallovy práce do českého jazyka vůbec. Česká odborná i širší veřejnost tak bude mít příležitost přechíst si jeho práci alespoň posmrtně.

Autor je sociální teoretik.

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL TOMÁŠ DUFGA



Francouzský prezident François Hollande si začátkem měsíce února prožil svou chvíli mezinárodní slávy. Jeho státní návštěvu Spojených států totiž sledovala média po celém světě. Pozornost byla věnována zejména symbolickému rozměru tohoto vpravdě historického setkání, jež jako by stvrzovalo mimořádně vřelé vztahy obou zemí v poslední době, vycházející z úspěšné spolupráce na vojenských operacích v Africe. Benoît Bouscarel z rozhlasové stanice **France Culture** však 12. února ve svém komentáři upozornil na jiný důležitý aspekt Hollandovy cesty, a sice výměnu informací na téma těžba břidlicového plynu. Jestliže se francouzský prezident v červenci minulého roku zařekl, že za jeho působení k zahájení frakování nedojde, minulé týdny ukázaly, že pilně pracuje

na tom, aby mohl tento slib elegantně obejít. Nízké ceny energií v USA na něj evidentně udělaly dojem, což na tiskové konferenci s Barackem Obamou nijak neskrýval. Tím spíš, že francouzský ministr reindustrializace Arnaud Montebourg stále hlasitěji hovoří o možnosti využít novou technologii těžby břidlicového plynu za pomoci heptafluorpropanu (nehořlavého propanu), který prý představuje daleko menší riziko pro životní prostředí. Ačkoli mnozí ekologové tento názor nesdílejí, Hollandovi i ministru zahraničí Laurentu Fabiusovi se Montebourgův návrh začíná čím dál více zamlouvat. Tato změna přístupu k břidlicovému plynu přitom podle Bouscarella plyne z touhy francouzských socialistů stát se nositeli jak sociálního, tak technologického pokroku. Ačkoli i nadále počítají s podporou obnovitelných zdrojů, uvědomují si, že jde o běh na dlouhou trať. Jako hlavní spojenec socialistů se tak dnes stále zřetelněji jeví Svaz zaměstnavatelů (MEDEF), spíše než jejich koaliční partner – Zelení.



Na domácí scéně francouzská vláda v posledních měsících čelila výpadům mnoha nespokojených skupin obyvatelstva. Nesl-li se konec roku 2013 ve znamení protestů

„červených čapek“ v Bretani, ozvali se začátkem roku 2014 pařížští konzervativci a nacionalisté, kterým se 26. ledna podařilo zorganizovat, tak jako při protestech proti uzákonění homosexuálních svazků na jaře 2013, mohutnou manifestaci proti zavedení genderové teorie do vyučování základních škol. Tento protest byl natolik silný, že nedlouho po něm vláda návrh zákona odložila na neurčito. Pátého února vyšel v **Libération** článek specialisty na historii USA Romaina Hureta s názvem Tea Party po francouzsku. **Autor v něm přirovnává současné vzepětí francouzských konzervativních kruhů k obdobnému americkému fenoménu, spojenému s hnutím Tea Party.** Analogie se nabízejí především v motivacích, které konzervativce vedou ke společenské angažovanosti: jde o nespokojenost se současným individualizovaným světem, kde není místa pro hájení tradičních hodnot, jako je například rodina. Hnutí typu Tea Party nabízejí lidem, kteří se v dnešní komplikované realitě nejsou schopni zorientovat, sice iracionální, zato ale koherentní vizi světa, založenou na koncepci komplotu a zpochybnění principu demokratického reprezentativnosti. Vytvářejí představu, že za politiky stojí určité menšinové skupiny, jimž jde o prosazení svých partikulárních zájmů na úkor tradičních společenských hodnot.

Le Monde

V těchto dnech se hraje o budoucnost levicového deníku Libération. **Akcionář Bruno Ledoux přišel na začátku února s návrhem ukončit vydávání papírové verze těchto známých novin, založených roku 1973 pod záštitou Jeana-Paula Sartra, a přesunout je na sociální síť.** Setkal se však s velkým odporem zaměstnanců, kteří vyhlásili stávkou a momentálně o vývoji situace informují každý den na poslední dvoustraně listu. Konkurenční deník **Le Monde** přinesl 10. února rozhovor s odborářem Libération Olivierem Bertrandem. Ten vidí za úpadkem kdysi úspěšných novin zejména nedostatek finančních prostředků a nezvládnutý přechod na elektronickou verzi. Je to přitom s podivem: byl to právě deník Libération, který jako první z francouzských novin vybudoval vlastní internetové stránky, na které později umístil i první tweet. Podle Bertranda nese za propad prodeje v posledním roce svůj díl viny každý z redakce, ale současný stav zapříčinili hlavně akcionáři a šéfredaktor Demorand, jenž před pár dny na svou funkci rezignoval. Na otázku, zda za ztrátou čtenářů nestojí také obsahová vyprázdněnost a ideová rozvolněnost deníku, což lze doložit třeba vydáváním přílohy o luxurním zboží, odpověď Bertranda vyhýbavě.

Míň billboardů, víc interakce

Vliv sociálních médií a internetu na politické dění

Od internetového média jsme si kromě jiného slibovali zlepšení politického života. Bezprostřední kontakt, možnost dohlížet na mocné a svobodně šířit informace, to vše mělo přivést společnost k radikální proměně. Jak tedy dnes vypadá vztah internetu a politiky?

PAVEL ŠPLÍCHAL

Ať už se vášnivě debaty o internetu točí kolem jeho potenciálního přínosu pro radikální přeměnu společnosti nebo je ovládá morální panika varující před jeho údajným zničujícím vlivem na podobu demokracie, jak ji známe, internet je – ostatně jako téměř každé nové médium – ožehavým tématem. Řadů oborů bezpochyby pozitivně ovlivnil a v mnoha jiných své možnosti teprve odkrývá. Jeho jednoznačně pozitivní přínos pro politiku se však zatím neprokázal. I na sítích totiž přeje štěstí především bohatým, kteří si případnou originalitu můžou koupit.

Internet spásu nepřinesl

Teorie o osvobozujícím politickém i informačním potenciálu internetu jsou dávno ty tam, stejně jako naděje do něj vkládané v druhé vlně, která přišla spolu se sociálními sítěmi. Internet se stal největším mediálním kanálem dneška, k významnému narušení mediálních mocenských hierarchií díky tomu ale nedošlo.

Masový sběr dat a špehování americké NSA a britské GCHQ ukázaly, že toto nové médium ke svým zájmům v největší míře využívají opět ti nejmocnější. Korporace, které se honosí digitálním „coolness“ a těší se lepší pověsti než například těžbařské firmy, ochotně spolupracují s vládami „demokratických“ i „autoritářských“ vlád. Masový sběr dat by nebyl možný, kdyby tyto firmy nespolečně pracovaly s tajnými službami, a v podobném duchu vycházejí globální internetoví hráči vstříc požadavkům na cenzurní zásahy, tak jako to například dělá společnost Google v Číně.

Minimálně od prvního zvolení Baracka Obamy prezidentem v roce 2008 musí všichni volební strategové na světě počítat se silou sociálních sítí. Radikální a vesměs pozitivní změny přinesl internet v oblasti životního stylu, ale také v kultuře, když například rozdobil nadvládu velkých nahrávacích společností. Se světem velké politiky ovšem neotrásl, ten totiž nenechává nic náhodě. Práce s fanoušky a podporovateli na sítích je pevnou součástí každé sofistikovanější kampaně.

I když je internet často vnímaný jako otevřená platforma, jejíž fungování může ovlivnit každý, jedná se především o prostor pro profesionály, kteří jej umějí využít a dokážou upřít pozornost mas potřebným směrem. Zdálo by se, že mediální hráči bez velkých finančních zdrojů můžou ve virtuálním prostředí uspět. Pojem „virál“, tedy mediální obsah, který dokáže pomocí svého samovolného sdílení oslovit během pár dní statisíce lidí, se stal oslavovanou marketingovou strategií – ať už je aplikována na výrobky nebo k šíření politických názorů. Chvilí to snad může i vypadat, jako by outsideri měli navrch, jejich šance se však s příchodem internetu zase o tolik nezlepšily. Globální úspěch amatérských videí, který má být signálem nekončících možností „marketingu odspoda“ v globální síti, málokdy překoná mantinely „bizáru“. Experti na sociální média a marketing mají k vytvoření úspěšné volební kampaně a promýšlení politického PR všechny předpoklady a jdou si chladnokrevně za svým. V dlouhodobějším horizontu totiž vyhrávájí skupiny a jedinci disponující vlivem, penězi a mocí.

Zpomalené české elity

V české politice a zdejších politických kampaních internet a sociální sítě pro některé subjekty nepochopitelně zůstávají stále novinou a nezvládnutým komunikačním kanálem. Převládající přístup k tvoření volebních kampaní v Česku jako by stále ctil princip primitivní síly a za jediné kritérium úspěchu považuje co možná nejvyšší koncentraci billboardů po celém území země. Ta „chytřejší“ část kampaně se pak odehrává v televizních debatách. Do online aktivit české strany

příliš neinvestují. Kdo to však udělá, může mít vyhráno.

Podle šéfa online komunikace hnutí ANO Marka Prchala oslovoval tento politický subjekt skrze své stránky a profily na sociálních sítích v posledních dnech kampaně v souhrnu skoro dva a půl milionu lidí. Přesto u nás podle něj samotný online obsah volby vyhrát nemůže. „Lidé obecně nemají rádi politické strany, mají je rádi nějakou chvíli, ale to je vždycky jenom dočasné,“ popisuje Marek Prchal základní omezení, ve kterém se musí český politický marketér pohybovat a které ovlivňuje jeho každodenní práci. Nejvíce názorů na politiku podle něj přejímají lidé z titulků velkých internetových deníků. Výhoda online komunikace pro politické strany spočívá v relativním dostatku času, který zahájení samotné kampaně předchází a v němž je možné lidem představovat stranické koncepce, materiály a nabízet vlastní návrhy řešení.

„Základní rozdíl internetu a jiných médií spočívá v debatách. Když se jich účastní člověk, který umí formulovat názor, má velkou cenu, protože může někoho přesvědčit,“ říká Prchal. Určování kontaktů se sympatizanty strany, kteří se pravidelně a obrátě zúčastňují internetových diskusí, je běžnou součástí práce online týmu. „Na online můžeš víc pracovat s argumenty, připravovat delší tematické seriály. Cenné je, pokud se podaří dostat

úplně rozcházet. „Strana zelených měla super online, Ondřej Liška jako veselý kluk, který prodává obraz šťastného světa, rapuje o lásce pro holky i kluky, to tady nikdo nedělal. Jenže v televizi pak hraje úplně jinou roli, tam se snaží být rozhněvaný mladý muž. A najednou je nedůvěryhodný. Nesedí to,“ tvrdí Prchal.

Informační šumy

Online komunikace je pro strany, co se týče nároků na kreativitu, náročnější a i ona vyžaduje nemalé finanční prostředky. Ty jsou však ve srovnání s billboardovou kampaní stále minimální. Navzdory tomu, že má v porovnání s televizí a tiskovinami demokratičtější povahu (komunikace je obousměrná, interaktivní), vede spíš k nárůstu profesionalizace politiky. Zdálo by se, že na internetu mohou dostat větší prostor také řadoví členové politických stran. Jim však naopak mohou mediální poradci bránit v komunikaci, protože ta může být – právě díky rychlosti elektronických médií – okamžitě použita proti straně samotné. Jinými slovy, zatímco při kampani „na ulici“ je zapojení členů a sympatizantů žádoucí, ve virtuálním prostoru by nešťastné prohlášení správce facebookové stránky lokální odnože velkého politického subjektu mohlo být velmi kontraproduktivní.

Pomocí sociálních sítí je extrémně snadné produkovat velké množství „novinek“ a manipulovat webem. I díky tomu, že v politice lidé



Masový sběr dat a špehování americké NSA a britské GCHQ ukázaly, že toto nové médium ke svým zájmům v největší míře využívají opět ti nejmocnější. Foto occupyhamburg.org

lidi do pozice: Tuhle partu nemám rád, ale v tomhle vám dávám za pravdu,“ dodává. Většina českých politických stran Facebook, Twitter i své webové stránky stále používá jen jako servis pro svoji komunikaci, v níž příznivcům v první řadě zprostředkovává materiály, které se ke straně vážou, ale jsou vytvářeny jinde. Ani je nenapadne využívat tyto platformy k šíření unikátního obsahu a výrazněji interagovat s uživateli sociálních sítí. Na facebookovém profilu sociální demokracie se objevují citáty předsedy strany nebo jiného významného představitele, odkazy na články z deníků a týdeníků, které se stranou nebo jejími tématy nějak souvisí. „K nim se ta informace asi nedostala,“ komentuje Prchal nepochopitelnou strategií ČSSD, která ze svého poměrně velkého rozpočtu nedala na online propagaci skoro nic.

„Positioning“ v jazyce „marketařů“ znamená vyprofilování nějaké osoby (nebo strany) tak, aby byla v ideálním případě dobře volitelná. S tím je spojený určitý způsob komunikace, které by se měl kandidát držet, pokud chce uspět. A i když se strategie pro publikum na Facebooku a v televizi liší, nesmějí se

věřit především tomu, v co věřit chtějí, se bude i u nás politická komunikace v budoucnu vlivem internetu čím dál víc proměňovat. Je paradoxní, že v mnoha ohledech pasivnější televizní generace je, alespoň co se týče ochoty přijít k volbám, aktivnější než generace internetu. Přestože tento trend bude v budoucnu jistě slábnout, v současné době může fungovat jako určité varování před přílišným spoléháním na moderní technologie při vedení politické kampaně. V naší společnosti zkrátka stále existuje poměrně široký segment voličstva, který nemá každodenní přístup k internetu.

Šalbu sociálních sítí můžeme krásně vidět na příkladu volebního „úspěchu“ TOP 09. Tato strana má na svém facebookovém profilu o osm a půl tisíce více fanoušků než vítěz německých voleb, CDU Angely Merkelové. Nepoměr mezi úspěchem na sociální síti a nevýrazným výsledkem ve volbách by strany měl vést k obezřetnosti. Přestože nelze internetovou kampaní podceňovat a rozhodně má značný vliv na rozhodování ve volbách, honba za „lajky“ rozhodně automaticky nevede k nárůstu voličů.

Autor je sociolog.

Neprodávejte se lacino

O sociálních sítích, obchodu s informacemi a potřebě nudy

Papež František nedávno prohlásil, že internet je darem od Boha. Shrnul tak představy mnoha lidí o internetové síti. Současná podoba a způsob fungování internetu a především sociálních sítí však ukazují, že by bylo namístě zaujmout k nim mnohem kritičtější a obezřetnější postoj. Internet sám o sobě lidstvu spásu zcela jistě nepřinese.

JAN BĚLÍČEK

Bushův poradce pro národní bezpečnost Mark Pfeifle chtěl v roce 2009 nominovat Twitter na Nobelovu cenu míru. Stalo se tak v souvislosti s protivládními demonstracemi v Íránu. Twitter se stal jedním z mála kanálů, jejichž prostřednictvím se zahraničí dozvíдалo, co se v zemi děje. Sloužil převážně k mobilizaci a svolávání obyvatel na manifestace. V největších světových novinách se v tu dobu objevovaly nadšené články oslavující internet jako nástroj demokratizace v globálním světě. Hřímalo se, že útlak a nespravedlnost nesprovodí z povrchu zemského ani zbraně hromadného ničení, ani drony, ale sada dobře mířených tweetů.

Nesmyslnost obdobného nadšení se prokázala vzápětí, kdy právě sociální sítě pomohly represivním složkám opoziční hnutí v podstatě potříit. Vzhledem k tomu, že jsou na nich data sdružována vysoce centralizovaně, vede jedno prolomení hesla k odhalení celé sítě kontaktů. To, co si musel kdysi aparát pracně opatřovat od informátorů, pozorováním a špehováním, má dnes jako na dlani: informace mu dobrovolně poskytuje sám špehovatel. Projíždí-li internetové stránky za účelem vyhledat a potrestat nepohodlného občana novodobý cenzor, v jeho jednání – na rozdíl od jeho předchůdců před dvaceti třiceti lety – už nehraje žádnou roli. Proces stíhání se totiž obrátil. Dříve zde byl podezřelý, jemuž se protistátní aktivita musela dokázat. Dnes máme nejdříve protistátní akci a až později hledáme aktéra. Viník je pouhou kolonkou, sumou aktů, jimiž se provinil. V takovém světě neexistuje slitování.

Cenzura na míru

Firmy Facebook a Twitter se nepřipojily k iniciativě Global Network Initiative (Iniciativa za globální internetovou síť), na níž se podílí Microsoft, Google a Yahoo a která by se měla zasazovat o dodržování lidských práv a práva na soukromí ve virtuálním prostoru. Toto rozhodnutí má samozřejmě velmi jednoduché vysvětlení. Obě společnosti by to totiž limitovalo v optimalizaci služeb pro své zákazníky a tvorbě reklam na míru pro různé skupiny uživatelů.

Samotný Google strádá do svého cache (mezipaměť) relevantní hyperlinky uživatelů, na jejichž základě přizpůsobuje algoritmy využívané v reklamě a propagaci. Díky Twitteru a Facebooku má sdružování komerčně využitelných odkazů ještě lepší zacílení. Komerční subjekty se logicky snaží vypracovat dokonalejší formy inzerce a reklamy, které by kopírovaly možnosti internetu. Tyto strategie jsou ovšem dvousečné, protože zároveň ohrožují jednu z dřívějších klíčových vlastností internetu – anonymitu. Na stejném principu funguje v Číně také sofistikovaná „cenzura na míru“, která zamezuje konkrétním jednotlivcům v přístupu k určitým internetovým stránkám a serverům na základě jejich chování ve virtuálním světě.

Koncentrák v kuchyni

Na sociálních sítích jde v první řadě o informace. Jak totiž ukazuje mediální teoretik Jevgenij Morozov, jsme svědky radikální proměny kapitalismu, v němž informace fungují jako alternativní měna. Poskytujeme o sobě celou řadu detailů a zpráv, dokonce i ze soukromého života, abychom mohli využívat internetové služby „zadarmo“. Málokdo se ovšem zamýšlí nad tím, co se s těmito informacemi děje.

Ve své nejnovější knize *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism* (Pro záchranu všeho klikněte sem. Pošetilost technologického solucionismu, 2013) Morozov uvádí příklad demonstrující, co všechno je při těchto transakcích ve hře. Jinna Lei z Washingtonské univerzity

se věnuje výzkumu, který má zlepšit náš komfort během přípravy jídel. Nainstalovala do kuchyně řadu vysoce sofistikovaných kamer, které dokážou rozpoznat, s jakými objekty manipulujeme a jaké suroviny používáme. Kamerový systém by měl kontrolovat správný postup při vaření a upozorňovat na chyby nebo špatné užití přísad.

Představa kamerového systému, který nás dozoruje a úkoluje při přípravě domácí svíčkové, je sama o sobě trochu perversní, ovšem pro některé jedince by efektivnější vaření mohlo být lákavé. Pravou pointou je však rozpoznání informační transakce, kterou může poskytovatel zpeněžit. Vedlejším



Ačkoli sociální sítě sugerují, že podporují sociální kohezi, spíše ji čím dál sofistikovaněji ničí

efektem kuchyňského koncentráku může být fakt, že kamera pošle informace o spotřebě cukru a tuku pojišťovně, která pak může uzpůsobit své smluvní vztahy s vámi. Jistě, u nás tento případ nemá takovou sílu, protože vůči optimalizaci pojišťovacích smluv jsme zatím imunní, ale je jasné, kam tento příklad směřuje.

Nebezpečí třetích stran

Nemusíme chodit tak daleko, stačí si vzpomenout na ambiciózní projekt sKarta bývalého ministra práce a sociálních věcí Jaromíra Drábka (TOP 09). Stát v tomto případě předal citlivé informace o občanech pobírajících sociální dávky komerčnímu subjektu (Česká spořitelna), který je mohl dále zužitkovat. Takové jednání může mít negativní dopad i na národohospodářství. Stát se totiž zbavuje důležitých dat, jimiž se může řídit v rozvrhu budoucího ekonomického plánu. V nejabsurdnějším scénáři nakonec musí tyto informace od třetí strany odkoupit zpět. Jak je vidět, obchod s citlivými informacemi se netýká jenom nejznámějších sociálních sítí, ale rozšiřuje se i do veřejných služeb. Dnešní trend zadávat IT zakázky třetím stranám (soukromým subjektům) je pro veřejné finance potenciálním nebezpečím. Pod pláštěm technooptimismu a údajné efektivity vzniká korupční prostředí stimulující nekalý obchod s informacemi, který ve výsledku činí stát méně akceschopným. Krásnou a zcela svobodnou internetovou síť si rozparcelovaly nadnárodní společnosti a tam, kde to jde, se snaží své služby

zpoplatňovat. Přesto máme stále tendenci internet chápat jako veřejný prostor patřící všem, v němž se odehrává společenský život. Ačkoli sociální sítě sugerují, že podporují sociální kohezi, spíše ji čím dál sofistikovaněji ničí. Pro společnost nemůže být nic více zničujícího než rozklad sociálního vědomí prostředky, které mají sociální život s(t)imulovat.

Vraťte nám nudu

Iluze veřejného prostoru je na sociálních sítích tak velká, že si ta část jejich uživatelů, která ještě jeví o společenské problémy zájem, plete facebookovou aktivitu s aktivitou reálnou. Facebook snad může informovat

veřejnost a sloužit jako prostředek mobilizace, ale skutečné jednání nahradit nemůže. Zachránit planetu několika kliknutími myši je rozhodně zábavnější než studovat nové vyhlášky magistrátu, blokovat kácení šumavského národního parku nebo se postavit pochodu neonacistů, ke změně pořádků to však stačit nebude.

Ostatně sociální sítě svým důrazem na aspekt zábavnosti také vytlačují ze života svých uživatelů zakoušení nudy. Nuda však byla jedním ze zásadních emočních prožitků, které vedly k politizaci a radikalizaci společnosti. Dnes se díky internetu nemusí životní realita v České republice v ničem podstatném lišit od každodennosti třeba Běloruska. Levná a snadno dostupná zábava šíří mezi obyvatelstvem spokojenost, která zakrývá skutečnost a činí jakoukoli politickou aktivitu širokých vrstev společnosti velmi obtížnou.

Není ovšem správné svalovat všechnu vinu na internet. Ten pouze rozvíjí a radikalizuje předchozí možnosti komunikace. Žádný z výše uvedených problémů není internetu vlastní. Vše souvisí především s tím, jak je užíván, využíván i zneužíván. Tak jako je zapotřebí vysmát se internetovým optimistům, kteří internet ztotožňují s ústředním nástrojem demokratizace, je namístě odmítnout i protichůdnou kritiku, spatřující v internetu esenci zla, útlaku a represe. Poznání, že virtuální síť není místem absolutní svobody a její fungování určují vlivné zájmové skupiny, by v první řadě mělo vést internetové uživatele ke zvýšené obezřetnosti.

NOVÁ VLNA (NE) ZNÁMÁ

NEJLEPŠÍ
FILMY ROKU
2013

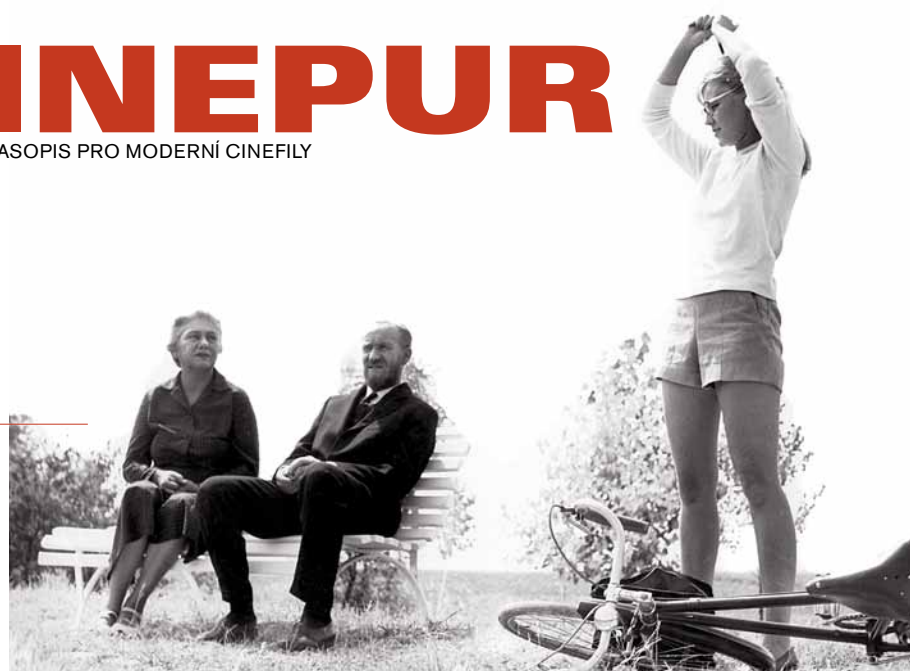
ČERNÁ
EMANUELLE

PORTRÉT
VITALIJ MANSKIJ

MODERNÍ NEBO MÓDNÍ?

PAVEL KOHOUT
PAVEL HOBL
JAROSLAV KUČERA

91 **CINEPUR**
ČASOPIS PRO MODERNÍ CINEFILY



Lipnik + A2



Hovory

(LSD 25)

D-lysergic acid
ethyl tartrate
0.1 mg/mL

POISON

Manufactured in
Switzerland by
SANDOZ LTD. B. CH.
Baban + Mašek

z rezidence Schlecht- freund

Komiksové stripy
s legendární dvojicí
Schlechtfreund–Lipnik
poprvé ve výpravném
souborném
knižním vydání!

Vydalo nakladatelství
Lipnik ve spolupráci
s časopisem A2.

facebook.com/
nakladatelstvilipnik

**JETZT IM
HANDEL!**

ČR: 69 Kč | Předplatné: 42 Kč | SK: 3,50 € | Předplatné SK: 2,10 € | www.magazin-legalizace.cz

Legalizace®

Magazín, který vám rozšíří zorničky

Ptejte se svého lékaře a čtěte magazín Legalizace

Novinky, odborné studie, návody na léčebné preparáty, příběhy pacientů, rady lékařů
a další informace ze světa léčby konopím.

CHCETE SE LÉČIT KONOPÍM
NEBO SE JÍM UŽ LÉČÍTE?

69,-

Magazín koupíte v síti
trafik po celé České
republice nebo si ho
můžete předplatit na
www.magazin-legalizace.cz



Ví policie, kdo vás zavraždí?

Data mining a mapy společenské sítě

S rostoucím zapojením počítačů do všech lidských činností začínají být získané záznamy o našem životě nepříjemně přesné, tím spíše, že jejich sběr často probíhá bez našeho vědomí. Co o společnosti prozrazují data a komu se vyplatí je zpracovávat?

HONZA ŠÍPEK

V průzkumu zaměřeném na sexuální chování můžete lhát o počtu orgasmů na jeden sex. Těžko ale zakryjete, kolikrát a kde jste platili kartou nebo komu adresujete e-maily. Stroje sbírají data s trpělivou přesností. Sofistikovaná analýza ohromného množství dat („big data“), které se také říká „data mining“, doložení dat, zajímavá v první řadě banky a pojišťovny, které přemýšlejí, zda vám mají navýšit úvěrový limit nebo zvednout pojistku. A marketingové specialisty! Když se v roce 2004 k USA blížil hurikán Frances, ozkoušeli informační mágové obchodního řetězce Wal-Mart svůj nový trumf: za pomoci data miningu zjistit, co by lidé mohli před katastrofou kupovat. Analyzovali data z prodeje před nedávným hurikánem Charley a překvapeně zjistili, že kromě baterek a pršipláštů seznamu dominuje pivo a „pop-tarts“, taštičky plněné ovocnou náplní. Nakonec se rozhodli svým databázím věřit – obsahovaly totiž 460 terabytů dat, odhadem dvojnásobek obsahu tehdejšího internetu – a vyslali hurikánu vstříc nákladky s pivem, taštičkami a výbavou pro přežití. Vyplatilo se.

Začátky informační společnosti

Hitlerovské Německo bylo bez nadsázky první informační společností. Americká IBM nejenže dodávala Hitlerovi stroje na zpracování děrných štítků, které umožnily bleskové předválečné sčítání lidu a identifikaci Židů, ale skrze svou německou dceřinou společnost mu poskytovala servis i po celou válku. Její stroje zefektivnily evidenci židovského majetku, logistiku transportů i „konečné řešení“. Československá StB používala počítače v omezené míře, většinu dat zpracovávala v papírové podobě, dosahovala v tom však obdivuhodné dokonalosti. Sociální sítě potřebovaly obzvlášť informace o sociálních vazbách a k vytvoření dojmu, že o člověku vědí vše, využívali i zdánlivě nenápadné detaily z běžného života. Archivy východoněmecké Stasi vydaly ručně kreslenou mapu jedné takové sociální sítě. K jejímu vytvoření byly nejspíš zapotřebí stovky hodin sledování v terénu, zprávy udavačů, riskantní nasazování štěnic, odposlechy a řešeršní práce v archivech. Dnes podobné grafy vytvářejí počítače automaticky a za pár okamžiků.

Matematickou teorii grafů založil Leonhard Euler, když v roce 1736 elegantně vyřešil tehdy oblíbený hlavolam: zda je možné přejít všech sedm mostů v pruském Královci a vrátit se do původního místa, aniž by bylo nutné nějaký most přejít dvakrát. Euler všechny části pevniny oddělené vodou nakreslil jako body (uzly) a mosty jako jejich spojnice (vazby). Úvahou dospěl k tomu, že uzel se třemi vazbami musí být pouze výchozí nebo konečný, přičemž všechny uzly v jeho grafu mají tři vazby, a tedy že problém se sedmi mosty nemá řešení. Podobně můžeme zobrazit vztah molekul v buňce, síť sexuálních partnerů nebo třeba celou lidskou společnost. Každý člověk je pak uzlem a to, že někoho zná, vytvoří vazbu, spojnici mezi dvěma uzly.

Říká se, že od každého člověka (uzlu) na planetě nás dělí průměrně šest přeskoků (vazeb). Kolega zná člověka, který pomáhal imigrantům z Iráku, ten jednal s iráckým ambasadorem.

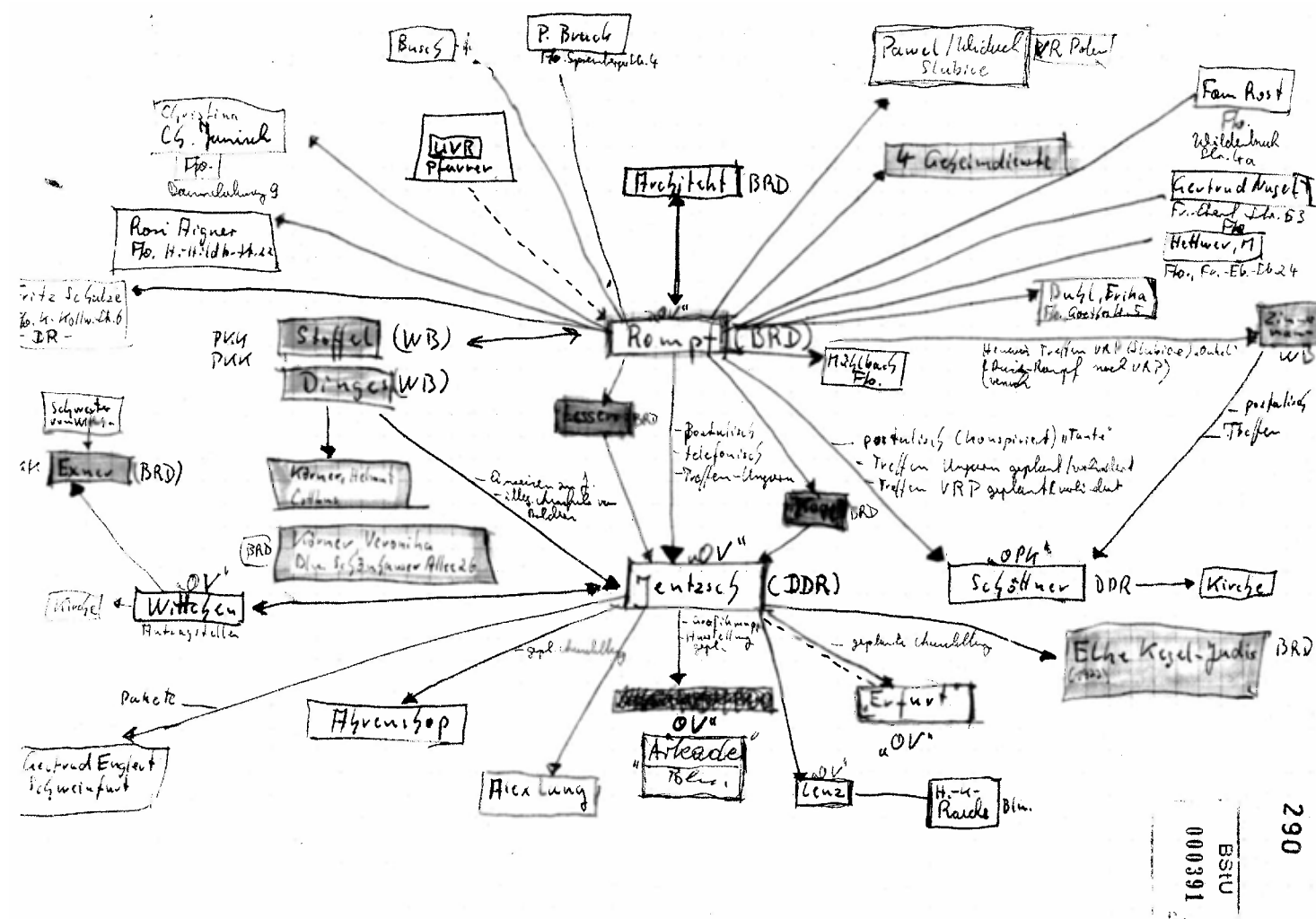
s nímž údajně jednal i Mohammad Atta, a ten s někým dalším, kdo byl v kontaktu s bin Ládinem. Většina lidí udržuje zhruba podobné množství kontaktů, pak se ale vyskytují lidé, kteří jich mají tisíce. Obecně se pro ně používá pojem centrum nebo hub. Novinář Malcolm Gladwell ve své knize *Bod zlomu* (The Tipping Point, 2000; česky 2006) popisuje tyto lidi jako doslova posedlé shromažďováním kontaktů a seznamováním dalších lidí, kterým jde spíš o komunikaci samotnou než o její obsah. Informace (stejně tak kapavka nebo módní slovo) se pak sítí šíří nejprve poměrně normálně z uzlu na uzel, dokud nenarazí na hub – odtud se rozprskne do všech stran a nabere na rychlosti. Taková síť je poměrně odolná vůči výpadkům jednotlivých uzlů, ale při odstranění vysoce propojených uzlů se může snadno rozpadnout na vzájemně oddělené ostrůvky. Jinými slovy: víte, koho zavřít, abyste hrozit, že se něco semele (o těchto sítích zvaných bezskálově vsílá v češtině v roce 2005 pod názvem

v policejním oddělení „precrime“, které má na starosti předpovídat zločiny a eliminovat potenciální pachatele. Dnes už nejde o fikci. Náhodná kontrola dokladů na ulici, statistiky trestných činů v lokalitě, ale i záznamy z dopravních kamer; jež umožňejí číst poznávací značky automobilů – to vše řádek po řádku plní policejní databáze. Prvním nápadem bylo zanášení těchto informací do jakýchsi map zločinu. Přidáme-li k nim údaje o čase, můžeme data z minulosti extrapolovat do budoucnosti – podobně jako se počítačové modely předpověď počasí – a získat místo a čas, kde s vyšší pravděpodobností dojde ke zločinu.

Podobné mapy sestavili už před lety například v Santa Cruz, Memphisu nebo Richmondu. V Chicagu, kde se sociální problémy přetavily do alarmujícího množství vražd, získala místní policie několikamilionový grant na projekt mapování zločinu, jenž se Dickově temné vizi blíží ještě víc. Inspirovala se výzkumy valeského sociologa Andrewa

V České republice jsou zatím podobné výzkumy, zdá se, v počátcích a je to spíš sama veřejnost, kdo podobné analýzy vytváří. Velký kus práce na analýzách odvedl pečlivý průkopník datové žurnalistiky Jan Cibulka, který se svým týmem nejen sestavil mapu českého zločinu, ale srovnával jeho míru například s výskytem heren nebo laciných bytů. Problémem jsou nepřesná zdrojová data – statistiky se například evidují ke konkrétním policejním okrskům, nikoliv ke geografickým lokalitám, a je třeba je složitě přepočítávat na hustotu obyvatel, aby data vůbec dávala smysl. Online mapu kriminality aktualizuje sdružení ProPolice/Otevřená společnost, ostravskou „heatmapu“ nejnebezpečnějších míst sestavil výzkumný tým VŠB. Nejvíce na ní „svítí“ Stodolní ulice a její okolí.

Na jakých strategiích pracuje česká policie, která je považována za spíše byrokratickou a nepružnou, se můžeme jen domnívat. Jisté však je, že software typu Analyst's Notebook.



Mapa sociální sítě, kterou z archivu Stasi získala novinářka Julia Angwin, zachycuje 64 vazeb sledované osoby na lidi, místa a schůzky. Foto BStU

V pavučině sítí průkopnická kniha matematika Alberta-László Barabásiho).

To je skutečná podstata sporu o „data retention“, povinnosti telekomunikačních operátorů uchovávat data o proběhlé komunikaci. Její obránci argumentují tím, že se neuchovává samotný obsah vašeho hovoru nebo esemesky, ale jenom záznam o tom, že komunikace proběhla. To ale úplně stačí. Specializovaný software typu Analyst's Notebook dokáže z výpisu hovorů (nebo třeba bankovních operací) vytvořit podrobnou mapu sociální sítě. Ve shlcích se společně ocitnou lidé, kteří k sobě patří, aniž by spolu komunikovali přímo – mají-li jistý počet společných známých. Tato zbraň má oboustranné ostří: nespokojení občané si mohou například z obchodního rejstříku vytahat data o firmách podezřelých z korupce a zobrazit jejich pavučinu a napojení na politiky.

Předvídání zločinu

Ve známé povídce Philipa K. Dicka *Minority Report* z roku 1956 pracuje hlavní hrdina

Papachrista, který v akademické sféře analyzoval sociální síť lidí zapletených do násilných zločinů a zjistil, že pravděpodobnost vaší vraždy je tím vyšší, čím blíže jste v sociální síti k někomu, kdo byl zavražděn (a stejně to funguje i s vrahy). Policie najala bývalého armádního analytika Milese Wernicka a začala zpracovávat data ze svých velice rozsáhlých databází. „Nákaza násilím“ je podle Papachrista podobná šíření nemocí – důležité je, s kým se stýkáme. Podstatné proto byly sociální vazby, jejichž zdrojem je například společné zatčení při drobnějším deliktu, ale i to, že vás s někým policisté potkali na ulici a tuto událost zaznamenali. Policie pak ze získané sociální sítě vyrobila „hotlist“ asi 420 lidí, kteří by mohli v budoucnu spáchat vraždu, nebo se naopak stát její obětí. Dotyčné začala obcházet. Zatím se prevencí myslí jenom domluva, případně nabídka služeb sociálních pracovníků, nikoliv zatýkání. A policejní velitel Jonathan Lewin doufá, že tento příklad ukáže celému světu, jak se to má dělat.

který vykreslí mapu sociální sítě třeba z bankovních operací nebo výpisů od operátora, používají české tajné služby již dlouhá léta. Na druhé straně oceánu byly publikovány četné studie sociálních sítí ve vztahu k analyze terorismu, poháněné obrovskými financemi prostředky investovanými po 11. září. A právě nějaký druh „vazby“ k osobě podezřelé z terorismu je podle Williama Binneyho, odpadlíka NSA, důvodem k zařazení na seznam osob, jejichž komunikace se sleduje a analyzuje. Stačí, že jste si s někým vyměnili mail. Nebo s jeho známým.

Autor je dokumentarista.

Mzdy za Facebook

Nové hnutí požaduje proplácení aktivit na sociálních sítích

Následující anonymní manifest je parafrází klíčových textů feministické kampaně Wages for Housework (Mzdy za domácí práci) ze sedmdesátých let. V podobném duchu se i tento text pokouší identifikovat naši aktivitu na sociálních sítích jako neplacenou práci, z níž těží nadnárodní společnosti.

HNUTÍ MZDY ZA FACEBOOK

Tvrdí, že je to přátelství. My tvrdíme, že je to neplacená práce. S každým lajkem, chatem, tagem nebo štouchnutím jim vyděláváme peníze. Nazývají to sdílením. Pro nás je to krádež. Příliš dlouho jsme se řídili jejich podmínkami, teď si je chceme určovat sami.

Požadováním mezd za Facebook poukazuje jeme na to, že kvůli jedné konkrétní online aplikaci někdo překroutil naše názory a emoce, aby nám byly zpět předhozeny jako ideál,

Diskuse o mzdách za Facebook se zdají být obtížné a nejasné, což plyne z toho, že se na tyto mzdy díváme jako na věc, balík peněz, namísto abychom je vnímali jako politické hledisko. Mezi těmito dvěma postoji je obrovský rozdíl. Budeme-li chápat mzdy za Facebook jen jako nějakou věc, oddělíme konečný důsledek našeho boje od boje samotného a pomíneme jeho důležitou funkci při demystifikaci a zrušení role, k níž jsme byli odsouzeni kapitalistickou společností.

Budeme-li chápat mzdy za Facebook jako politické hledisko, uvidíme, že boj o ně způsobí revoluci v našich životech a našem postavení ve společnosti. Mzdy za Facebook jsou revoluční perspektivou současnosti, která cílí na třídní solidaritu.

Je důležité pochopit, že mluvíme-li o Facebooku, není řeč jen tak o nějaké práci. Jedná se o vše prostupující manipulaci, tu nejsofistikovanější a nejvíce matoucí, jaké se kapitalismus v poslední době dopustil. Pravda, v kapitalismu je obětí manipulace a vykořisťování

online existencí. V tomto smyslu je příhodnější srovnání s bojem žen za právo na mzdu (například za péči a domácí práce v sedmdesátých letech – pozn. red.), spíš než s bojem pracujících mužů za vyšší platy. Když bojujeme za mzdy, jednoznačně se stavíme proti našemu společenskému vykořisťování. Bojujeme za to, abychom zabránili kapitálu zpeněžit naše přátelství, pocity, volný čas. To ho totiž udržuje u moci.

Mzdy za Facebook jsou tedy revolučním požadavkem. Ne proto, že by sám tento požadavek kapitál zničil, ale protože na něj útočí – nutí ho změnit společenské vztahy v náš prospěch a v důsledku ve prospěch budování solidarity pracujících. Požadavek mezd za Facebook ve skutečnosti neznamena, že zaplatí-li nám, budeme v tom pokračovat. Je to právě naopak.

Chtít mzdy za Facebook je prvním krokem k tomu ho odmítnout. Požadavek mzdy činí naši práci vůbec viditelnou, což je první a nepostradatelná podmínka toho, abychom proti Facebooku začali bojovat. V případě,



Tvrdí, že je to přátelství. My tvrdíme, že je to neplacená práce. S každým lajkem, chatem, tagem nebo štouchnutím jim vyděláváme peníze. Nazývají to sdílením. Pro nás je to krádež

kterému bychom se měli přizpůsobit, chceme-li být součástí této společnosti. Konečky našich prstů jsou otupělé od samého lajkování, z řady našich přátelství se vytratily city.

Kapitál nás musel přesvědčit, že přijmout neplacenou práci je něco přirozeného, nevyhnutelného, a dokonce naplňujícího. Skutečnost, že nás za Facebook nikdo neplatí, pak potvrzuje obecné přesvědčení, že Facebook není prací, což nám zabraňuje proti němu bojovat. Jsme vnímáni jako uživatelé nebo potenciální přátelé, nikoli jako pracující, kteří společně bojují proti útlaku. Musíme si přiznat, že se kapitálu úspěšně podařilo učinit naši práci neviditelnou.

Facebook nám odpírá mzdu za čas, který na něm strávíme, zatímco vydělává na informacích, pro které vytváří příležitosti a vytváří z nich naše přátelství. Kapitálu se tak podařilo zabít dvě mouchy jednou ranou. Za prvé získal spousty práce zdarma, za druhé zajistil, že se proti tomu nijak nevzpouzíme a tuto práci vyhledáváme jako tu nejlepší věc na internetu.

každý/každá pracující a jeho/její vztah ke kapitálu zůstává zcela neviditelný.

Mzda se jeví jako férová dohoda – pracujete a dostáváte zaplacenou, vy a váš šéf jste si rovni. Jenže ve skutečnosti je to jinak. Tato mzda tolik necení vykonanou práci, jako spíš zneviditelňuje veškerou neplacenou práci, která vytváří zisk. Na druhé straně to ale alespoň znamená, že jste pracovníky, že můžete o podmínkách a výši své mzdy vyjednávat, že o ni můžete bojovat.

Mzda je součástí společenské smlouvy a není pochyb, o co se tu jedná: Pracujete, nikoli proto, že by se vám to líbilo, ani kvůli tomu, že je to přirozené, ale proto, že je to jediná podmínka, kterou musíte splnit, abyste mohli žít. Jakkoliv vás vykořisťují, nelze vás s vaší prací ztotožnit.

Samotný požadavek mezd za Facebook podřívá společenská očekávání, jelikož tato očekávání, jež jsou podmínkou našeho začlenění do společnosti, jsou spjatá s naší neplacenou

že nás někdo obviní z ekonomismu, měli bychom si pamatovat, že peníze jsou kapitál a kapitál je právo přivlastňovat si práci.

Vezmeme-li si zpět peníze, které jsou produktem naší práce a práce všech našich přátel, oslabíme zároveň moc kapitálu vyžadovat po nás nucenou práci.

Nakonec můžeme žádat několik mezd najednou, nikoli jen jednu, protože musíme mít několik prací naráz – pracujeme také pro Google, Twitter, Microsoft, YouTube a nespočet dalších firem. Odteď žádáme peníze za každou chvíli na jejich stránkách, abychom nejprve odmítli něco z toho a nakonec všechno.

Mzdy za Facebook jsou jen počátkem. Je jasné, o co tu běží. Odteď nás musí platit, protože jako uživatelé už nemůžeme nic zaručit. Chceme nazývat práci prací a konečně přijít na to, co je to přátelství.

Z anglického originálu **Wages for Facebook** přeložila Tereza Stejskalová.

napětí

V Bosně a Hercegovině probíhají od 5. února protesty proti státu. Začaly poté, co vláda odmítla řešit neúnosnou situaci zaměstnanců zprivatizovaných podniků z Tuzly, kterým byla mnohdy roky odpírána mzda. Pracovníci tak následně spolu se studenty obsadili sídlo vlády. Při potyčkách s policií došlo k mnoha zraněním a dvacet dva lidí bylo zatčeno, což vyvolalo vlnu solidarity v dalších jednadvaceti městech: lidé vyšli hromadně do ulic a postupně zapálili vládní budovy v Tuzle, Sarajevu, Mostaru, Zenici a v Bihači dokonce zajali starostu. Celonárodní povstání je v médiích často přirovnáváno k občanské válce z devadesátých let, ačkoli má zcela jinou podobu, neboť spojilo v jeden šik osoby různého národnostního původu. V souvislosti s násilím a rabováním jsou zmiňováni především fotbaloví chuligáni, ale ani jejich účast na protestech nemůže zastříti skutečnost, že útoky směřovaly zpočátku takřka výhradně na centra politické moci. Vzpoura sjednotila dosud oddělené skupiny odporu. Bok po boku tak protestují zaměstnanci vytunelovaných podniků, váleční veteráni i studenti.

Kyjevské náměstí Majdan zažilo 20. února zatím nekrvavější střety demonstrujících s policií a armádou. Počet mrtvých údajně dosáhl stovky, přičemž 77 lidí podlehlo střelným zraněním. V noci na pátek 21. února se prezident Viktor Janukovyč sešel se zástupci opozice a zahraničními diplomaty a následně na internetu zveřejnil dohodu, která má ukončit krizi na Ukrajině. V dohodě se počítá s vyhlášením předčasných prezidentských voleb, s návratem k ústavě z roku 2004, což znamená oslabení role prezidenta, a se vznikem vlády národní jednoty. Evropská unie vyhlásila, že na Ukrajinu uvalí sankce a zakáže vstup na své území ukrajinským představitelům stojícím za násilnostmi. Podle řady pozorovatelů ale přesto nemusí krize a násilí v ukrajinských ulicích skončit, neboť část protestujících žádá okamžitý Janukovyčův odchod a podepsání dohody považuje za zradu.

V sobotu 15. února se do Karlových Varů sjelo zhruba sto padesát neonacistů na akci s názvem Světlo pro Drážďany, která měla připomenout 69. výročí bombardování tohoto města na konci druhé světové války. Většina pravicových extremistů přijela z Německa. Pochodu se snažilo zabránit asi padesát antifašistů včetně místního zastupitele Jiřího Kotka. Policie ale nevyhodnotila, že by nápisy a symboly na oblečení a transparentech byly v rozporu se zákony, takže neonacisté prošli po plánované trase.

Ve stejný den se přibližně padesát pravicových radikálů sešlo i na demonstraci v Příbrami a během projevu se ostře vymezovali především vůči českým Romům, ale i ostatním menšinám. Nelibost vyjádřili také nad zvolením Anny Šabatové do funkce veřejného ochránce práv.

—lr—



Aargh! 12

Analphabet Books 2013, 128 s.

Dvanácté číslo sborníku Aargh! se zaměřuje na vlámský komiks. Tento občasník se soustavně snaží představovat kvalitnější tvorbu z různých zemí, a stojí tak na pomezí odborného periodika a komiksového časopisu. Najdeme v něm text Pascala Lefévra, který mapuje vlámskou scénu od jejího zrodu v první polovině 20. století až do současnosti. Zřejmě kvůli jazykové vyčleněnosti z velkých literatur se velmi podobá historii té české. Číslo obsahuje i rozbor kafkovských adaptací z pera Michala Jareše, doplněný o několik ukázek. Rozhovorem je představen Tomáš Chlud, jeden z nejvýraznějších současných autorů zaměřujících se na dětské čtenáře, i vycházející hvězda Michal Suchánek, jemuž se podařilo získat smlouvu u velkého amerického vydavatelství Dark Horse. Další dílek do mozaiky československého komiksu dosadil Tomáš Prokůpek profilem Jaroslava Vodrážky. Díky němu se dozvíme, jaké skvosty u nás vycházely za první republiky. Třeba takový časopis Koule nebo reklamní plátek Mňam, vydávaný výrobcem cukrovinek Lhotským. Kam se hrabou současné letáky supermarketů! Z otisků děl patří k nejlepším jednostránkový Kinky & Cosy, v němž dvojice protagonistů bojuje se svým učitelem a neschopnou partou šprtů, poněkud nevyrovnaná je naopak série komiksů oceněných v soutěži CZ.KOMIKS.11. Podzim Američana Josepha Lamberta v sobě kondenzuje atmosféru dětství a Fanouš Dana Černého se musí utkat s brněnskou bestii.

Jiří G. Růžicka



Michal Bauer (ed.) Automatická Madona. Antologie Skupiny Ra

Akropolis 2013, 764 s.

Význam předposlední publikace edice Skrytá moderna nespočívá jen v základním poodhalení pozice Skupiny Ra ve čtyřicátých letech, ale i v dobývání jejich souvislostí. Raisté, důležitý mezičlánek v historii českého surrealismu, nebyli dosud podrobeni hlubší kritické reflexi, a tak se jedná o jejich první komplexní představení. Skupina kriticky vystupuje proti předválečným kořenům surrealismu, přesto trvá na základním avantgardním postulátu – spojení umění a socialistické politiky. Po roce 1948 ho pak nadobro opouštějí. Hlavním principem antologie je reprezentativnost vzorku. Michal Bauer představuje skupinu na základě výběru z autorských textů, překladů, uměnovědných kritik i výtvarných děl. Za velkou přednost knihy lze považovat především zařazení kompletní edice Ra a rovněž obrazový pendant, který je i přes deklarovanou orientaci na literaturu významnou součástí díla této skupiny. Zápořem je naopak nešťastný formát a čtenářsky nepřátelská kompozice, jež jsou typické pro celou edici Skrytá moderna. Klíč k řazení jednotlivých oddílů lze rozpoznat až díky obsahu či ediční poznámce. Ta sice uspořádání zpětně ozřejmí, nedělá ho ovšem přístupnějším. Slovy jednoho z raistů, Ludvíka Kundery, z úvodu ke sborníku A co válka: „Je zapotřebí retrospektivy: tento sborník nechce být než jejím orientačním bodem.“ Automatická madona je až na zmíněné potíže zdařilou návnadou k dalšímu raistickému zkoumání.

Tereza Šnellerová



Michio Kaku Fyzika budoucnosti

Přeložil Petr Liebl
Argo, Dokořán 2013, 345 s.

Název knihy je samozřejmě trochu zavádějící. Americký profesor teoretické fyziky Michio Kaku neočekává, že by se snad v budoucnu měnily fyzikální zákony, zabývá se tím, kam může při stávající efektivitě věda dospět v roce 2100. Autor předpovídá, že budeme počítače ovládat pouze myslí, cestovat s využitím minimální energie na magnetických polštářích a vesmír bombardovat miliardami nanobotů, kteří pro nás prozkoumají a osídlí vzdálené hvězdné soustavy. Nanotechnologie nám prodlouží věk a genetika zatočí se současnými nemocemi. Problém je však v tom, že se Kakuovy úvahy odvíjejí poněkud nespojitě – energetika půjde tudy a zdravotnictví zase támhle tudy. Svět je ovšem komplexním „organismem“, v němž zvýšení věku dožití znamená také nové nemoci nebo přelidnění a nanotechnologie mohou ještě lépe než ve zdravotnictví fungovat jako válečná zbraň. Kakuova kniha proto připomíná spíš romány Julese Verna z 19. století, při nichž si tehdejší čtenáři mohli představovat, jak poletí raketou na Měsíc. Je poučné si ji přečíst, čtenáři však pokládá množství otázek ukrytých mimo řádky. Lepší technologie totiž automaticky neznamenají lepší život. Nebudeme muset navíc peníze namísto do vědy investovat třeba do protipovodňových opatření? Věda by se také mohla stát nástrojem k ještě většímu rozdělení lidstva na ty, kteří si její výdobytky mohou dovolit, a na ty, kteří ne.

Tereza Zubatá



Jiří Pechar Otázky Nietzscheho myšlení

Filosofia 2013, 204 s.

Pecharova kniha o Friedrichu Nietzschech je skutečně knihou otázek. Jiří Pechar se nesnaží v jeho myšlení vyznačit nějakou ústřední linii či odhalit jeden soustavně se rozvíjející motiv. Neuzavírá, nestvrzuje a nechce dávat definitivní výklad. Probírá všechna významná Nietzscheho témata, od umění přes kritiku křesťanství, nadčlověka, věčný návrat až po vůli k moci. Zmiňuje i jejich kontradikce, ale nesystematizuje ani tuto kontradikčnost, což je možná stejně důležité jako odmítnutí snahy o harmonizaci. Co by se Pecharovi dalo vyčíst, je tendence, která je vlastní většině nietzschovských interpretů hledících na předmět svého zájmu se sympatiemi – uhlazovat či moderovat například Nietzscheovy výroky proti demokracii. Zdaleka to ale vyvažuje schopnost výstižně a slovy přiměřenými Nietzscheho jazykovému svérázu předstříhat důležité momenty jeho myšlení, aniž by je ohýbal ve směru vlastního filosofického projektu. Poměrně důkladně pak probírá i ty, kteří tak činili, a díky tomu přesně črtá kruciální křižovatky Nietzscheho myšlení, jak žilo v jeho interpretacích od etické reflexe Maxe Schelera přes Heideggerovu reflexi metafyzickou, Deleuzovu „uživatelskou“ práci s Nietzschech jako filosofem afirmace k foucaultovské genealogii a Derridově úvaze o ženách v Nietzschech myšlení. Pecharovy Otázky jsou asi nejlepším úvodem do Nietzscheho myšlení, který lze česky číst.

Matěj Metelec



Pieter De Buysser, Hans Op de Beeck Book Burning / Pálení knih

Divadlo Archa, Praha, 5. 2. 2014

Vlámský spisovatel, esejista a performer Pieter De Buysser je jediným účinkujícím ve své autorské inscenaci Book Burning, již lze považovat za neobvyklou formu scénického eseje. Více než hodinu a půl je na jevišti pouze s jediným scénickým objektem – s důmyslnou truhlou výtvarníka Hanse Op de Beecka. Ačkoliv zřejmě neprošel žádnou hereckou přípravou, vystupuje velice spontánně a přirozeně. Pro ilustraci dramatu otevírá truhlu, která je plná skrytých skříněk, výsuvných boxů, ukrytých panelů, architektonických modelů pokojů, zátiší, obrazů krajín a podobně. A hlavně vypráví příběh člověka-kočky, který se spřátelí s vědcem, kolem jehož zářícího těla poletují hejna mūr. Jejich přátelství je založeno na předávání informací týkajících se skrytých politických kauz a manipulací, jež vědec zapisuje také do své knihy. Ta se ocitne v ohrožení, když je málem spolu s jinými knihami obřadně spálena skupinou anarchistů, která bojuje proti politickému špiclování přísnou anonymitou – vymazáním jmen i kulturní paměti. K anarchistům patří i milenec vědcovy dcery. Právě ona nakonec vlastním tělem uchrání knihu před zničením. Jakkoli se pojetí De Buysserovy politicko-kritické, a přitom poetické inscenace může zdát příliš, někdy až komicky, verbální, příběh oscilující mezi čistou poezií a znepokojivou politickou výpovědí o světě, v němž každé gesto a slovo může být sledováno, je radikální právě v tomto střetu zdánlivě odlehlých oblastí.

Lukáš Jiříčka



Bohumil Hrabal Jarmilka

CD, Radioservis 2013

První účinkování Oldřicha Kaisera v adaptaci díla Bohumila Hrabala, totiž jeho role v Menzelově snímku Obsluhoval jsem anglického krále, nedopadlo příliš dobře, to další, v audioknize Jarmilka, je o mnoho vydařenější. Hrabalova novela ze začátku padesátých let se podobně jako jiný Menzelův film, Skřivánci na niti, odehrává v kladenských hutích, kde Hrabal v té době pracoval. A Jarmilka je místní svačinkařka, Hrabalova femme fatale, ovšem poněkud jiná, než na jakou jsme zvyklí. Nepříliš důmyslná, naivní, nevzdělaná, obhroublá, promiskuitní (vinou toho i těhotná), a přesto pro dělníka Hrabala přitažlivější než kdejaká filmová hvězda. Hrabal totiž dokáže z „obyčejných lidí“, kteří v jeho románech a povídkách vystupují, udělat studnice moudrosti a především opravdovosti. Materiál k vyprávění tu ale poskytují i další postavy, které se kladenskými hutěmi mihají. Všichni přinášejí svůj vlastní příběh nebo alespoň příběh někde slyšený. Hrabalův básnivý jazyk se tu střetává se zvrácenou realitou padesátých let – jsou položeny základy totálního realismu. Později autor o Jarmilce hovořil jako o realistické verzi Bretonovy Nadji. Oldřich Kaiser pak novele dodává další výrazovou vrstvu svou měkkou polohou hlasu, která dobře koresponduje s Hrabalovou něžností. Hrabalova novela v režii Aleše Vrzáka, která se při stopáži 112 minut vešla na dvě klasická CD, tak patří vůbec k tomu nejlepšímu, co v poslední době Český rozhlas natočil.

Jiří G. Růžicka



Pionýři hororu

Režie Josef Blažek, Adéla Hrivnáková ad., ČR, 2013, 100 min.
YouTube, premiéra 1. 3. 2014

Oficiálně sice u nás žádné filmové horory nevznikají, přesto zde intenzivně bují amatérská scéna, které se daří pronikat i do oficiální distribuce (například filmy Romana Vojkůvky vyšly na DVD, Poslední výkřik Tomáše Kučery byl dokonce uveden do kin). Projektu Pionýři hororu, který zaštilil deset nových krátkých filmů od různých amatérských tvůrců, ostatně také byla v médiích věnována určitá pozornost. Snímek přitom rozhodně nelze považovat za reprezentativní průřez českou amatérskou scénou. Zastoupení v něm nejsou nejen Vojkůvka a Kučera, ale ani další výrazné postavy jako Lukáš Bulava nebo Miloš Kameník. S výjimkou Marka Dobeše (od něhož je ale zařazen starší film z roku 2001) se naopak jedná o přehlídku neznámých jmen. Na Pionýrech je nicméně sympatické to, že žádný ze zařazených filmů se nijak výrazně nesnaží napodobovat profesionální snímky, ale naopak staví na jedné z největších předností amatérské tvorby, totiž na autenticitě. „Kvalitu“ jednotlivých příspěvků proto nemá cenu hodnotit: při srovnání s profesionální tvorbou neobstojí žádná z povídek a posuzování samotných segmentů bude silně subjektivní. Výjma technicky vypláňaných kutilských povídek Fanda a Masožravý obraz zápletky většinou staví na civilních situacích (Hodinový manžel, Odečet vody) nebo rekvizitách (vraždicí pytel na odpadky v povídce Odpad, vzácný hmyz v Explicitním důkazu), zpravidla živelně nadsazených. Všech deset povídek bude od 1. března zveřejněno na YouTube.

Antonín Tesař



Někdy v sukni. Umění 90. let

Moravská galerie, Brno, 7. 2. – 18. 5. 2014

„Konečně se dají dějiny českého výtvarného umění vyprávět bez umělců!“ jásá kurátorka výstavy Někdy v sukni Pavlína Morganová ve své anotaci. Generace žen se po sametové revoluci prosadily v prostředí současného umění vskutku bezprecedentně. Svou roli v tom zřejmě hrála porevoluční atmosféra nadšení a nebyvalé otevřenosti a rovněž zájem Západu o „exotické umělce z Východu“. Konceptuální práce Mileny Dopitové, Veroniky Bromové, Markéty Othové, Kateřiny Vincourové, Michaely Thelenové nebo Zdeny Kolečkové se objevovaly na důležitých výstavách u nás i v zahraničí. Ačkoli tehdejší názorové postoje tvůrkyň ani jejich díla nelze nazývat otevřeně feministickými, jejich instalace, videoprojekce a fotografie se zaměřovaly na scény z každodennosti ženských životů, reflektovaly ženskou identitu a s tím spjatá témata stárnutí těla či mateřství. Přinesly tak do českého umění nové motivy a otázky. Výstava i doprovodný program se nesou v optimistickém duchu. Kurátorka odmítá chápat výstavu jako politické gesto. Není už proti čemu bojovat, zdá se. Proč ale po boomu přišel tak výrazný útlum? Kam se podělý některé z těchto tvůrkyň? Zeptáme-li se dnešních mladých umělek, kdo je jejich vzorem, nemenují většinou ani jednu z dotyčných. A mají to dnes jednodušší, nebo těžší než jejich předchůdkyně? Je škoda, že tyto méně příjemné otázky si výstava neklade.

Tereza Stejskalová

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLD 2014

A2
ZVÍŘE
NIKDY

zvíře

advojka.cz

eskalátor

Potká se mladý žid, bývalá prostitutka a čerstvý restituent u jednoho stolu. Takhle nezačínal vtip pro pamětníky zlatých devadesátých, ale první z mých pozdních večerů, či spíše brzkých rán v nonstopu U Kotvy v pražské Spálené ulici. Nešlo znovu nepřijít. Nedaleko rozjezdové stanice nočních tramvají byla Kotva populárním místem, kde se s každým dalším pivem s přáteli říkalo: „Ale však vona pojede další...“ a kde se v hustém cigaretovém kouři kromě odhodlání odejít ztracely i společenské rozdíly a zákony. Tramvaje sice jezdí pořád, ale v Kotvě už si další ujet nenecháte. Krizová doba nemá pochopení pro bezčasí nonstopů ani pro slast, již přináší mrhání, a jejímu zničujícímu tlaku se nevyhnul ani podnik, který se stal takřka součástí kulturního dědictví národa. Zamáčkne slzu a s láskou vzpomínáme.

M. Zajíček

„Připojuji se na server.“ To byla asi nejčastěji viděná věta na olympijském webu České televize, která na šesti kanálech nabízela přímý přenos téměř ze všeho, co se na olympiádě šustlo. Šance, že na ni při kliknutí na některý z přenosů nenatrefíte, rostla ve chvíli, kdy si curleri rozstřelovali kameny a nikde jinde se nic nedělo. Když měli v nějakém sportu naději na medaili Češi, dostával

divák jen sporadicky líznout. Tu průjezd biatlonistů, tu sjezdáře najíždějícího do zatáčky, případně souboj dvou hokejistů o puk. Pak zase: „připojuji se na server“, případně cosi jako „ou, vypadl signál“ nebo zamrznutí obrazu. Až jsem měl při nenadálých „přestávkách“, ohlašovaných během probíhajících klání, strach, že závod náhle přerušila černá vlna. S online přenosy České televize divák zažíval ještě větší adrenalin než se samotnými sportovci.

J. G. Růžicka

Naše partička mladistvých maloměstských sídlištních intelektuálů neměla televizi zrovna v lásce. Spolužák ze základky Láda vystihl tenkrát náš vztah k televizi větou: „Sem přemejšlel, že bych udělal teroristickéj útok na televizi. Pak sem si ale představil, co by se asi stalo, kdyby všichni ty lidi, co sedějí před bednou, vyšli do ulic.“ Výjimka se ale našla: televize Nova nabízela neopakovatelnou zábavu se sobotním sitcomem Volejte řediteli, jenž byl pro nás současně praktickou výukou demagogické rétoriky. Nadšeně jsme si vyprávěli o „Želovi“, borci, který svým divákům do očí říká, že je potřebuje jen proto, aby se dívali na reklamu. Když se nedávno „Železný ředitel“ vrátil a obnovil svůj pořad coby hlava TV Barrandov, měl jsem pocit, jako bych se vrátil do dětství. A hned se řežu smíchy. V díle z 15. února odpovídá na dotaz diváka, zdali používá čtecí zařízení. Jako důkaz, že ani na jedné z kamer žádné není, skuteční téměř

varietní vystoupení se zrcadlem, které si „půjčil z rekvizitárny“ a které namíří proti kameře, jež ho snímá. Kdo by byl na pochybách, co je ta placka s nápisem „autoscript“ pod objektivem kamery, může si zmíněné zařízení vygooglit. Přesně v tom záběru, který ho v očích několika promile filmových profesionálů (případně stejného počtu kriticky myslících diváků) usvědčuje ze lži, Železný s úsměvem přesvědčuje zbytek populace o opaku toho, co vidí: „Ani na jedné z kamer, které stojí přede mnou, čtecí zařízení není.“ Borec! Borec! Křičím, chechtám se, až se za břicho popadám. Při síle jak zamlada!

H. Šípek

Tak nám zase po hospodách vřel hokej. Místa zdaleka nejen ve sportbarech byla beznadějně obsazená a zarezervovaná už s velikým předstihem. Dokonce i restaurace Waikiki v Kašperských Horách, opatřená plážovou „havajskou“ výzdobou a částečně i ultrafialovým světlem, měla na stěně ledovou plochu. Drazí hostinští, kde berete jistotu, že si k vám nikdo nepřichází jen tak popovídat, nebo dokonce něco přečíst? A že takovíto hosté udělají menší útratu než rozhulákaný hokejový dav? Protože vlastenectví nevlastenectví, kvůli tržbě se ten tyjatr aranžuje. Zapláceno budiž shůry za těch nemnoho podniků, v nichž tohle všechno ignorují, za ty havajské ostrůvky v nekonečném oceánu hokejem posedlých lokálů. Měla by vzniknout jejich databáze a být šířena jako něco spikleneckého jen pro nás pár

„vyvolených“. Kam až jsme to v tom státě „Hašků na Hrad“ dopracovali...

P. Ctibor

Mladá houslistka v sexy kalhotkách a podprsence je uvedena mužem v obleku na pódiu před mužské publikum, rovněž pouze ve spodním prádle. Role jsou nejprve rozvržené tradičně: houslistka hraje na svůj nástroj, publikum poslouchá a tleská. Po chvíli pomyslná hranice mezi pódiem a hledištěm mizí a muži postupně přicházejí na scénu. Jakkoli hned při první felaci housle nelibozvukně zaskřípou, houslistka pokračuje v hraní bez ohledu na to, kolik rozpixelovaných údů se jí míhá kolem hlavy či vstupuje v ledví. Na konci je tvář hudebnice zcela pokryta spermatem, zatímco housle zůstaly téměř, až na pár zbloudilých kapek, neposkvrněny. Následuje potlesk. S jakým sdělením vstupuje japonské bukkake porno do debaty o umění, ideologii a fackování básníků? Na jedné straně názorně demonstrovuje, že může být velice snadné identifikovat se s obětí, pokud nemotorní prznitelé postrádají jakoukoli eleganci, na druhé straně zcela oprávněně namítá, že kdyby šlo o zničení umění, ejakulát by mířil na housle, nikoli na toho, kdo je drží v rukou. V první řadě však upozorňuje na jednu podstatnou věc, již by měli mít na paměti všichni, kdo se zbůhdarma potloukají po okolí, dráždíce se obsedantně v podbřišku: každá orgie musí jednou skončit.

M. Svobodová