



SPECIALS
NON-COLLECTOR'S
ISSUE

A2

FANTASTIC

KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK
13.8.2014
ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

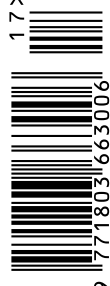
#17

SUPERHRDINOVÉ

EMIL HAKL,
20 LET ČESKÉHO FREETEKNA,
JE BANKSY REAKCIONÁŘ?

FEATURING:
MEGA
MARX

17 > Ilustrace Alexey Kluytlov, 2014
ISSN 1803-6635

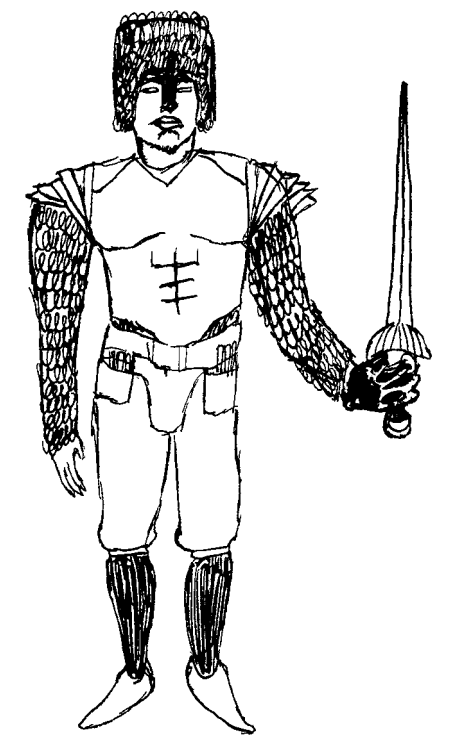


Mluví se o válce

MILENA BARTLOVÁ

Po letech se znovu mluví o válce. Celá gene-
race českých mladých mužů i žen vyrostla,
aniž byla nucena na válku myslet. Atmosfé-
ru v intelektuálních a kulturních kruzích
určuje pacifismus. Tento druh pacifismu,
který je nenáročný na sebereflexi, odmítá
útočné i obranné zbraně a nezná už vůbec
pojmy, jako je spravedlivá válka a bojová
čest. Nechce ale ani nic vědět o možnosti
vynucené války a nutné obrany.
Překvapilo mne, když mi kamarádka
z Vídně řekla, že na rozdíl od mého stejné
starého syna ten její už narukoval. U nás
armádu vnímáme jako prostor pro pár
jedinců, kteří se nezbavili maskulinního
bojového atavismu a jsou ochotni jej reali-
zovat jako slušníáci, a ne jako náckové nebo
fotbaloví rowdies. Mimo povodně je náš
obraz armády složen především z korupč-
ních skandálů, operetních ministrů a mini-
stryň a prázdných státních rituálů. Rozpad
představy, že občané sami chtějí a v přípa-
dě nutnosti také dokážou bránit svou zem,
doprovází rozklad ideje soudržné společ-
nosti a jejího státu.
Teď v létě se mluví o začátku První světo-
vé války. Kodifikovaná podoba s malým „p“
jen charakterizuje náš přehlízivý vztah
k zlomové události moderního světa, a pro-
to budu používat písmeno velké. Pro západ-
ní Evropu je to totiž Velká válka. Ta vál-
ka, která ukončila mír, pohřbila starý svět
a začala strašlivé půlstoletí nikdy předtím
nevidaných krutostí. Válka, s níž zanikl
pojem válečné pole, protože civilisté už
nejsou někde mimo a jejich hlad, bezmoc-
ná smrt i každodenní utrpení se staly běž-
nou součástí vojenských strategií. Povinná
účast milionů mužů i tisíců žen v hrůzách
boje, znásobených zcela novými technic-
kými vynálezy, od základů změnila evrop-
skou civilizaci.
Ve střední a východní Evropě věnujeme
raději pozornost politickým důsledkům
První světové války, kterým říkáme národ-
ní osvobození (kromě Maďarů, pro něž je

Versailleská smlouva dodnes živým trau-
matem). Jen velmi pomalu přibývá knih,
které rozkrývají skutečný život v čes-
kých zemích za první války, jako napří-
klad výtečná studie Rudolfa Kučery *Život
na příděl* (2013), pojednávající o českém
dělnictvu. Pro většinu Čechů je vzpomín-
ka na Velkou válku vyřízena Švejkem. Jeho
reakce na děs a šílenství spočívá v obráče-
ní blbosti a řádu naruby. Smích a výsměch
vytvářejí odstup, který usnadní přežití,
a proto se Haškův román stal světově pro-
slulým. Jenže taková reakce zároveň zabrá-
ní připustit si naplno, že se tu stalo cosi
velkého a převratného. Namísto kritické-
ho poznání a sdílené reflexe války a jejích
hrůz tu pak máme mlhu c. a k. nostalgie,
zdegenerovanou až k vážně míněnému
oslavování monarchie.



Kresba Tereza Lochmannová

Česká paměť První světové války je fatálně
zkreslená od samého počátku. Zakladatel-
ským mýtem Československé republiky byl
hrdiný příběh legionářů, tedy těch, kte-
ří sice narukovali v Rakousku-Uhersku, ale
nakonec bojovali proti Centrálním moc-
nostem. Po Druhé světové válce v letech
diktatury komunistické strany byl příběh
legií naopak potlačen a po pádu reálného
socialismu si matné stíny legionářského
mýtu bez skrupulí a sebereflexe přivlast-
nilo již pouhé Česko. Jenže zhruba dvě stě
tisíc (přesně se jich dopočítat nelze) čes-
ky a německy mluvících vojáků z Čech
a Moravy, kteří padli na frontách, bojovalo
v rakousko-uherské uniformě, tedy na pora-
žené straně. Oficiální vzpomínání se jim
vyhýbalo a váleční invalidé, třeba Poláčkův
starý Zilvar, byli zobrazováni jako tragické
a směšné existence. Většina rodin však měla
jiné vzpomínky. Z kdekteré zapadlé vesnič-
ky o dvaceti staveních padlo aspoň dvanáct
mladých mužů. V každé obci dodnes najde-
me pomníky, většinou umělecky naivní, kte-
ré nepostavil stát, ale místní lidé „spoluob-
čanům padlým ve válce světové: budíž jim
cizí země lehkou“. Paměť se prosadila zdo-
la vedle oficiálního příběhu a propojila přes
hlavu národního státu osudy konkrétních
rodin s velkým světem.
Vznikl tu model ideologicky rozdvojené
společenské paměti, který jsme si zopakovali
po vysídlení Němců po Druhé světové válce,
upevnili dvojřečí minulého režimu a pokrač-
ujeme v něm naplno dnes. Stát podporuje,
ba zákonem povoluje jen jednu verzi minu-
losti, tu, jež odpovídá aktuálním potřebám
politického hegemonu. To, co je z hlediska
jeho reprezentantů nepohodlné a co by kazi-
lo ideologický konstrukt minulosti jako legi-
timizačního zdroje současné moci, se potí-
rá a potlačuje, přestože je to nezczizitelná
paměť většiny. Z Velké války máme Švejka
a tisíce malých pomníčků. Netušíme ale, co
dělat, pokud by se válka blížila k naší hrani-
ci. Existuje tu vůbec nějaké my?
Autorka je profesorka dějin umění na VŠUP a FHS UK.

editorial

V prvním tematickém textu tohoto
čísla se píše, že „superhrdinové nejsou
prázdnými symboly, ale mohou být
také tou lepší stránkou nás samých“.
Máme tedy ideální příležitost
inspirovat se u všemožných bizarních
postav s nadpřirozenými schopnostmi
ke změně světa k lepšímu.
Superhrdinové bývají lakmusovým
papírkem společnosti a vyjevují o ní
mnohem víc, než se zdá. Například
v eseji lana Gordona, který se
věnuje ideologickému vývoji jedné
z nejikoničtějších superhrdinských
figur, se dočteme, že Superman je
postavou nevyčerpatelnou, a tedy
nekonečně konzumovatelnou, a že
z nostalgie po ztracených hrdínech
z dětství se stala slast konzumu.
Ideologii ve filmovém zpracování
komíksu se věnuje i Matěj Metelec,
který ve filmové sérii X-Men nachází
souvislosti s emancipací menšin,
především ale s hnutím black power
v šedesátých letech. Nepřehlédněte
rozhovor s Emilem Haklem, jehož
nová kniha povídek Hovězí kostky
bude zřejmě opět aspirovat na
Magnesii Literu za prózu. A rozhodně
si nenechte ujít nové texty Víta
Kremlíčky, z nichž vybírám tradiční
ponaučení na závěr: „Zaměstnání,
manželství, to všechno jsou formy
sebepronájmu; zjednodušujeme,
co má zůstat složité. A kdo neví,
co se sebou, nechce patřit sobě,
prodá se. Má mise je skončena.“
Karel Kouba

z obsahu

- 5 Probuzení hovězího cynika.
Haklovy povídky
z postkomunistické Prahy /
Jan Bělíček
- 7 Superhrdinové přicházejí o iluze.
Proměny žánru v komiksech
21. století / Lukáš Růžicka
- 14 Hrdina ulice. K londýnské
retrospektivě Banksyho / Tereza
Jindrová
- 18 Superman a ideologie. Proměny
kresleného hrdiny a amerických
hodnot
- 20 Přivést umění zpátky k životu.
S Wojtekem Ziemilským
o hranicích žánrů a setkávání
univerz / Marta Svobodová
- 22 Orgasmus je mrtev! /
Vít Kremlíčka
- 30 K revoltě současnosti. O knize
Noama Chomského Hnutí Occupy /
Lukáš Rychetský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
27. SRPNA 2014

Užitečné hranice

Nad českým překladem Chvály hranic Konrada Paula Liessmanna

Kniha filosofa Konrada Paula Liessmanna Chvála hranic až podezřele připomíná sborník téhož autora, který v češtině už jednou vyšel. Ty z textů, které jsou pro českého čtenáře nové, zase pohříchu sklouzávají k banální poetice, která se s kritickým myšlením moc dobře nesnáší.

MARTA SVOBODOVÁ

Roky, kdy k nám texty řady zahraničních myslitelů šlo přivést pouze pod podlážkou škodovky, se do nakladatelského rejstříku současnosti stále otiskují. Třeba tak, že zatímco mnohé důležité autory minulosti teprve váhavě objevujeme (nikoli překvapivě se to týká zejména autorek – z titánského díla ve světě proslulé Judith Butler se k českému čtenáři dostala první útlá knížečka *Rámce války* teprve na podzim minulého roku), někteří si vysloužili takovou pozici, že jim u nás vyjde v podstatě cokoli.

Druhý pokus jediné knihy

Mezi druhé jmenované české odborné „best-sellebrity“ se pomalu, ale jistě začíná řadit i německý filosof a estetik Konrad Paul Liessmann. Jeho první kniha *Filozofie moderního umění* u nás sice vyšla již v roce 2000, skutečně známým se však jeho jméno stalo až díky *Teorii nevzdělanosti* (2008), která byla jedním z hlavních pramenů argumentů v dobové diskusi nad ekonomizací vzdělání.

Ediční poznámka letos vydaného souboru starých přednášek a příležitostných textů *Chvála hranic*, v níž má Liessmann sledovat „hranice a rozlišování, bez nichž by ani jednotlivci, ani společnost nebyli schopni přežít“, tvrdí, že „ačkoli mnoho z nich bylo již na různých místech publikováno, jejich společné uvedení, jak alespoň doufá autor, povede k nové naléhavosti a plauzibilitě“. Plauzibilita je krásné slovo, které znamená nejen srozumitelnost a použitelnost, ale i přijatelnost. Proč v průběhu pročítání nikde nenajdeme ani zmínku, že se v podstatě dvě třetiny knihy shodují se sborníkem, který vyšel v roce 2010 u příležitosti předání ceny Nadace Vize 97? Že by šlo o pokus vydat lepší, aktuálnější překlad? Zpochybňovat erudici již bohužel zesnulého Jiřího Fialy, mimochodem rovněž laureáta Vize 97, by bylo nemístné, jakkoli překlad Milana Váni je rovněž kvalitní. Nakladatelství Academia, zdá se, prostě přehlédlo, že „nová“ Liessmannova kniha je téměř identická s již vyšlým sborníkem (mnohé texty dostaly nové názvy i podnápisy), a Liessmann sám to zřejmě taktně zamlčel – ostatně zaklínadlo z ediční poznámky zní mnohoznačně. Je to ale pro čtenáře ještě přijatelné?

Staré v novém kontextu

Přesto je třeba dát Liessmannovi za pravdu, že mnohé z toho, na co upozorňuje, je dnes inspirativní možná víc než v roce 2010, kdy patrně záměr vydat „hraniční“ soubor vznikl. Na rozdíl od knihy *Univerzum věcí*, 2012 [recenze v A2 č. 13/2012], zaměřené na estetizaci každodennosti, je tento soubor od první strany prudce kritický vůči bezuzdnému tržnímu hospodářství. S konstatováním, že jsme jakoukoli krizi uměle (a chce se dodat: na cizí účet) vypoklonkovali za hranice bezpečného civilizovaného světa a že je současný stav vlastně spíš procesem návratu k normalitě, nelze než souhlasit. Uběhlo jen pár let, a najednou představa války v Evropě nevypadá vůbec bizarně, armádní velitelé zcela racionálně hovoří o nasazení civilního obyvatelstva v případě ohrožení a důkazy o tom, že Ukrajina a Izrael jsou zeměmi, v nichž lze bolestně zakoušet ideové meze Evropy, se na nás valí ze všech stran. Najednou

jako by úsilí o sjednocování hranic bylo pohádkou, kterou si vyprávíme před spaním na dobrou noc. Namísto toho se v každodenní agendě objevuje otázka: Jakou mez už překročit, nebo dokonce zrušit nelze?

O udržitelnosti, dobrovolnictví a hluku

Co je nicméně v této knize pro českého čtenáře skutečně nové? Především Liessmannovy texty, které vznikly až po roce 2010. Jde o krátkou kapitulu o konceptu trvalé udržitelnosti, která vypadá spíše jako z nouze ctnost. Příčina toho, že jej každý interpretuje podle svého, spočívá prý v mlhavosti jeho kontur; jenže odlišnost těchto výkladů ještě znesnadňuje skutečnost, že o jeho jádru – byť vyschlém – panuje samozřejmý konsenzus. Neatraktivnost udržitelnosti však netkví ani tak v tom, že vyžaduje vytváření nudných vše přetrvávajících tradic, které jsme se v rámci zbožštění osobní svobody naučili ignorovat, jako spíš v Liessmannem nakousnutém důvodu, že by „vážná

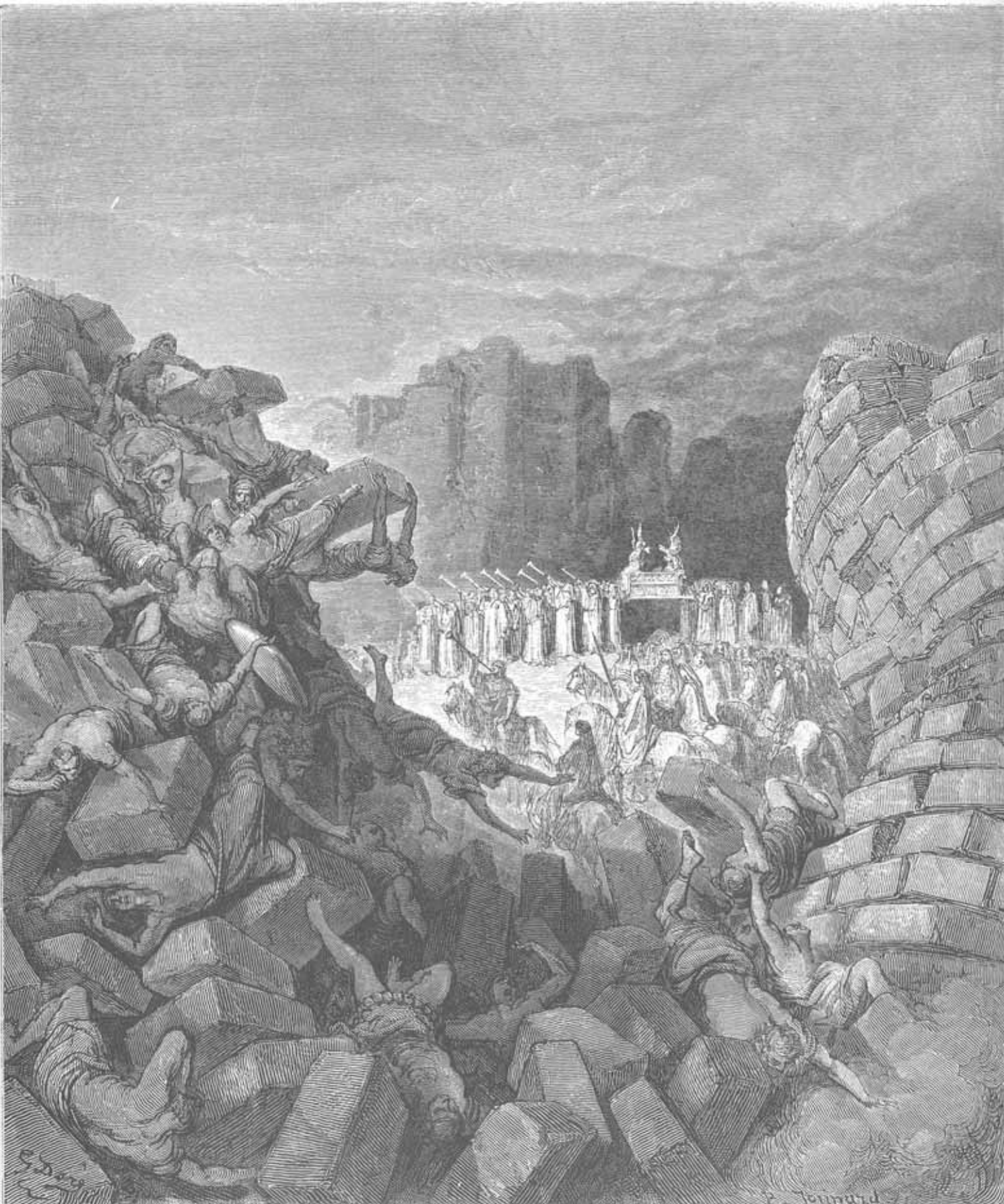
přestavba orientovaná na princip trvalé udržitelnosti v první řadě postihla koncerny spotřebující zdroje (...) a lobbyisty jaderné energie“. Zasněný závěr estetika, že v boji o trvale udržitelný rozvoj civilizace jsou umělci nanejvýš nejistí spojenci, lze pak považovat za pořádnou podpásovku, která skoro nutí hledat v ediční poznámce, komu na objednávkou text vznikl.

V podobném duchu se bohužel nesou i další nově přeložené texty, z nichž se kritický politický náhled celkem vytrácí. Akcentují naopak poněkud samoúčelnou poetickou složku a sklouzávají až k banalitám typu „město je místem nadějí a úzkostí, tužeb a žádostí“. Tak určitě. Ovšem nechat se fascinovat tím, že město je místem soužití mnoha lidí a má třeba nádrazí, z nějž je možné uniknout na chalupu, chce nutnou dávku kuráže. Zvláště poté, co městská centra, ulice a parky v samotném středu Evropy pravidelně střídají svou funkci agory s faktickým bojištěm, na němž probíhají krvavé boje o veřejný prostor, lidská práva nebo důstojnost.

V kapitole o hluku se zase pouze omílá Schopenhauerův postesek, že hluk ruší koncentraci nezbytnou pro myšlení, a taktně se zamlčuje jeho potenciál bořit hradby novodobých Jerich. Pak už ani nepřekvapí, když se v kapitole o dobrovolnictví dozvíme, že je špatné třeba proto, že odstrkuje do pozadí jiné povinnosti, které má člověk vůči partnerovi nebo rodině.

Liessmann ve své „nové“ knize spíše promarnil šanci navázat na slušnou reklamu, již si zajistil sborníkem *Hodnota člověka*, sestaveným pro Vizi 97. A ke smutné situaci, kdy se zřejmě omylem přeloží a vydá jako nové to, co už dávno vyšlo, nelze než citovat z eseje *Vůle ke klamu*, která v aktuálním vydání chybí: „Všichni lžeme! Bez výjimky. Lhaní je slast i potřeba, nelžeme kvůli vlastní potřebě a nouzi, nýbrž pro radost z klamání, předstírání, nepravdy.“

Konrad Paul Liessmann. Chvála hranic. Kritika politické rozlišovací schopnosti. Přeložil Milan Váňa. Academia, Praha 2014, 143 stran.



Na subverzivní potenciál hluku Liessmann pozapomněl. Gustave Doré: Pád hradeb Jericha, 1866

Někdy mám ukrutný hlad

S Emilem Haklem o psaní, čtení a revoluci

Emil Hakl čtenáře v loňském roce překvapil „teroristickou“ novelou Skutečná událost. Nyní se s knihou Hovězí kostky vrátil po letech k povídkové tvorbě. A to ve stejné kondici, v jaké před třinácti lety vstupoval na českou prozaickou scénu souborem Konec světa.

ONDŘEJ HORÁK

Při čtení Hovězích kostek jsem si nejprve říkal, že se vracíte po letech nejen k povídkám, ale i ke kvalitě Konce světa. A pak mi došlo, že je tam těch souvislostí víc. V Konci světa je povídka Jedno odpoledne, v Hovězích kostkách zase Ztracené odpoledne, v Konci světa jsou Zlaté časy, v Hovězích kostkách zas Miliónový časy...

Asi se polovědomě vracím ke kořenům, částečně zapomínám, případně se opakuju. Do jisté míry jde o vědomé navázání na skutečnosti v čase, o takový po letech už trochu ucajdaný refrén. Jenže lidi nechtou, případně čtou nepozorně, většinou si přečtené nepamatuji, takže je to jen jakýsi privátní l'art pour l'art.

A to jsem nezmínil ještě putovní historku o tom, jak jeden hoch v opilosti omylem udělá dobře nikoliv sobě, nýbrž chlápku, co chrní vedle něj. Tu už jsem četl nejen u vás, ale i u Václava Kahudy. Tak to je od Václava zlodějna, to se stalo mně. No, má to svoji logiku, s Kahudou jsme prošli, prochodili a hlavně prožvanili spoustu let. Když tu historku uchopí on, není to už našťástí ona, poněvadž ji převypráví svým kreativně specifickým způsobem. Tyhle putovní historky jsou jako chřipka, vracejí se mnohdy s takovou úporností, že všichni padají nudou pod stůl, jenom vyprávějící si toho často nevšimne.

V poslední době se možná rozmáhá i psaní o konkrétních lidech z okolí. A dozajista potom jakási sebestředná podrážděnost těch, o nichž se píše. Nezdá se vám?

To tady bylo vždy. Už Bondy s Boudníkem se rozčilovali na Hrabala, v jak bizarně zdeformované podobě je podal. Zaznamenaníhodné je, že většina lidí se cítí pozoruhodným způsobem dotčena, když se octnou v cizím textu. Přitom dneska všichni o sobě na facebookích a twitterech říkají první poslední – úplně nestoudně nabízejí svůj soukromý život.

Ale možná v tom to právě je, že si to režírují sami, kdežto tady to najednou nemají ve své moci. Pak je samozřejmě rozdíl, jestli je autor nemilosrdný, nebo takzvaně laskavý. To „laskavý“ nemyslím nijak špatně. Třeba takový Petr Šabach, kterého rád čtu, podle mě nejen že nechce ublížit, ale ani by svým psaním ublížit nedokázal.

A jak působí na vás, když se poznáte v knize někoho druhého?

Mně se to tak často nestává. A když, rychle se zpotím, rychle se utřu a čtu dál. Ale ten náraz jinak zformulované skutečnosti, která se vás osobně týká-netýká, a přitom ji nemůžete ovlivnit, se opravdu dostaví. Udělá něco s tepem a přinejmenším se člověku lehce opotí horní ret. Jste u toho, jak vás vidí druhý. Připadá vám, že z vás udělal karikaturu. Ale co když taková karikatura fakt jste?

Jste teď úspěšný a oceňovaný autor, nicméně třeba Konec světa se už nedá koupit a nechystá se ani dotisk.

To asi proto, že pisálek je zajímavý, leda když něco vydává letos nebo dostane nějakou cenu, zbytek jde k ledu. Co bylo, už nikoho nezajímá.

Není to i tím, že povídky nejsou u nakladatelů vítaným artiklem?

Možná. Povídkový útvar je mi nejmilejší, takže mám smůlu. Přitom jsou autoři, kteří obcovali hlavně s povídkou a dodnes jim povídky jiných autorů nesahají po kolena – Zábřana, Carver, Babel, Šukšín, Borges. Z těch současných to pak je Malijevský a Linhart. Psát společensky závažné romány je dnes všeobecná porucha a z mnoha textů je cítit, že vznikly jenom proto, že nakladatel chce román. Proto se taky povídky moc nepřekládají.

Ale ostatní vaše knihy teď docela ano, jestli se nepletu?

Ano, překládají – do němčiny, severských jazyků, holandštiny, španělštiny, italštiny, nějaké drobínky jsou v angličtině a různých balkánských a pobaltských jazycích. S tím je vždy spojena účast na různých veletrzích – nejdřív se čte v překladu, většinou sám překladatel ve skvělém přednesu, všichni se smějí jeho vybroušené dikci, potom to já přelouskám

definované téma. Co železná opona, co před ní, co po ní, kdo byl agent, kdo ne – přičemž se stejně časem ukáže, že ano... To je archetypální situace. To tady frčí, co svět světem stojí. Přitom je to tak snadné. Když si tak proberu novináře, co jsem znal – kdo nebyl?

Takže ani žádnou chvilkovou euforii jste tenkrát během sametové revoluce nezažíval?



Emil Hakl. Foto Zuzana Lazarová

česky, čemuž stejně nikdo nerozumí. Celá paráda spočívá v tom, že vidí a slyší člověka, který píše knížky. Taková literární zoo, kde rád dělám šimpanze.

A těší vás, že se vydání překladu poji vždycky aspoň s takovýmhle výletem?

Těší i netěší. Bývá to spojeno s prožitkem jakési nepatřičnosti, ale najdou se i hřejivé momenty – třeba když se vás kdosi z hledistě v rámci diskuse zeptá: Co rád jíte?

Autorská čtení vás tedy také už moc netěší?

Těší i netěší. Odmitám víc čtení než dřív, ale občas se ta radost ze zpětné vazby nečekaně vrátí, a tím pádem se tam vyplatilo jet.

Ovšem psaní samotné vás pořád ještě baví... Baví i nebaví. Někdy mám ukrutný hlad. Člověk se nesmí po ránu moc najíst, lepší je být nalačno a najíst se až večer – jinak se psát nedá.

Před lety jste s Vladimírem Michálkem udělali filmovou adaptaci novely O rodičích a dětech. Chystáte něco dalšího? On za prvé říká, že se na film už vykašlal. A za druhé, že poslední, co by chtěl udělat, jsou Pravidla směšného chování. A už se tím v nějaké podobě zabýval, ale teď to vypadá, že bude dělat něco jiného, takže jsme v oblíbené tuzemské ásaně Nikdo nic neví.

Ještě se musím vrátit k Václavu Kahudovi a jeho novému románu Vítr, tma, přítomnost. Při porovnání s vaší Skutečnou událostí by se snad dalo říct, že vás ta současná společenská situace štví, ale každého diametrálně odlišně... Jeho štví intenzivněji a s láskou se jí zaobírá, je analytická povaha, takže si zatěžuje hlavu řadou neblahých jmen a souvislostí, které pak dává dohromady. Já jsem v tomhle smyslu jednodušší, mně to přijde jako už dávno

Ne. Na druhé straně mě to ale ani nijak neránilo. Chodil jsem, přiznávám, na demonstrace, protože člověku se poštěstí koupat se v davu jednou dvakrát za život. Jistě jsem byl tehdy o hodně naivnější a mnoho kamarádů mi pomohlo otevřít oči, ale radost jsem měl fakt jenom z toho, že je tolik lidí v ulicích. Příčina byla zřejmá – bylo to tak či onak zinscenované. Kdo by jen tak předal moc dohodu? To je politický nesmysl, to se nestává, leda po opravdu krvavé revoluci.

A změnila sametová revoluce výrazně váš život?

Ani ne. Normální lidé si akorát najednou mohli vybrat větší škálu osudů. Ovšem s tím novým rozdílem, že se nedočkají důchodu, který by se dal nazvat slušným.

Vy už přemýšlíte tímhle směrem?

Vůbec ne. To bych musel dělat na dráze, aby mi stál dal důchod. To byla velká chyba, že jsem nešel na jeřábníka nebo na dráhu.

Na dráze ale skončila taky řada sebevrahů. Je podle vás současná situace zralá na další revoluci? Naprosto ne. Kdo by ji totiž dělal? Revoluce potřebuje víceméně intelektuální zázemí, víceméně věrohodný vůdčí aparát a hlavně davy na kost odhodlaných lidí. Pár idyliků, pár psychopatů a pár čistých srdcí by se asi našlo, ale těm stačí upšoukané demonstrace.

Nicméně něčím vás přítomnost asi štví, když jste Skutečnou událost napsal? Pracuje se zkrátka s tím, co je, a nic lepšího než tenhle zlodějský hnojník po ruce není. Nůžky jsou tak rozevřené, že stovky lidí už nemají, jak si pohoršit. Exekucemi prošla asi čtvrtina českého obyvatelstva, stal se z nich státem schválený podnikatelský obor. Jde o jeden z příznaků toho, že se stát rozpadl, že už vlastně neexistuje.

Emil Hakl (vlastním jménem Jan Beneš, nar. 1958 v Praze) pracoval jako aranžér, knihovník, skladník, strojník čerpací stanice, zvukař, reklamní textař a redaktor. Vystudoval Státní konzervatoř Jaroslava Ježka, obor tvorba textu. Vydal básnické sbírky Rozpojená slova (1991) a Zkušební trylky z Marsu (2000). Jako prozaik debutoval v roce 2001 knihou povídek Konec světa. Následoval román Intimní schránka Sabriny Black (2002) a novela O rodičích a dětech, jež získala cenu Magnesia Litera za prózu a byla zfilmována Vladimírem Michálkem. Poté přišla povídková kniha O létajících objektech (2004), román Let čarodějnice (2007) a novela Pravidla směšného chování (2010), ověřená Cenou Josefa Škvoreckého. Druhou Magnesii Literu obdržel za novelu Skutečná událost (2013), jeho nejnovější knihou je letošní soubor jedenácti povídek Hovězí kostky.

Probuzení hovězího cynika

Haklovy povídky z postkomunistické Prahy

Emil Hakl krátce po ocenění románem Skutečná událost (Magnesia Litera za prózu) vydal povídkovou knihu Hovězí kostky. Jedenáct mikropříběhů dokumentuje osudy pražské střední třídy posledního čtvrtstoletí. Pro českou literaturu by bylo trapné, kdyby si příští rok musel jít Hakl pro cenu znovu, ale stát by se to rozhodně mohlo.

JAN BĚLÍČEK

Tvorba Emila Hakla prochází obtížně viditelnou proměnou. Stále dokáže zachytit tápání pražské střední třídy jako nikdo jiný. Pořád pozorně sleduje, jak se žije v hlavním městě a především v jeho širším centru – tedy tam, kde se zdržují zejména vysokoškolsky vzdělaní Pražané, představitelé takzvané kreativní třídy, střední management a státní zaměstnanci všeho druhu. Jako kronikář řídnoucí společenské vrstvy vyrazí do ulic a snaží se zachytit něco z prchavé každodennosti, včetně momentální podoby neustále mutující mluvené řeči, která se navíc čím dál častěji kříží se slovními prostředky charakteristickými pro kyberkomunikaci. Jeho umění vystavět autentický, současně znějící dialog mu může kdejaký hipster a nadějný literát jen závidět. Zážitek z četby umocňuje propracovaná rytmičnost textu, která nutí čtenáře surfovat na textuře slov, v kombinaci s kondenzovanými, vizuálně bohatými popisy lokací, situací i duševních rozpoložení, v nichž detail vystihuje celek. Tohle vše pro Haklovu tvorbu platilo dřív a platí to i nyní.

Jestliže se v předchozích knihách tematizovaly především mezilidské vztahy, *Skutečnou událostí* (2013) výrazněji vstoupily do Haklovy tvorby sociální otázky. Společenská situace se v tomto díle stala takřka jediným nosným tématem, což z ní udělalo sice čtivý, ale trochu jednorozměrný román. V nejnovějším povídkovém souboru *Hovězí kostky* sociální problematika poněkud ustupuje do pozadí a dění posledních pětadvaceti let se vyjevuje v mnohem subtilnější podobě. V tomto ohledu je nová kniha méně spektakulární a přímočará, více analytická a proměny české společnosti se v ní projevují na mnoha úrovních.

Praha postkomunistická

Povídkový soubor má chronologické rozvržení – postupuje od příběhů zasazených nejhlouběji v minulosti směrem k současnosti. Když tedy *Hovězí kostky* čteme disciplinovaně od začátku, „kolkolem čpí bramborový líh socialismus ředěný falešným koňakem začínající perestrojky“, zatímco závěr nás přenechá až na začátek letošního roku. Tato časová osa Haklovi umožňuje efektně pracovat s rekvizitami, fenomény a charakteristikami jednotlivých období, na které při čtenářském cestování časem narazíme. Nejpatrnější jsou tyto změny v oblasti technologií: domácí telefony vystřídají mobily, ty zase smartphony, poštu nahradí maily a chat, televizi vytlačí YouTube. Setkání vypravěče s amnestovaným

vrahem v povídce *Démoni ticha* nám připomene politický důsledek rozpadu federace, na nějž bychom si pravděpodobně normálně nevzpomněli. Vypravěčovo literární turné po Britských ostrovech v Deštníku z Londýna dá vzpomenout na omezování svobody ze strany minulého režimu, ale i na traumatické zkušenosti občanů postkomunistických zemí na Západě.

Hakl formu povídky dokonale ovládá a těžko bychom našli současníka, který by mu v této disciplíně mohl konkurovat. Krom úvodní, trochu rozkouskované a torzovité povídky *Miliónový čas* a závěrečné, téměř anekdotické *Čajovny* jsou zbylé texty pevně zarámovány v čase a navázány na konkrétní události nebo činnosti, jejichž průběh ohraňuje děj příběhu. Významové spoje ovšem vznikají i mezi povídkami navzájem, přestože samy o sobě působí zcela kompaktně a završeně. Jednotlivé příběhy Hakl zalidňuje epizodickými postavami, které typizují specifika doby: ať už se jedná o bulharské perestrojkové nadšence z *Miliónových časů*, postpankáče Kotalíka, obtížně kotvícího v přístavu rodinného života, v *Ztraceném odpoledni*, životními okolnostmi zdeptanou spolucestující příměstského vlaku v *Monologu* nebo nigeříského přítele české spisovatelky z *Rychlé verze*, který vypravěči mezi řečí připomene, že horší svět je možný.

Píšu, tedy jsem

Často kritizovanou silnou autobiografičnost Haklova psaní, kterou ještě zvýrazňuje užití ich-formy, nalezneme i zde. Silně subjektivní perspektivu vyprávění v ní ovšem rozvíjejí odkazy na některé myšlenky psychiatra Svetozara Nevoleho – především jeho předpoklad, že vnímání reality je vždy subjektivní a závisí také na našem psychickém rozpoložení („toxické obludy ducha“). Některé pasáže dokonce působí jako nepřiznané citace z jeho díla. Ačkoliv se Hakl programově vyhýbá filosofování (vypravěč do Nevoleho spisu sice krátce nahlédne, ale vzápětí jej zase demonstrativně odkládá), kniha je filosofických otázek plná a zvolený způsob vyprávění není výjimkou. Základ autorova psaní je narcistní a egocentrický. Může však být u autora, který pracuje s takto vyhraněným chápáním našeho vztahu k realitě, jiný? Hakl se nepokouší budovat sofistikovanou iluzi nadpozemských pravd a zákonitostí možná také proto, že by tím svůj osobní vklad pouze skryl, oddálil, ale rozhodně by ho nesmazal. Vypravěč se z ryze subjektivní perspektivy, protože

žádnou jinou mít nemůže, jen snaží vyjádřit svůj vztah ke společnosti a realitě.

„Filosoficky“ autor pracuje také s tempem vyprávění. Zatímco úvodní povídky jsou svižné, úsečné a vstřebávají do sebe paradoxně poměrně dlouhé časové úseky, v závěru najdeme spíše dostředivé, „meditativní“, dialogické texty, v nichž se narace zpomaluje a kontrastuje s reálným časem děje. V leccem tak kniha následuje zákonitosti paměti: z hlubší minulosti jsou kromě výrazných detailů uchovávány pouze kulisy dějů a výrazné epizodické výjevy, kdežto novější vrstvy jsou bohatší a plné nečekaných souvislostí. V povídce *Hovězí kostky* je tato změna tempa dokonce bez okolků tematizovaná, když vypravěč na otázku svého syna „Jak vnímáš realitu?“ odpovídá: „Dynamicky – pomocí získaných zkušeností zpětně pochopíš, co se vdehrálo.“ Pokud však z dávnější minulosti zůstávají v paměti pouze trosky, může zkušenost pracovat jen s nimi.

Při zpětném pohledu se může lidský život jevit jako soubor rozhodnutí, díky kterým jsme se stali těmi, jimiž jsme. V úvodní povídce jedna z postav promlouvá k vypravěči: „V každém z nás je vostatně několik set naprosto různých lidí.“ Vypravěč kontruje: „Jo, jenže ty už budou jenom ubejvat a ubejvat.“ Identita bytní, zážitky a zkušenosti se hromadí a čas utíká. Jako by mládí sloužilo k načerpání dostatečné zásoby zkušenostního materiálu, z níž se budeme později snažit uplácat smysl života. Meditativnější a melancholičtější zaměření povídek z druhé poloviny knihy pak můžeme přičítat faktu, že myšlenka konce je pro stárnoucího vypravěče stále bližší a reálnější.

Konec je blízko

Právě konečnost se nenápadně stává hlavním tématem asi nejpovedenější a nejpropracovanější povídky *Návštěva*. Vypravěč se v ní setkává se třemi svými „intelektuálními“ kumpány nad kachním pohoštěním u výstředního „kamaráda“, v němž rozpoznáváme spisovatele Václava Kahudu. Leitmotivem jejich klábošení se stává asteroid, který má k večeru dopadnout na planetu Zemi. O několik hodin jej však předběhne jiné vesmírné těleso – dopadne na planinu poblíž ruského města Čeljabinsk. Zatímco dlouho předvídaný „večerní“ asteroid život na Zemi nijak neovlivní, onen neohlášený „sibiřský“ zbloudilec napáchá velké škody a na svědomí má i četná zranění. V tomto dokonale vystavěném prozaickém útvaru se nakonec křehké postavení naší planety ve vesmíru překrývá se stejně ohroženou a křehkou tělesnou schránkou lidského života. Přestože se vedou řeči o zániku lidstva, hrozbách z vesmíru, geopolitických eskapádách světových velmocí i prohniliti českých elit, všem uniká, že v těle kamaráda Páti-Páti se uhnízдила smrt. Nebo možná jen dělají, že o ničem nevědí, protože na toto téma – na rozdíl od problémů lidstva – je chlapská konverzace krátká.

„Uměle vyrobená skutečnost tvoří základ mojí mysli. Nic není pravé, nic nepravé,“ vystihuje vypravěč jakýsi šedý zákal apatie, který se rozlévá po jeho životě. Jak se však *Hovězí kostky* blíží ke svému konci, začínáme chápat, že pečlivě budovaná skepse je pouhým trikem, obalem a přirozenou reakcí na nepřehlednou povahu světa. Strach z kroku do neznáma se v ní schovává za maskulinní cynismus. V povídce *Návštěva* se Hakl prostřednictvím vypravěče obrací na pražskou střední třídu starší generace: „Většina jevů, který akceptujete, je uměle koncipovaná tak, aby budily pasivitu, strach, skepsi. Vy na tý skepsi stavíte – je to dobře?“ Tahle změna perspektivy je tím nepřekvapivějším, na co můžeme v Haklově nejnovější tvorbě narazit.

Emil Hakl: *Hovězí kostky*. Argo, Praha 2014, 208 stran.



Haklovou novinkou prolétne i čeljabinský meteorit. Foto Vjačeslav Nikulin

Jak se stát superhrdinou

Nad knihou Supergods Granta Morrisona

Postavy superhrdinů měly důležité místo v populární kultuře minulého století a dodnes nepřestávají fascinovat. Významný komiksový scenárista Grant Morrison se ve své knize *Supergods* zamýšlí nad historií i významem superhrdinských příběhů. A zároveň s tím také buduje vlastní image superhrdiny.

MATOUŠ HRDINA

V příštích čtyřech letech se Hollywood chystá vypustit do světa více než dvacet nových superhrdinských filmů. Kromě notorických jmen budou Marvel, Warner Bros. a další studia hrnout do kin i obskurnější postavy jako Ant-Man, Wonder Woman či Captain Marvel. Pozadu nezůstává ani bující televizní produkce a chystají se seriály *Gotham*, *Constantine* nebo *Preacher*. Ale jak jsou na tom samotné komiksy – čte je vůbec někdo? Vždyť by se mohlo zdát, že všechny zásadní pokusy o dekonstrukci a renesanci příběhů o chlápčích v přiléhavých kostýmech už proběhly, cyklus trendů se otáčí stále dokola a komiksový mainstream se už poněkoli káté vrací ke sci-fi, detektivkám, fantasy a dalším dobrodružným žánrům. Jak je možné, že superhrdinové nepřestávají lákat nové fanoušky, a tedy stále fungují jako stroj na peníze? Možná nejlepší odpověď na tuto otázku můžeme najít v knize *Supergods* (2011) od jedné z největších žijících legend současného anglojazyčného komiksu, skotského autora Granta Morrisona.

Mesiáš z hvězd a noční mstitel

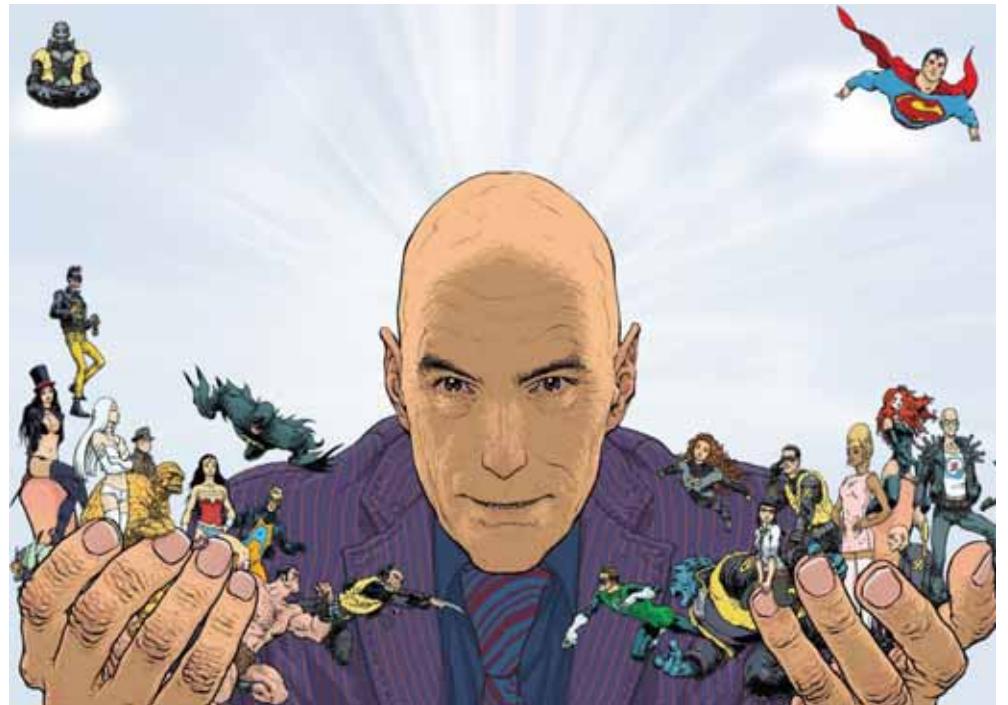
Co nám mohou maskovaní ochránci, zázrační mutanti a sluneční bůh ze Smallville říct o nás samých, ptá se Morrison v podtitulu svého pětisetstránkového svazku a pouští se do volně plynoucího, rozvětveného výkladu, jenž přechází od historické exkurze přes osobní biografii až k okultním vizím. Morrison je přitom jedním z mála lidí, kteří si mohou dovolit takto eklektický přístup, aniž by čtenáře unudili k smrti. Spolu s Alanem Moorem, Neilem Gaimanem, Warrenem Ellisem nebo Garthem Ennisem byl totiž součástí nájezdu mladých britských autorů, kteří na konci osmdesátých let v řadách nakladatelství DC Comics přeorali skomírající krajinu amerického superhrdinského komiksu a z jejichž odkazu žije podstatná část mainstreamové tvorby dodnes. Morrison v průběhu své kariéry opsal široký oblouk od úspěšných sérií *Animal Man*, *Justice League of America* či *Doom Patrol* přes kontrakulturní perlu *The Invisibles* z konce devadesátých let až k návratu ke klasice v nedávném *All-Star Supermanovi* (2005–2008) či nových příbězích Batmana. A podobnou trajektorii sleduje i v *Supergods*.

Už od samotných počátků na kreslicích prknech Joea Shustera a Jerryho Siegela se totiž superhrdinové pohybovali na nejasném pomezí symbolických alegorií a skutečných lidí z masa a kostí. Superman jako Bůh Slunce, ztělesnění všech pozitivních hodnot a nadějí, nezranitelný mesiáš z hvězd, ale také jako idol kluků deprimovaných hospodářskou krizí, poctivec bojující s gangstery a zloději, stydlivý reportér Clark Kent. Batman jako Hádés, temný rytíř a noční mstitel, ale také coby Bruce Wayne, úspěšný boháč proplétající se morálně nejednoznačným bludištěm moderního velkoměsta. Jestliže je Superman jako Beatles, pak Batman se rovná Rolling Stones, trefně glosuje Morrison a rozvíjí svou superhrdinskou ságu k dalším generacím autorů. Od morální paniky padesátých let – superhrdina jako svůdce mládeže a rebel – ke stříbrnému věku šedesátých let, který byl zprvu prodchnutý důvěrou v budoucnost a možnosti techniky, projevující se ve sci-fi námětech a hrdinech jako Flash nebo Fantastická čtyřka. Jenže po zastřelení Kennedyho dostali ránu i komiksoví bohové, pozornost se obrátila ke kolosu Marvel a na stránky komiksů začaly pronikat prvky psychedelie i první temné podtóny sociálního rozkladu.

Legenda o Grantu Morrisonovi

Ani v tomto období ale neustávalo trvalé napětí mezi dvěma pojetími superhrdinů: někdy fungují jako společenské metafor,

jindy jde o obyčejné lidi s mimořádnou vůlí a schopnostmi. K prvnímu typu hrdinů patří třeba Hulk, z jehož příběhů si zručný psychoanalytik může o tehdejších společenských náladách vyvodit leccos. Naproti tomu Peter Parker alias Spiderman je zkrátka jenom odstrkovaný teenager, stereotyp komiksového fanouška. Každý superhrdina je zároveň bohem i jedním z nás, záleží jen na úhlu pohledu. Morrison se rozhodl pro elegantní řešení a sám se superhrdinou stal. Když ve svém výkladu přichází k temnému věku osmdesátých let, jedné z nejdůležitějších komiksových etap, jeho vyčerpávající přednáška



Portrét Granta Morrisona od Franka Quitelyho. Foto comicsalliance.com

sečtělého komiksového nadšence se plynule mění v legendu o sobě samém. Jeho chápání vlastní osoby jako superhrdiny je ostatně patrné i z mimořádně pečlivé analýzy *Strážců* (Watchmen, 1986, český 2004) Alana Moorea, zásadního komiksu osmdesátých let. Morrison i přes své pověstné nepřátelství s Moorem (každý superhrdina musí mít svou Nemesis) neváhá *Strážce* uctít coby „ničitele světů“ a dílo znovu definující žánr superhrdinského komiksu. Mooreova precizní stavba komplikovaného a propleteného příběhu plného archetypálních postav ovšem příliš neladí s Morrisonovou představou o tom, že dílo má být prožito jaksi spontánně a „doopravdy“. Tedy že jeho hrdinové mají být především cool, psychedelictí a v rámci možností podobní samotnému Morrisonovi. Či Morrison podobní jim.

Ať už si o groteskně nafouklém egu skotského mystika myslíme cokoliv, faktem zůstává, že Morrison s tímto přístupem vydělal miliony. Když vám někdo začne vyprávět o tom, jak ho v Káthmándú unesli mimozemšťané a stříbrní andělé z pátého rozměru mu vyjevili podstatu všehomíra, nejspíš se rychle přesunete na druhý konec noční tramvaje. U Morrisona je to ovšem součástí jeho osobního kouzla, takže nezbyvá než přetrpět rozmáchlé odbočky k okultismu, new age filosofii a častým experimentům s psychedelickými drogami a zaměřit se na spojení jeho životního příběhu a tvorby. Zatímco jiní autoři se snaží svoji osobnost odsouvat do pozadí, Morrisonova veřejná persona je integrální součástí jeho díla. Sám konstatuje, že začínal jako zevloun z dělnické třídy předstírající studium umění, plný velkých řečí, které byly jeho jediným talentem. Časem se svou osobnostní krizí rozhodl řešit stejně, jako se autor ujímá špatně vymyšlené komiksové postavy usilující o nový start. Oholil si hlavu, nasadil si zrcadlové brýle, oblékl kožený kabát a stal se z něj King Mob, punkový James Bond,

vůdce Invisibles – party anarchistických zjevů, která bojuje proti vesmírné konspiraci. Zatímco častěji se stává, že fiktivní postavy vycházejí z mysli autora, tady se proces obrátil a Morrison se doslova vtělil do svého díla. A právě v tom pro něj tkví řešení onoho konfliktu mezi mytickou a pozemskou povahou superhrdinů.

Víc než eskapismus

V diskusi o superhrdinském komiksu se často opakují klišé o jeho nemodernosti, zahledění do minulosti a o směšnosti lesklých trikotů s vycpanými rozkroky. To sice může být

pravda v případech, kdy se postarší scenáristé utápějí v nostalgii a vzpomínkách na dětství, ale s dostatečnou mírou imaginace lze superhrdinský kánon stále aktualizovat. Stačí se podívat na nedávný nástup filmových X-Men a Avengers nebo kontrast mezi groteskním popartovým Batmanem ze šedesátých let a temnými thrillery Christophera Nolana, jejichž analýze je věnována i dlouhá pasáž v závěru *Supergods*. Největším důkazem stále aktuality a důležitosti superhrdinského komiksu je pak samotná existence a kariéra Granta Morrisona. Jeho pouť od nadšeného fanouška přes pošahaného provokatéra a experimentátora až k respektovanému komiksovému polobohu kopíruje vývoj celého žánru a jeho vzestup od populárního braku přes živelnou, lehce undergroundovou záležitost až k integrálnímu prvku současné populární kultury. Každý se nemusí stát zrovna komiksovým superšpiónem a drogovým mágem jako Morrison. Popularita filmu *Kick-Ass* (2010) i aktivity skutečných superhrdinů, jako je anglický Angle-Grinder Man, uřezávají policejní botičky u aut, však ukazují, že koncept superhrdiny zdaleka není jen prostým eskapismem, k němuž se uchylují znudění teenageri. Při čtení *Supergods* je najednou jasné, že superhrdinové nejsou prázdnými symboly, ale mohou být také tou lepší stránkou nás samých.

Autor je komiksový kritik.

Superhrdinové přicházejí o iluze

Proměny žánru v komiksech 21. století

Posledních patnáct let přineslo řadu nových trendů v amerických superhrdinských komiksech, které zasáhly jak témata jednotlivých příběhů, tak jejich formu a styl. Superhrdinové ztratili jednoznačného nepřítele a ani jejich vlastní pozice už není tak jasná, jako bývala.

LUKÁŠ RŮŽIČKA

Velká hospodářská krize, nástup Hitlera a rozdělení světa na Západ a Východ, to jsou vyhrčené reálie, které superhrdinům v minulém století poskytovaly živnou půdu a především to nejdůležitější: společného nepřítele. Ten se ale ve 21. století hledá hůře. Lépe řečeno, je jich příliš mnoho. Zároveň se výrazně rozvrstvílo publikum, k němuž superhrdinské příběhy – od zrodu ve třicátých letech zacílené v první řadě na americké kluky – promlouvají. Nyní myslí také na černochy, ženy, homosexuály, dělníky, vlastníky, hispánce, hipstery nebo muslimy, jakkoli křečovitě si jejich náklonnost často získávají.

Dekomprese a širokoúhlé vyprávění

Trochu symbolicky se jedna z největších změn superhrdinského žánru odehrála na přelomu milénia. V sériích jako *Authority*, *Planetary* nebo *Ultimates* (2002–2004, česky 2008–2011), které dnes patří k všeobecně uznávanému kánonu, se objevují týmy operující po celém světě a připomínající komanda na černou práci. Už ne klasičtí superhrdinové, ale ještě ne vojáci. Nové série přinesly do té doby málo vídané měřítko – například o *Ultimates* autoři Mark Millar a Bryan Hitch psali, že vypadají, jako „kdyby Michael Bay dostal 500 milionů dolarů na adaptaci Avengers“. A nutno podotknout, že když po deseti letech skutečně vznikl film *The Avengers* (2012), zakončený mimozemskou invazí, oproti *Ultimates* to působilo chudě. Zmiňované řady zahájily vlnu takzvaného širokoúhlého (widescreen) vyprávění,

situací nebo jedinou bublinou s údernou hláškou, která čtenáře vtáhne do příběhu, případně ho vyvrhne na jeho konci a nechá v očekávání příštího čísla. Je otázka, do jaké míry je dekomprese stylistickým záměrem a do jaké míry pouze naplňuje obchodní strategii. Měsíčníky jsou pečlivě rozvržené tak, aby se vždy pět nebo šest sešitů dalo pohodlně poskládat do jednoho souborného vydání a prodat dalším čtenářům.

I superhrdinové dělají chyby

Zásadní událostí, která celkem logicky poznamenala budoucí podobu superhrdinských příběhů, byly teroristické útoky 11. září 2001. Maskování hrdinové tehdy začali být konfrontováni s vnitrostátní politikou i svým místem v pop kultuře – při pohledu na trosky Světového obchodního centra působil celý koncept superhrdinství směšně. Postavy jako Daredevil nebo Captain America v následujících letech potemněly, protože si přiznaly, že někdy prostě všechny nezachrání. Ed Brubaker nechal Captaina Americu jen přihlížet teroristickému útoku, Brian K. Vaughn zase přišel s řadou *Ex Machina* (2004–2010), v níž superhrdina jednu věž zachránil a byl obyvatelem New Yorku zvolen starostou. Jak paranoia a atmosféra strachu přecházely v další finanční krizi, také padouši ztratili pestrobarevné kostýmy – už to nebyli šílení vědci ani afektovaní diktátoři. Zlo se nyní maskuje uhlazenou vizáží a dobře padnoucím oblekem. Iron Man, v civilu bohatý továrník, najednou nemá čas zasahovat a komentuje to slovy:

snahu o „stavění barikád“ mezi zástupci jednotlivých sociálních vrstev, přívrženci politických stran nebo klidně i filmových diváků a čtenářů komiksů, kde se vždy najde někdo plameně bránící ten „lepší“ vkus.

High-concept crossovery

Snaha o podchycení tendence komiksových příběhů za posledních patnáct let s sebou nese určitou míru generalizace, protože se vždy najde nějaká výjimka (a takové výjimečné série pak přežívají nejdéle). Dá se však říct, že v nových superhrdinských příbězích se nekomplikuje svět, postavy nebo jejich vztahy, ale způsob vyprávění – přibýly odbočky, retrospektivy, tříštění na jednotlivé linie, rafinovanější práce s vizuálem nebo flashforwardy (z měsíce na měsíc se poskočí v čase dopředu a zpětně se dovypráví, co se dělo v mezidobí). Největší producenti superhrdinských komiksů DC a Marvel stále každoročně spoléhají na velké crossovery, v nichž se propletou dlouhodobé linie jednotlivých příběhů. A většinou jde o „high-concept“ narativy – jejich premisa se dá vyjádřit jedinou větou, aby co nejrychleji zasáhla co nejmasovější publikum: *Blackest Night* (Nejčernější noc, 2009–2010) – vracejí se mrtví hrdinové, u kterých byste to nečekali; *Secret Invasion* (Tajná invaze, 2008–2009) – mimozemšťané schopní měnit svou podobu tajně infiltrovali svět Marvelu a udělali ze sebe dvojníky superhrdinů; *Identity Crisis* (Krise identity, 2004) – Superman a jeho kolegové dlouhodobě mažou paměť padouchům i sobě navzájem.



V sérii Občanská válka hrdinové nebojují s padouchy, ale mezi sebou. Foto comicbookmovie.com

v němž panely a dvoustrany napodobují filmové plátno. Důraz se klade na hloubku prostoru, který je během bitev zavalený desítkami a stovkami figur nebo strojů (pozemských i mimozemských).

S širokoúhlým vyprávěním se pojí i další termín – dekomprese. Děj, který byl dříve napěchovaný na jednu stranu, teď zabírá půlku sešitu. Celé sekvence se věnují tomu, jak někdo vyhazuje do koše plechovku nebo tápá cigaretu, případně sledují nuance obličejů během dialogu – scenáristé jako Warren Ellis, Brian Michael Bendis, Brian K. Vaughn, Mark Millar nebo Ed Brubaker nechávají postavy vyjadřovat emoce pomocí výrazu obličeje, postoje či gest. Poznáním znamením moderního superhrdinského komiksu je také zahajování a zakončování sešitů celostránkovým vyjevem s překvapivou

„Minulý měsíc jsem sotva dokázal odolat fúzi s Kronasem. Představenstvo by v tom mohlo vidět válku společností a dát mi to sežrat.“

Nové směřování superhrdinského žánru v roce 2006 ukázal také crossover *Občanská válka* (Civil War, česky 2014), v níž hrdinové nebojovali s padouchy, ale mezi sebou. Svárem byl registrační akt – superhrdinové se měli odmaskovat a pracovat pro americkou vládu. Zatímco Iron Man souhlasil, Captain America samozřejmě hájil svobodu (Iron Man: „Nejsi schopný vidět věci z mé perspektivy, protože je založená na tom, že i superhrdinové dělají chyby. A ty jsi Captain America. Neděláš chyby.“). Nejzajímavější nebyly zjednodušující odkazy na základnu Guantánamo a bushovskou Ameriku, ale to, jak příběh, být zcela nezáměrně, předznamenal tříštění společnosti a současnou

Přestože komiksový průmysl postrádá analýzy o zastoupení hispánských, černošských nebo homosexuálních postav, jaké se každoročně provádějí v Hollywoodu, vydavatelé se snaží držet krok. V jedné verzi Spider-Mana je už několik let hlavním hrdinou Afroameričan, muslimské superhrdiny představili DC Comics i Marvel. V sériích jako *Authority*, *Young Avengers*, *Runaways* nebo *Batwoman* se objevuje queer tematika, a ani *X-Men* už nejsou jen metaforou homosexuálů a jiných menšin, ale stávají se také jejich explicitními příslušníky. Problémem je, že na každou změnu nebo „inovaci“ vydavatelé hlasitě upozorňují prostřednictvím médií několik měsíců dopředu, jako by šlo o něco nenormálního, místo aby přirozeně proměnili celý žánr.

Autor je editor webu komiksarium.cz.

Hrdinové globálního fandomu

Superhrdinové, participující publikum a transmedialita

Původně komiksové postavy maskovaných superhrdinů se v dnešní době úspěšně uchycují v dalších médiích, kterým vévodí blockbusterová kinematografie. Klíčovou úlohu v tomto procesu hraje nové aktivní publikum.

ANTONÍN TESÁŘ

Superhrdinský žánr je jednou z nejvýraznějších oblastí, kde se odehrávají dva pohyby, které mediální teoretik Henry Jenkins považuje za ústřední pro současnou populární kulturu. Prvním z těchto trendů je snaha popkulturního průmyslu rozvrhovat svá vyprávění do několika různých médií. Druhá

videoherním cyklem od vývojářské firmy Rocksteady Studios.

Marvel i DC jsou navíc dnes pobočkami velkých mediálních korporací. DC už od konce šedesátých let patří studiu Warner Bros., dnes součástí konglomerátu Time Warner, a Marvel v roce 2009 odkoupila The Walt Disney Company. Hrdinové DC i Marvelu v současnosti expandují i do formátu televizního seriálu. Pobočka Marvel Television ve spolupráci se stanicí ABC, kterou také vlastní Disney, loni odvysílala první sezonu seriálu *Agents of S.H.I.E.L.D.* (Agenti S.H.I.E.L.D.u), hrdina od DC Arrow zase má vlastní televizní seriál už od roku 2012 a letos na podzim se chystají premiéry nových cyklů *Gotham*, *The Flash* a *Constantine*.

Důvody těchto expanzí jsou samozřejmě komerční a producentům se většinou vyplácí. Od roku 2010 se mezi deseti nejvýděleč-

Příklad Comic-Conu může posloužit při definici současného pojetí fanouškovství a fandomu. Oněch sto třicet tisíc návštěvníků akce rozhodně netvoří jen stereotypní nerdi posedlí znalostmi o svých uctívaných titulech a sbíráním artefaktů s nimi spojených. Fanoušek je dnes chápán jako prototyp participujícího příjemce. Nový fandom lze charakterizovat jako velmi širokou vrstvu lidí, kteří se k popkulturním fenoménům vztahují aktivním způsobem – píšou o nich na své blogy, do diskusních fór, databází nebo na Twitteru či Facebooku, případně na jejich základě vytvářejí vlastní grafiku, videa, komiksy a podobně. Tohle chápání nás samozřejmě nutí otázku otočit a ptát se, kdo v tom případě fanouškem není. Za členy takto širokého fandomu se totiž může pokládat téměř každý. Jenkins přitom správně upozorňuje na to, že jakýmsi předvojem

Základní strategií ale je zaklínání autenticitou. Ještě v devadesátých letech superhrdinské filmy zacházely se svými předlohami velmi volně: Stalloneův *Soudce Dredd* (Judge Dredd, 1995) si klidně sundal svou ikonickou helmu přes obličej, kterou v komiksech nikdy neodkládal, původně krvavý slapstick *Maska* (The Mask, 1989, česky 2010) se ve filmové verzi z roku 1994 změnil v rodinnou bláznivou komedii s Jimem Carreym. Heslem dneška je naopak věrnost předloze, která může dosahovat až úzkostných rozměrů, jako třeba v doslovných adaptacích ikonických komiksů *Sin City* (2005) a *Strážci* (Watchmen, 2009). Za zakladatele tohoto trendu a zároveň za iniciační dílo celé současné hollywoodské superhrdinské mánie je považován snímek *X-Men* (2000) Bryana Singera, do nějž režisér rozesel řadu nenápadných narážek na univerzum původního komiksu, určených pro jeho fanoušky. Když se zástupci studia Marvel rozhodli, že si budou filmy se svými hrdiny točit sami, šlo pochopitelně také o gesto autenticity.

Nejvěrnější Batman

Tento důraz na kontinuitu mezi filmovou adaptací a komiksovou předlohou má ale jistá omezení. Rozhodně neplatí, že superhrdinské blockbustery se točí pro fanatické čtenáře původních komiksů. Naopak se zdá, že komiksový a filmový trh na sebe navzájem nemají příliš velký vliv. Americkým komiksům v posledních letech stoupá prodejnost, což velmi pravděpodobně souvisí s transmedialitou některých franšiz, nicméně jen pár nejúspěšnějších titulů překročí hranici dvou set tisíc prodaných výtisků, což s mnohamilionovou návštěvností superhrdinských filmů nemůže vůbec soupeřit. Autenticita superhrdinských filmů také necílí na tvrdé jádro komiksových fanoušků, ale spíš na nový participační fandom, jak ho definuje Jenkins. Participující publikum superhrdinských blockbusterů netvoří pravidelní čtenáři superhrdinských komiksů, ale jsou to lidé, kteří o nich zpravidla leccos vědí.

Dobře to vystihuje mediální teoretik Will Brooker, když srovnává Nolanovy batmanovské filmy, zejména *Batman začíná* (Batman Begins, 2005), s batmanovskými komiksy Granta Morrisona z let 2006 až 2011, především s *Batman R.I.P.* (2008, česky 2013). Morrissonovy scénáře vedou intenzivní dialog s celou tradicí batmanovských vyprávění sahajících až ke vzniku postavy v roce 1939 a vrcholné *R.I.P.* představuje komplexní a fragmentární narativ, který vyžaduje čtenáře důkladněji obeznámeného s celou batmanovskou historií a mytologií. V Nolanových snímcích naproti tomu lze vysledovat věrnost pouze hrstce známých titulů, většinou z osmdesátých a devadesátých let, náležejících k výrazné noirové, ponuré a drsné odnoži Batmanových dobrodružství. V případě prvního filmu *Batman začíná* přitom šlo především o to dát divákům najevo, že nový filmový Batman bude odlišný od výrazně nadsazené campové verze, již diváci znali ze snímků Joela Schumachera z devadesátých let a která byla považována za znevážení batmanovské tradice – i když ve skutečnosti jen navazovala na zcela jinou část bohaté historie této postavy. Autenticita tedy v případě superhrdinských filmů vlastně znamená schopnost přizpůsobit se tomu, co momentálně považuje za autentické většina globálního fandomu.



Batman je úspěšná multimedialní značka. Z filmu *Temný rytíř*. Foto thedarkknight.warnerbros.com

tendence probíhá na straně publika, které se z masy pasivních konzumentů mění v členitou síť glosátorů populární produkce. Zatímco první pohyb, jemuž Jenkins říká transmedialita, je v superhrdinském žánru reprezentován hlavně novými hollywoodskými superhrdinskými megafilmy, druhý posun, směřující k participujícímu publiku, představuje často skloňovaný fenomén fanoušků či fandomu.

Marvel a DC napříč médii

Už kolem roku 2000 prohlásili zástupci v současné době nejsilnějšího amerického komiksového vydavatelství Marvel, že je do budoucna nezajímá ani tak vydávání komiksů, jako spíš vytváření multimedialních franšiz. Jejich audiovizuální pobočka Marvel Studios v roce 1998 začala poskytovat licence na své postavy velkým filmovým studiím a od roku 2008 začala sama produkovat vlastní snímky zahrnuté pod značku Marvel Cinematic Universe. Konkurenční vydavatelství DC Comics, které společně s Marvellem v loňském roce drželo 65 procent celého amerického komiksového trhu, svým postavám také intenzivně buduje multimedialní věhlas. Jejich nejvlivnější figura, Superman, je transmedialní franšizou už dlouhou dobu [viz esej na s. 18] a ještě lépe je na tom dnes Batman s úspěšnou filmovou sérií Christophera Nolana, významným animovaným televizním seriálem Bruce Timma nebo oslavovaným

nějsími filmy roku pokaždé objevil alespoň jeden superhrdinský titul. Obzvláště úspěšný byl především rok 2012, kdy na prvním místě stanuli *The Avengers* a na druhém *Temný rytíř povstal* (The Dark Knight Rises).

Fandom je budoucnost

V těchto transmedialních strategiích hraje pojem fandomu podstatnou úlohu. Je příznačné, že jednou z ústředních událostí popkulturního průmyslu se stal Comic-Con, pořádaný každoročně v San Diegu. Původně šlo o malou akci soustředěnou kolem tvrdého jádra komiksových fanoušků – na prvním ročníku, pořádaném roku 1970, se sešlo pouhých tři sta lidí. V posledních letech sem jezdí více než sto třicet tisíc návštěvníků a jedná se o akci, kde velcí mediální hráči odhalují své připravované projekty. V minulém desetiletí měl Comic-Con také status akce, která dokázala spolehlivě předvídat úspěch či krach plánovaných titulů. Právě fanouškovské šeptandě nastartované na této akci byl přičítán úspěch seriálů jako *Ztracení* (Lost, 2004–2010) nebo *Živí mrtví* (The Walking Dead, 2010–) i komerční propad filmové *Catwoman* (2004). Pověst Comic-Conu jako sjezdu opinion leaderů byla nicméně výrazně otřesena, když se neosvědčil fanouškovský hype filmů *Scott Pilgrim proti zbytku světa* (Scott Pilgrim vs. the World, 2010) a *Sucker Punch* (2011), které měly velmi podprůměrné tržby.

současného participujícího publika v minulosti byly právě fanouškovské komunity jako trekkies nebo otaku, které se ke svým populárním kultům chovaly podobně aktivně již dlouho před nástupem internetu skrze fanziny, fanfikce, cosplay a podobně. V tomto smyslu také Jenkins uzavírá jeden ze svých článků dvěma zdánlivě paradoxními závěry: „fandom je budoucnost“ a „fandom nemá žádnou budoucnost“.

Úzkostná autenticita

Současný globální internetový fandom tak představuje především prostor, který vytváří spontánní a decentralizovanou veřejnou debatu o aktuálních či připravovaných titulech. Ta si přes dílčí výkyvy typu *Sucker Punch* udržuje status celkem spolehlivého ukazatele úspěšnosti nových titulů. Aktivní diváci, kteří film vidí krátce po premiéře nebo ještě v předpremiéře a zveřejňují své názory pomocí různých kanálů na internetu, skutečně fungují jako opinion leaderi pro potenciální další návštěvníky filmu v kinech. Internetová šeptanda tak působí jako nejefektivnější propagace nových titulů. A právě proto společnosti ve svých kampaních fanouškům výrazně podlézají. V oblasti superhrdinských blockbusterů to platí takřka totálně. Mnoho současných významných hollywoodských tvůrců, například Guillermo del Toro nebo Sam Raimi, pochází z fandomu a svá díla často prezentují jako fanouškovské pocty.

Komiksové univerzum na plátně

Filmová série Marvel Cinematic Universe

Nejambicióznější filmovou sérii inspirovanou superhrdinským komiksem určitě představuje franšíza Marvel Cinematic Universe, soustředěná kolem týmu Avengers. Přesun hrdinů Marvelu na velké plátno přitom rozhodně neprobíhá zcela hladce.

TOMÁŠ STEJSKAL

O rozsáhlé filmové franšíze, s níž se komiksové vydavatelství Marvel rozhodlo vstoupit na terén kinematografie, se často hovoří v superlativech. Série volně provázaných filmů s různými hrdiny (jmenovitě sem patří Iron Man, Incredible Hulk, Thor a Captain America), ústící do společného díla *The Avengers* (2012), je v mnoha ohledech skutečně odlišná od ostatních filmových cyklů. O její velikosti svědčí už fakt, že na klíčovou, byť ve většině filmů epizodickou postavu Nicka Furyho, ředitele S.H.I.E.L.D. (tedy agentury, jejíž zkratka se v komiksech a ve filmech mění, ale v kostce jde o největší tajnou službu na světě), podepsal její herecký představitel Samuel L. Jackson kontrakt zahrnující bezprecedentních devět filmů. Nejde však ani tak o samotné množství snímků, jako spíše o fakt, že filmová pobočka Marvelu nazvaná Marvel Studios tu ve formátu nákladných blockbusterů buduje podobné univerzum, jaké začalo nakladatelství ve svých komiksových sešitech tvořit v šedesátých letech. Tehdy se jeho „otcové zakladatelé“ Stan Lee a Jack Kirby dohodli, že jejich postavy se budou pohybovat napříč různými sešitovými řadami a jednotlivé události budou mít dopad na celý, složitě propletený svět.

Různé podoby Iron Mana

Filmová obdoba komiksového Marvel Universe, pojmenovaná Marvel Cinematic Universe (MCU), též sestává ze samostatných, ale volně provázaných filmových sérií věnovaných jednotlivým superhrdinům a zatím jediného týmového filmu. Marvelovské filmové univerzum nicméně už od svého počátku nemá takovou jednotu jako to kreslené. Filmová práva na svá největší jména totiž Marvel Studios rozprodaly, když se na konci devadesátých let pokoušely proniknout na filmový trh poskytováním licencí na příběhy svých hrdinů velkým studiím. Filmová řada Spider-Man tak vzniká ve studiu Sony, cyklus snímků s X-Men zase produkuje Fox. Marvel se dokonce v poslední době pokouší odkoupit práva na tyto hrdiny zpět, nicméně zatím bezúspěšně. Filmové setkání Thora a Spider-Mana je tedy možné pouze v případě, že se na něm Marvel dohodne se Sony.

Vlastní filmovou produkci Marvel zahájil v roce 2008 a soustředil ji kolem relativně známého a zároveň hollywoodskými studii dosud neodkoupeného týmu Avengers. Těžko říct, jak by celý podnik dopadl, kdyby na úplném začátku nestál velmi úspěšný *Iron Man* (2008). V něm zafungoval především šťastný nápad obsadit do titulní role Roberta Downeyho Jr., který měl za sebou v leccem podobný osud jako hrdina filmu, zpustlý miliardář Tony Stark, vystavený tlaku veřejného mínění. Každopádně už tady začíná typický přístup Marvelu – sázet na nezvyklá jména, ať už jde o režisérské, scenáristické či herecké posty. Režisér *Iron Mana* Jon Favreau byl do té doby známý především jako komediální herec, scenárista Mark Fergus a Hawk Ostby si zase udělali jméno ponurým sci-fi dramatem *Potomci lidí* (Children of Men, 2006). Následujících pět let uvádění filmů, v nichž jednotliví členové Avengers vstupovali na scénu, se vskutku bohatě vyplatilo: týmovka *The Avengers* se stala třetím nejvýdělečnějším filmem v dějinách.

Budování MCU přitom není nijak přehnaně koncepční záležitostí. Scenáristé a režiséři prostě dostanou pár pokynů, jak zařadit do svých filmů narážky na Avengers. Není pak divu, že nejen každý hrdina avengerovského cyklu, ale mnohdy i jednotlivé snímky věnované témuž hrdinovi mají rozdílný styl a zapadají do odlišných filmových žánrů. *Iron Man* začíná jako typický komiksový blockbuster, spojující odlehčený tón a hlášky s akčním dobrodružstvím. Druhý díl, napsaný Justinem Therouxem (který se předtím podílel pouze na scénáři k povedené parodické komedii *Tropická bouře*, Tropic Thunder, 2008), už je v podstatě

konverzační komedií, připomínající snímky klasického Hollywoodu. A třetí epizoda je autorským projektem slavného scenáristy Shanea Blacka (*Poslední skaut*, The Last Boy Scout, 1991, *Poslední akční hrdina*, The Last Action Hero, 1993), který se v zábavné a emotivní směsi vysmívá superhrdinským i obecně hollywoodským klišé a zároveň nebyvale prohlubuje psychologii hlavní postavy.

Starogermánský bůh a kapitán propagandy

Totéž se ukazuje při pohledu na začátky ostatních postav. Paralelně s *Iron Manem* vznikl



Starogermánský bůh Thor a ideologicky zatížený Captain America zdánlivě nepůsobí jako potenciál pro divácké hity. Z filmu Avengers. Foto marvel.com

Neuvěřitelný Hulk (The Incredible Hulk, 2008), největší propadák MCU z finančního i uměleckého hlediska. Scenárista Zack Penn (na kontě má extrémně nepovedenou *Elektru*, 2005, i hodně slabý třetí díl *X-Men*, nazvaný *Poslední vzdor*, X-men: The Last Stand, 2006) se tu pokouší o thriller, což není u komiksových filmů té doby zcela typické (Nolanův *Temný rytíř*, The Dark Knight, 2008, tehdy teprve vznikal). Scénář navíc za zvláštních okolností, které se Marvel snažil neúspěšně ututlat, přepsal představitel Bruce Bannera Edward Norton, prý s ohledem na větší vývoj vlastních postav. Výsledkem je každopádně podivný béčkový film s jednorozměrnými postavami i příběhem.

Nechat shakespearovského herce a režiséra Kennetha Branagha režírovat *Thora* (2011) byl naopak podařený tah. Právě Thor spolu s Captainem Americou přitom představují z hlediska filmové atraktivnosti největší oříšek. Okázale vystupující starogermánský bůh Thor ani ideologicky nejzatíženější postava komiksových dějin Captain America, který měl během druhé světové války ryze propagandistický náboj, vskutku nepůsobí jako potenciál pro divácké hity jednadvacátého století. *Thorovy* tržby možná nebyly oslnivé, každopádně způsob, jakým se povedlo skloubit mytologický svět se současností, stojí za pozornost. Úvodní části z Asgardu určitě nemají shakespearovské parametry, jak se občas psalo v recenzích, nicméně zasazení do divadelních kulís (které navíc připomínají sedmdesátkové rukodělné fantasy filmy) spolu s divadelním vedením herců dodává filmu mile archaickou a přitom velkolepou auru, efektně kontrastující s odlehčenými sekvencemi, jež se odehrávají na Zemi. Naopak Filmový *Captain America* (2011), snažící se nepoužitelně zásadového hrdinu zasadit do dobrodružné žánrovky ve stylu Indiany Jonese, je ve výsledku poněkud sterilní právě vinou nevýrazné a jednoduché titulní postavy.

Ve světle všech načrtnutých rozdílů v povahách postav i stylu jednotlivých filmů pak

vynikne úsilí složit z různorodých aktérů fungující tým. Rozhodnutí svěřit týmový snímek o Avengers Jossemu Whedonovi, který se sice těšil pověsti vynikajícího televizního tvůrce (vytvořil například seriály *Buffy*, *přemožitelka upírů*, Buffy the Vampire Slayer, 1997–2003, nebo *Firefly*, 2002), ale s hollywoodskými velkofilmy dosud neměl žádnou zkušenost, bylo dalším potvrzením, že se Marvel nebojí důvěřovat osobitým autorům. Funkčnost filmu navíc nijak neohrozil ani fakt, že Bruce Banner byl přebazován více spolupracujícím a ve výsledku i mnohem lépe hrajícím Markem Ruffalem. Whedonův snímek se soustředí převážně na vztahy

mezi excentrickými a z podstaty individualistickými postavami, byť cílem nebylo drama, ale především uvolněná zábava.

Tučné honoráře pro Avengers

MCU ovšem naráží na určité limity, jež jsou specifické pro vysokorozpočtový film, zatímco formát komiksu je nezná. Nejlépe to ukazuje *Captain America: Návrat prvního Avengeru* (Captain America: The Winter Soldier, 2014). Snímku se úspěšně daří skloubit atmosféru sedmdesátkových paranoidních špiónážních thrillerů se současnými tématy i dnešními postupy akčního filmu. Přesto v sobě nese základní rozpor vyplývající z faktu, že nejde o samostatné dílo, ale o součást superhrdinského celku. Proč například hrdina nehledá pomoc u ostatních Avengerů, jak by tomu téměř jistě bylo v komiksové verzi téhož vyprávění? Odpověď je jednoduchá: studio by v takovém případě totiž muselo zaplatit vysoké honoráře Downeymu, Ruffalovi a dalším představitelům Avengers.

Těžko říct, jak se podobné problémy se soudržností budou dále projevovat. Marvel každopádně nesází jen na Avengers a rozhodl se svět MCU rozšířit o filmovou verzi Strážců Galaxie (Guardians of Galaxy) [viz recenzi na s. 31], tedy komiksu, který i v Americe patří k méně známým. Risk se opět vyplatil, jak ukazují tržby v kinech po prvním promítacím týdnu. Oživit tým, do něhož patří potetovaný svalovec neschopný chápat jakékoli metafory nebo mluvící mýval, vyžaduje určitou odvahu. A odvážné bylo i angažovat jako režiséra a spoluscenáristu Jamese Gunna, který začínal na bizarních filmech studia Troma.

Rozhodnutí studia Marvel jsou jistě především součástí obchodního plánu. Přesto je celkem potěšující, že právě na poli komiksové popcornové zábavy dostávají prostor talentovaní a méně známí tvůrci. Jako by tu platila všechna ta velkolepá komiksová klišé a z podivínů se stávali oslavovaní hitmakeri.

Autor je filmový publicista.

12. – 14. | září 2014

Hudba

Divadlo

Performance

Visual Arts

Film

Praha | Radlická

Přijďte si užít unikátní atmosféru ArtWay Festu, na kterém se představí výběr z toho nejzajímavějšího ze současného mladého středoevropského umění.

Tři dny babího léta, koncerty, divadlo, tanec, výstavy, filmy...

Těšit se můžete například na Kill The Dandies!, Angela Gaber Trio, Sylwestera Stabrylu, Zuzanu Mariánkovou, NEKROteatro, Krisztiana Palócze, Kalle, The Ills, Lenu Galovičovou, Divadlo TUŠ, Anniversary In June a mnoho dalších.

Podpořte i vy život umění v srdci Evropy, protože

"ArtWay is the only way!"

www.artwayfest.eu

FB: ArtWayFest

inzerce

Mutant and Proud

Politika identit ve filmových X-Men



Jednotlivé mutanty pojí výhradně jejich sdílená diference od normální většiny. Plakát k filmu X-Men: První třída. Foto marvel-movies.wikia.com

Ústředním motivem superhrdinské filmové série X-Men je vztah normální většiny a menšiny tvořené mutanty s různými schopnostmi. Cyklus tak rozehrává otázku různých pojetí identit a jejich vztahu ke společnosti jako celku.

MATĚJ METELEC

Filmové adaptace superhrdinských komiksů X-men jsou výjimečné hned z několika důvodů, mimo jiné v tom, že se hned od prvního snímku zaměřily na otázky vztahu většiny a menšiny, možnosti jejich soužití nebo naopak násilné konfrontace a s tím i na úzce související problematiku identity. Její význam ve filmovém světě X-men je zdůrazněn už úvodní scénou prvního filmu *X-Men* (2000), reprizovanou i v *X-men: První třída* (X-Men: First Class, 2011), v níž mladý Žid Eric Lensherr, budoucí Magneto, přijíždí s transportem do nacistického koncentračního tábora. Tetování na předloktí a žluté šesticípé hvězdy na oblečení jsou jasně viditelnými symboly pevně přiřčené a neměnné identity, která bude pronásledovat nejen Magneta, ale celý fikční svět série.

Black power a homosexuálové

Základním konfliktem, na němž stojí filmové *X-men*, je vztah většinové normální populace a menšiny mutantů. Ten hraje daleko zásadnější roli než konfrontace „hodných“ X-men pod patronátem profesora Charlese Xaviera a „zlých“ Brotherhood of Mutants vedených Magnetem. I tam, kde lidský antagonista hraje jen vedlejší úlohu, je tento konflikt tím, co dává střetávání obou skupin mutantů vlastní motivaci. Nadto právě povaha lidských protivníků určuje politickou metaforiku série. Když například nahradíme slovo „mutant“ v prosloveh senátora Kellyho z *X-men* slovem „negr“, stane se tato postava ukázkovým případem jižanského rasistického politika. Patrně také není náhoda, že když je Kelly proměněn Magnetem v mutantu, potká ho stejný osud jako bigotně rasistického senátora Rawkinse z filmu *Divotvorný hrnec*

(Finian's Rainbow, 1968), proměněného kouzelným hrncem v černocho.

Mutanti jsou v sérii vlastně paradigmatickou menšinou o sobě, do které je možno promítnout jakoukoli jinou. Odkazy na mimofikční realitu potvrzující toto hledisko se nacházejí takřka ve všech snímcích. Magneto na konci *X-men* věští nadcházející válku a oznamuje, že v ní hodlá bojovat „by any means necessary“, což je fráze, již proslavil radikální černošský aktivista Malcolm X. Když je v *X-men: Poslední vzdor* (X-Men: The Last Stand, 2006) jeho spolumojovnice Mystique vyslýchána a agent ji osloví „občanským“ jménem Raven Darkholme, odsekne mu v narážce na koncept organizace Nation of Islam, kde Malcolm X dlouhá léta působil, že na své „otrocké jméno“ neslyší.

Rovina, v níž mutanti fungují jako obraz homosexuální menšiny, je zase zachycena v *X-Men 2* (X2, 2003), kde mladý mutant Iceman odhaluje rodičům svou identitu. Rozhovor je až groteskně pojatý coming out, od úvodního „Mami, tati, musím vám něco říct...“ až po matčino „A zkoušel jsi... nebýt mutant?“. Jiným příkladem je scéna z *První třídy*, v níž profesor Xavier neúmyslně odhalí mutantskou identitu Hanka McCoye/Beasta jeho nadřízenému, shodou okolností mutantskému entuziastovi. Na otázku, proč nic neřekl, Beast odvětlí: „Neptal jste se, tak jsem nic neřekl.“ Jde o narážku na „Don't ask, don't tell“, tedy oficiální politiku USA ke službě homosexuálů v ozbrojených složkách mezi lety 1993 a 2011. Ve stejném filmu opakovaně zazní heslo „mutant and proud“, což není nic jiného než „black and proud“, spjaté s hnutím black power.

Pokud bychom právě v této oblasti hledali klíč pro politické pozice, jež zastávají rozdílné frakce mutantů k lidským antagonistům, pak by X-men byli umírnění zastánci integrace a Magneto se svými následovníky mutantními suprematisty. Tím se znovu dostáváme k otázce identity. Vztah většiny a menšiny, kontaminovaný strachem a nenávistí na obou stranách, je totiž v podstatě tím jediným, co mutanty spojuje. Je to výhradně jejich sdílená diference od normální většiny, co je pojí dohromady. Každý z nich je totiž natolik jiný, že nebýt normálních lidí, žádné pojítko nevznikne. Vždyť co má společného huňatý, modrý Beast

s kovem vládnoucím Magnetem nebo prakticky nesmrtelným Wolverinem?

Dvojitá hra identity

Identita na sebe v současné ideologii bere dvě podoby. Tou první je zlepšování sebe sama tak, aby výsledek odpovídal aktuálnímu ideálu úspěchu. K tomu patří jak wellness a fitness, tak různé příručky, jak stíhat víc, jak manipulovat s druhými, jak postoupit v práci nebo jednat s podřízenými. Na druhé straně nám obzvlášť filmová produkce, ale také knihy jako *Přestaňte být hodní, buďte sami sebou* (2001, česky 2013) často tvrdí, že ostatní nás musí ocenit takové, jací jsme, že důležité je přijmout sebe samy a pak nás přijmou i druhí. V tomto pojetí je identita definitivní – jsem prostě tím, čím jsem. Do značné míry jde o dědictví emancipačních hnutí šedesátých a sedmdesátých let, která vyzývala společnost k přijetí rozdílnosti jako stejně hodnotné alternativy statistické normalnosti. Nicméně k důsledkům tohoto postoje v současnosti patří třeba i vznik identity neslyšících, kteří se chápou jako specifická skupina disponující vlastním jazykem a odmítající případné možnosti léčby, v jejímž rámci například neslyšící rodiče touží mít neslyšící děti. To, co původně bylo privací, se stává svorníkem skupinové identity, která případné léčení vnímá jako útok na svou integritu.

Podobným případem je i konstrukce homosexuální identity a současné odmítání fixních identit ze strany queer teorie. To druhé přitom vyžaduje jako nutný korektiv jasně identifikovanou (být třeba demonizovanou) heteronormativitu a biologická pohlaví, bez jejichž ukotvení v realitě by jakékoli úvahy o identitách i v negativním smyslu byly zcela nesrozumitelné. Do značné míry pro drtivou většinu lidí i takovou být musí, protože se pokouší teoretickou konstrukcí zobecnit cosi, co pro ně vždycky bude v jejich životní praxi naprosto kontraintuitivní. Represe kvůli sexuální orientaci je naproti tomu zcela konkrétní věc, což ale nikterak neimplikuje, že by měla ustavovat skupinovou identitu víc než například stravovací návyky. Ustavování takové identity je ve své podstatě pouze negací, reakcí na represí a po jejím zániku by měl zaniknout i tento požadavek. Problém nároku na prosazení partikulární

identity spočívá v tom, že je nemožné dát jí univerzální platnost a důsledně uplatnění, což vede k potenciálně nekonečnému štěpení. Snaha zakotvit v co možná nejohraničenější identitě je také, přinejmenším do jisté míry, reakcí na ztrátu přirozených vazeb a atomizaci jedince, který hledá potvrzení sebe sama. Pouhá konformita s většinou je přitom v průběhu posledních sta let schopná taková potvrzení poskytovat paradoxně stále méně a méně. Obdobně partikulární a omezený je i černý nacionalismus hypertrofovaný do podoby černého suprematismu, který je tak nucen budovat fiktivní „černou“ minulost a zároveň se ukrývat pod zástavou věčné oběti.

Co mají tyto spleť identity diskursy společného s filmovými *X-men*? Jednoduše to, že *X-men* velmi přesně ilustrují rezignaci na změnu sebe samých a přijetí skupinové identity jako nepřekročitelnou mez. Jediný, kdo je ve všech filmech ochotný provést radikální rozhodnutí, skutečně autentický akt změny sebe sama, je tak klíčová postava Rogue, která v *Posledním vzdoru* využije „léku“ na mutaci. Nečiní tak kvůli touze zapadnout, ale kvůli vztahu k ostatním. Mutantská identita jí totiž nedovoluje žádný fyzický kontakt s druhými, a tak pouze její odmítnutí Rogue umožňuje mít plnohodnotný, to jest sexuální vztah s Icemanem. Nebýt Rogue, byl by celý svět *X-men* postavený na tom, že být jiný má smysl jen proto, abych mohl zůstat stejný. V tomto smyslu je i patrně nejjádnější film z celého x-menovského univerza, *The Wolverine* (2013), vcelku dobrou hyperbolou, protože titulní hrdina v něm projde vlastně zbytečnou cestu, na níž si potvrdí, že důležité je zůstat pořád stejný.

Potomci lidí

V *První třídě* Magneto říká Mystique: „Chceš, aby tě společnost přijala, a přitom nedokážeš přijmout sama sebe.“ To ale implikuje otázku, kam až má sahat naše právo na rozvíjení individuální (nebo skupinové) identity a kde jsou přiměřené kontury vztahu jedince a společnosti. Nakonec právě fragmentarizované identity a potenciálně vypjatý boj za jejich uznání jsou stejným projevem atomizovaného individualismu jako výše zmíněná změna sebe sama, směřující výhradně k simulování idealizovaného obrazu úspěchu. V kontextu *X-men* je tak nejjasnějším světlem na konci tunelu antiteze k teorii o likvidaci méně vyvinutého neandertálce v boji s pokročilejším homo sapiens. Na začátku *X-Men 2* Storm poukazuje na nejnovější výzkumy, které dokládají, že mezi dvěma druhy rodu homo docházelo k míšení a jejich potomky jsme my. Obdobně by řešením vztahu teze a antiteze menšiny a většiny či navzájem kolidujících identit měla být syntéza, jež místo rovnoprávnosti hranic měla jejich existenci činit politicky bezpředmětnou.

Autor je publicista.

To není emo, to je skramz

Jak se vyvíjel emocionální hardcore?

Loni na podzim hudební publicisté řešili otázku, zda jsme svědky emo revivalu. Letos domácí scéna přišla s kladnou odpovědí. Z hardcoreového subžánru, který přežil svou smrt, se podařilo udělat další retro novinku. Jaká je minulost hudebního stylu, jehož jméno si dnes spojujeme především s módou pro dospívající?

ANEK

Emo jakožto hudební žánr, tedy emocore, emotional hardcore, je jednou z vývojových větví hardcore punku. Zrodilo se v polovině osmdesátých let ve Washingtonu okolo kapely Rites of Spring. Kapely označované jako emo do značné míry sdílejí východiska a postoje hardcoreové scény, na druhé straně nelze přehlížet, že emo má svá jasná specifika. Hardcore punk byl neodmyslitelně spjat se sociálními a politickými tématy a umožňoval dospívajícím z dělnické třídy agresivním, a přitom nenásilným způsobem projevit své rozhořčení. Emo přišlo s intelektuálnějším zaměřením a melodičtější hudbou. Pokud pro hardcore byl základní emocí vztek a nespokojenost, pro emo je to vášeň.

Tristan Tzara (band)

Projev Rites of Spring jako by předznamenával masivní nástup indie rocku, který přišel o pár let později. Emo kapely první poloviny devadesátých let v tomto přístupu pokračovaly a leckdy se v melodičnosti dostaly tak daleko, že příbuznost s hardcore punkem už téměř nebyla slyšet. Příkladem z této doby je skupina Sunny Day Real Estate, jejíž dva členové se po rozpadu kapely v roce 1995 přesunuli do Foo Fighters Davea Grohla. Z první poloviny devadesátých let si dále zaslouží

jejich krátkých a překotně se proměňujících skladeb je stále na maximu. Obě skupiny však získaly zástupy následovníků a napodobitelů. Ve stejné době se část emo a posthardcoreové scény identifikovala s britskou subkulturou mods ze šedesátých let a názvy kapel i jejich texty začaly být plné odkazů na umělecká díla či spisovatele – nalezneme skupiny jako Rites of Spring, Tristan Tzara nebo The Death of Anna Karina. Nejdále v tomto směru zašli zřejmě Orchid, jejichž texty překypují jmény filosofů a literárních postav. Jejich skladba Tigers je v podstatě manifestem hipsterství a intelektuálního snobismu. I proto lze emo scénu těchto let do určité míry považovat za předchůdce současných hipsterů.

Staré, pravé emo

Na přelomu tisíciletí se zásadní jména žánru objevila i v Evropě. Ve Francii jsou to skupiny Amanda Woodward, Mihai Edrisch a Dađtro, v Itálii například Raein a La Quieté, v Německu třeba Louise Cypre a u nás Lvmen, Ravelin 7 nebo Thema Eleven. Domácí scéně se v tomto případě pro jednu podařilo chytit vlak zavčasu a získala si v emu svébytné místo.

Zhruba ve stejné době se kapely jako Alexis-onfire nebo My Chemical Romance dostaly do hledáčku hudebního byznysu a okolo roku 2005 bylo emo a screamo najednou

inspiraci v black metalu. Po francouzských Celeste, v kterých pokračovala část rozpadlých Mihai Edrisch, přišla s kombinací skramzu a black metalu také česká skupina [redacted] (čti „Nic“) nebo američtí Deaf heaven.

Další kluci v kšiltovkách

O tom, že se na emo scéně i v současnosti něco děje, svědčí série článků z loňského podzimu na webzinech jako Stereogum, BuzzFeed, Pitchfork, NPR či Noisy. Jejich tématem byla otázka, zda jsme svědky emo revivalu. Domácí festival Creepy Teepee, který se snaží nové popkulturní trendy importovat přes české hranice, letos představil hned několik emo skupin, a to především těch lokálních. Vystoupily české kapely Esazlesa, Le Bain De Maid, Gagarin, Drom a [redacted] (z aktivních veteránů domácí emo scény chyběly jen formace Remek a Toširo). Podle hudebního publicisty Karla Veselého tyto kapely dokonce dominovaly festivalu, což ho vedlo k úvaze, jestli se „komunita pražských indies nezačíná více politicky angažovat, či rovnou radikalizovat“. Jedním dechem ale dodává, že je „ale taky dost dobře možné, že kluci v kšiltovkách a s hlučnými kytarami jsou jen další přejatá móda, která se přežene stejně jako třeba witch house“.



Čeští [redacted] kombinují skramz s black metalem. Foto archiv skupiny

zmínku kapela Indian Summer. Její typické postupné přechody z tichých pasáží do vypjatých katarzních poloh se staly poznávacím znakem velké části pozdější evropské emo scény. Další klíčovou formací té doby byli In/Humanity, kteří spojili vypjaté emoce s brutálním zvukem a krkolomnou rytmičkou té nejextrémnější formy hardcore punku, označované jako powerviolence. V druhé půlce devadesátých let, kdy emo už mělo svoji rádiově přijatelnou podobu, reprezentovanou třeba produkcí Jimmy Eat World, se odkaz In/Humanity a jejich „emo violence“ přetavil do nové scény, pro kterou se vžilo označení screamo.

Mezi zásadní kapely zformované před koncem devadesátých let patří především Orchid, pg.99 a Saetia. Zatímco Saetia využívá postupu charakteristických už pro Indian Summer, Orchid žádné tiché pasáže nemají a intenzita

všude – bohužel obvykle prezentované jako mix pop punku a gotické vizáže, jehož konzumenty jsou afektovaní teenageri. Internet zaplavily diskuse o tom, co je a co není emo nebo screamo, a v povědomí veřejnosti hudbu vytlačila problematika piercingu a údajného sebepoškozování současné mládeže. Fanoušci původní DIY scény se sice zoufale snažili propagovat „to staré, pravé emo“, pro jehož označování začali používat nový termín „skramz“, ale jako vždy v podobných případech byl tento boj na nějakou dobu ztracen. Udělat žebříček nejnenáviděnějších hudebních žánrů všech dob zřejmě není objektivně možné, ale jisté je, že emo by se pro takový záměr výborně hodilo.

Nezávislá scéna nicméně nikdy nezmizela. Žánr se dokonce určitým způsobem i dále vyvíjel – některé emo kapely implementovaly postupy postrocku a jiné později našly

Ani jedna z citovaných alternativ ale není reálná. Je sice možné, že indie scénu bude emo bavit podobně krátce, jako ji bavil witch house, na rozdíl od něho však emo není na této scéně nijak závislé. Zároveň ale nelze mluvit ani o skutečné politické angažovanosti či radikalizaci – už proto, že ani samotná hardcoreová scéna není skutečně angažovaná či snad dokonce radikální. Pouze se řídí poněkud jinými pravidly než střední proud, ale pro společnost už dávno nemá větší význam a ani se o to nesnaží. Jde prostě o hudbu, módu a částečně i alternativní životní styl s potenciálem oslovit současné ideologicky zcela nezakotvené hipstery a tím částečně obnovit svoji trendovost. Výrazně by tomu pomohlo, kdyby někdo v rámci žánru dokázal udělat lepší desku, než jaká tu už byla před deseti lety. Industriálnímu technu se to podařilo, emocoreu zatím ne.

Autor provozuje hudební blog Cáry mlhy.

Terapie odloučením

Představení Animal Exitus uměleckého souboru Spitfire Company pod vedením režiséra Petra Boháče zkoumá možnosti ztvárnění duševních procesů, jimiž se vyrovnáváme se životními tragédiemi. Činí tak prostřednictvím tance a práce s distancí mezi divákem a účinkujícím.

VIKTOR ČECH

Psychické stavy připomínající afekty v pojetí Reného Descarta: destruktivní, animózní emoce – šok, hněv, deprese, smíření a odevzdanost. Toto téma přímo vybízí ke zpracování do podoby tanečního projektu plného expresivního pohybového výraziva a silných jevištních efektů, či naopak introspektivní meditace vnitřních forem. Nicméně představení *Animal Exitus*, které nám v režii Petra Boháče a v podání tanečnic Miřenky Čechové a Barbory Látalové představila Spitfire Company, nabízí třetí cestu, již bychom mohli přirovnat ke snaze imitovat čistou a přesnou práci chirurga va skalpelu.

Buňka tvořená bílými konturami a uzavřená z velké části plexiskly, umístěná daleko od hlediště na vysokém, ve tmě se ztrácejícím soklu, se stává místem režisérova pokusu o operativní zákrok do vědomí publika. Diváci obdrží bezdrátová sluchátka se dvěma kanály, mezi kterými mohou libovolně přepínat. Již před začátkem představení na nás doléhá ona chladná distance, vytvořená technologií i scénickou architekturou. Sluchátka a v nich pouštěný program – didaktický komentář k tématu choreografického a tanečního výkonu obou vystupujících na jednom kanále a elektronická scénická hudba na druhém – vlastně nabízí dvě cesty recepce celého představení.

Příliš úspěšná sterilizace

Na rozdíl od některých jiných recenzentů jsem vydržel téměř po celou dobu, až na několik krátkých přepnutí, poslouchat monotónně předčítaný text. Technologie bezdrátových sluchátek posouvá kvalitu vnímání zvukové a hudební stránky představení na novou rovinu; stává se tím první linií recepce. Současně také dochází k intimnějšímu a přitom odtaziťejšímu prožívání celého představení – divák se s pomocí sluchátek izoluje od svého okolí. Je tak narušena jedna z hlavních přidaných hodnot tanečního a fyzického divadla, totiž intenzita sdílené fyzické přítomnosti publika a účinkujících. Distance, jež tu vzniká, připomíná odstup při sledování televizní či počítačové obrazovky.

Taneční kreace obou interpretek jsou samy o sobě nepochybně velice zajímavé. Nicméně po skončení představení se v paměti slíjí do jednoho amorfního a neuchopitelného proudu, z něhož vystoupí jen několik málo vyhrocených situací. Podobně jako je hlas předčítající doprovodný text prostý rétorické gradace, je i výkon skoro nahých tanečnic přes jednoznačné pohybové kvality i zajímavou choreografickou práci ve výsledku neuvěřitelně plochý. Je to zřejmě způsobeno absencí jakéhokoli výraznějšího členění. Jako by zde silné myšlenky, vizuální kvality scény i působivé taneční situace prošly důkladnou sterilizací, která na jedné straně vtiskla představení jednotu, na straně druhé ho však osekala o vše podstatné. Tělo tanečnicka zde není tělem, myšlenka komentátora není myšlenkou – jsou spíše jen oním podobenstvím psychologického procesu, na jehož počátku je trauma a na konci smíření a zapomnění.

Autor je kurátor a kritik.

Spitfire Company: Animal Exitus. Režie a scéna Petr Boháč, hudba David Kollár, choreografie Petr Boháč a kol., hrají Miřenka Čechová, Barbora Látalová. Divadlo Ponec, Praha, premiéra v rámci festivalu Tanec Praha 9. června.



Buňka uzavřená z velké části plexiskly se stává místem režisérova pokusu o operativní zákrok do vědomí publika. Foto Vojta Brtnický

Schizofrenie rozumu a citu

Nová divadelní hra Lenky Lagronové Zahrada Jane Austenové pracuje s motivy ze života i díla slavné anglické spisovatelky. V centru pozornosti jsou otázky týkající se společenského postavení žen a možností jejich seberealizace.

PETR ANDREAS

Dramatička Lenka Lagronová ve svých dílech zkoumá skryté roviny ženských rolí. O (ne)nacházení štěstí a naplnění v životní dráze, kterou ženám linkuje i současná společnost, pojednává také *Zahrada Jane Austenové*, uvedená v Divadle Viola.

Společenskokritická freska s hojností narážek a citátů, určených čtenářům Jane Austenové, se odehrává v jidelně venkovského sídla rodiny Austenových. Matka (Marie Málková) tu spolu s dcerami Jane (Apolena Veldová) a Cassandrou (Lucie Štěpánková) rozhodují, jak naloží s letošní úrodou jablek. Udělejme z nich víno, navrhuje Jane. Pití vína ale nelaide s představou o spořádané zábavě starších žen, namítá Cassandra. Co punč? Vysedávání u punče se nesluší pro rodinu reverenda, ohrazuje se matka, uděláme džem. Ten ovšem nelze jíst donekonečna, odmítá Jane. Zbývá sušit jablka na křížaly, prosazuje Cassandra. To je ale nuda k uzoufání! odporuje Jane...

Matka, dcery a konvence

Matka Austenová by mohla představovat přímo prototyp ideálního ženského osudu: provdala se, starala o domácnost, povila a vychovala děti, byla oporou svému muži. Žila by dokonale šťastný život – kdyby ovšem její muž nebyl předčasně zemřel a kdyby byla dokázala provdat své dvě dcery. Doba, kdy to bylo možno provést, je v nenávratnu, a tak dcery nyní stárnou spolu s ní.

Mladší Cassandra je protivná duševní omezeností, s níž společenskou konvenci pokládá za neporušitelný zákon a která z jejích rozhodnutí činí pouhou reprodukcí stereotypů.

Ze stínu společenského ideálu vystoupí pouze v okamžiku, kdy sestře diktuje rozuzlení romantického románu. Přesvědčí ji, aby hrdina a hrdinka učinili to, k čemu by se sama nikdy neodhodlala: vstoupit do manželství – přes nepřízeň příbuzných a okolí. (Jedna z elegantních autorčiných narážek na austenovský svár rozumu a citu.)

Starší Jane je naopak sympatická praktickou inteligencí, díky níž dokáže společenské normy prohlédnout a s rebelantskou ironií využít k seberealizaci. Cítíme však, že sebestředné ujišťování, že se role manželky a matky vzdala dobrovolně, aby se mohla věnovat psaní, je pouhá stylizace, za níž stojí – stejně jako u sestry a matky – obyčejná životní nenaplněnost.

Matka ani Cassandra nejsou schopny samostatné existence: když se dozvědí, že dům, v němž bydlí a který patří jednomu ze synů/bratrů, bude muset být prodán, jsou bezradné: matka hystericky popírá, že by se něco takového mohlo přihodit, Cassandra propadá melancholii. Ztráta jistot, jež zajišťoval muž, je zbavila schopnosti žít. Stávají se překážkou pro Jane, která jediná má obchodní nápad, jak se o rodinu postarat.

Stvrzování zotročujících stereotypů

V prvním plánu hry je snadné odhalit a odsoudit omezující vliv společenského řádu na postavení a seberealizaci žen. Ačkoli mnohá morální dogmata z doby, v níž žila Jane Austenová, byla odstraněna, roli, ke které společnost ženu předurčuje, nelze uniknout. Nehrozí-li jí už veřejný odsudek, pokud se

vymyká, i dnes je vystavena pohledům špatně skrývaného překvapení, nepřímým narážkám a „dobře“ míněným radám.

Jako divák-muž jsem cítil znepokojivou schizofrenii. Spontánně jsem se ztotožňoval s postoji a temperamentem Jane Austenové, pramálo mne ale přitahovalo zobrazení její postavy: odkvetlá, nenalíčená, s vlasy jednoduše staženými dozadu. Naopak jsem pokukoval po půvabném zpodobení Cassandry Austenové – její osobnost mne ovšem odpuzovala. (Efekt je to nepochybně záměrný, neboť Cassandra, již hraje výrazně mladší herečka, byla ve skutečnosti o něco starší sestrou Jane Austenové.)

Nejsou ale i právě moje sympatie jedním ze zdrojů pokrytecké morálky a zotročujících stereotypů, přesně těch, proti kterým se ve mně – když je vidím na divadle – všecko bouří? Neutvrzuji tak i já společenský řád? Kolik pokrytců si přeje emancipaci žen pouze teoreticky? A kam až může ženská emancipace zajít, aniž se zhroutí základní mezilidské vazby? Tak daleko se už Lagronové hra pochopitelně nepouští. Přestože je inscenace Radovana Lipuse většinou jen mírně nadprůměrná a na závěr ji umrtvuje nepřehledné vizionářské vyvrcholení, řetěz otázek a úvah spouští dokonale, tak jak to má dobré divadlo umět.

Autor je estetik a filolog.

Lenka Lagronová: Zahrada Jane Austenové. Režie Radovan Lipus, scéna David Bazika, kostýmy Eva Kotková, hudba Emil Viklický, hrají Marie Málková, Apolena Veldová, Lucie Štěpánková. Divadlo Viola, Praha, premiéra 26. 3. 2014.

Národní

divadlo

20. STOLETÍ
OČIMA
TAJNÉ
POLICIE

Ušlechtilí z bývalých socialistických zemi vytvořili dokumentární divadelní inscenace na základě zkušební materiálů v archívech tajných policejních složek operujících v teritoriu bývalého sovětského bloku.

www.paralelnivizity.cz

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



FIBICH
PÁD
ARKUNA

PREMIÉRY: 9. A 10. ŘÍJNA 2014
DIRIGENT: JOHN FIORE
REŽIE: JIŘÍ HERMAN

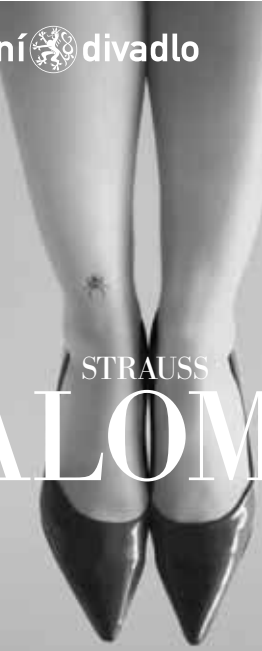


Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPERE



STRAUSS
SALOME

PREMIÉRY: 23. A 26. ŘÍJNA 2014
DIRIGENT: HEIKO M. FÖRSTER
REŽIE: MARIUSZ TRELIŃSKI

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



HÁBA
NOVÁ
ZEMĚ

POUZE JEDINÉ UVEDENÍ: 12. PROSINCE 2014
DIRIGENT: PETR KOFOŇ
REŽIE: MIROSLAV BAMBIŠEK

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
NA NOVE
SCENĚ



ŠOSTAKOVIČ
ANTI-
FORMALISTICKÝ
JARMARK/
/ORANGO

PREMIÉRA: 17. PROSINCE 2014
DIRIGENT: JAN KUČERA
REŽIE: SLÁVA DAUBNEROVÁ

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPERE



BOITO
MEFISTO-
FELES

PREMIÉRY: 22. A 24. LEDNA 2015
DIRIGENT: MARCO GUIDARINI
REŽIE: IVAN KREJČÍ

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STAVOVSKÉM
DIVADLE



MOZART
KOUZELNÁ
FLÉTNA

PREMIÉRY: 5. A 7. ÚNORA 2015
DIRIGENT: ZBYNEK MÜLLER
REŽIE: VLADIMÍR MORAVEK

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



MUSORGSKIJ
BORIS
GODUNOV

PREMIÉRY: 26. A 29. BŘEZNA 2015
DIRIGENT: PETR KOFOŇ
REŽIE: LINDA KEPTOVÁ

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPERE



HUMPERDINCK
JENÍČEK
A MAŘENKA

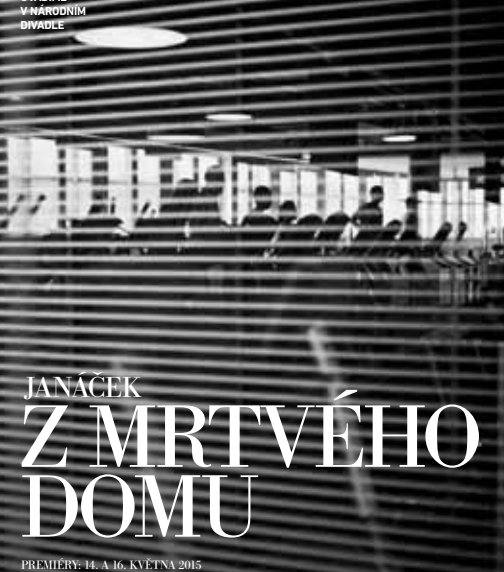
PREMIÉRY: 23. A 24. DUBNA 2015
DIRIGENT: MARTIN LEGINS
REŽIE: MATĚJ FORMAN

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



JANAČEK
Z MRTVÉHO
DOMU

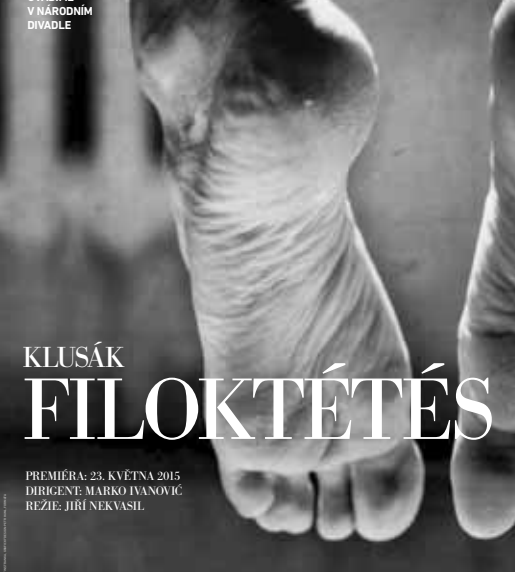
PREMIÉRY: 14. A 16. KVĚTNA 2015
DIRIGENT: ROBERT JINDRA
REŽIE: DANIEL ŠPINAR

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



KLUSÁK
FILOKTÉTÉS

PREMIÉRA: 23. KVĚTNA 2015
DIRIGENT: MARKO IVANOVIC
REŽIE: JIŘÍ NEKVASIL

Národní

divadlo

opera

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPERE



VERDI
MACBETH

PREMIÉRY: 11. A 13. ČERVNA 2015
DIRIGENT: JIŘÍ ŠTRUNG
REŽIE: MARTIN ČIČVÁK

Realizační týmy,
obsazení
a vstupenky
on-line na
www.narodni-divadlo.cz

OPERNÍ SEZONA 14/15

Hrdina ulice

O komodifikaci podvratných gest

Banksy je žijící legendou a mnoho lidí ho považuje za nekompromisního umělce bojujícího proti nešvarům systému. Je ale jeho činnost skutečně tak nezávislá, aby dokázala něco změnit? Události poslední doby spíš ukazují, že si ji onen systém dokáže úspěšně podmanit.

TEREZA JINDROVÁ

Je to muž, nebo stín? Se zakrytou tváří a pod rouškou noci se pohybuje městem. Jeho útočištěm jsou temná zákoutí, úzké uličky, podchody, proluky v zástavbě, náplavky a oblouky mostů. Je rychlý a hbitý jako kočka, nikdy se nenechá lapit ani spatřit, jeho důmysl nezná mezí. Přichází s plechovkou barvy ve spreji a šablonami tam, kde je ho třeba, aby okomentoval stav věcí, aby přinesl lidem povzbuzení, pousmání nebo varování. Tento osamocený hrdina se nikomu nezpovídá, neuznává žádnou autoritu kromě pravdy a humanity, za něž bojuje. Jeho smysl pro spravedlnost překonává zákon. Dává lidem naději uprostřed nelidské mašinerie dnešního globalizovaného světa. Skrze něj promlouvají malí i velcí, všichni ti, kteří sami nemohou být slyšet. Tajemný hrdina si říká Banksy.

Streetartová schizofrenie

Ano, kdo by neznal tento pseudonym, který užívá umělec-legenda. Nedávno skončila v Londýně jeho retrospektivní výstava. Umělec se údajně narodil roku 1974 v Bristolu. Ač vyučen řezníkem, v závěru osmdesátých let se stal součástí bující bristolské graffiti komunity. V té době se také seznámil s fotografem Stevem Lazaridesem – kurátorem probíhající výstavy, který jeho tvorbu dokumentoval a stal se i jeho agentem.

Během několika let si Banksy vytvořil rozpoznatelný styl, založený nejen na technice práce, ale také na přístupu k městskému prostoru a především na škále variováných motivů. Banksyho vizuální komentáře se dotýkají problematiky válečných konfliktů, pracovních podmínek, sociální nerovnosti, hegemonie nadnárodních korporací, zacházení se zvířaty, ekologie, ale často také prostě nesmyslných restriktivních opatření v organismu města nebo prostě odkazují k samotnému graffiti a jeho ilegalitě. Faktem však je, že nezanedbatelné množství Banksyho realizací se obejde zcela bez společenského glosování a staví jednoduše na vtipu, ironii nebo překvapení.

Ačkoli hlavním polem působnosti byla a je pro Banksyho ulice, už řadu let se s jeho tvorbou můžeme setkat i v muzeích a galeriích. Nejprve začal do institucionálního prostoru intervenovat na vlastní pěst a bez pozvání. Upravené kopie historických maleb umístil například v expozicích Metropolitního muzea v New Yorku a zřejmě nejznámější je jeho vitrínka s vycpanou krysou-sprejerkou, kterou úspěšně instaloval v londýnském přírodovědném muzeu. Tyto zásahy do hájemství významných institucí samozřejmě vyvolávají údiv nad jeho troufalostí i schopností dovést svůj záměr k cíli, z hlediska umělcovy sebeidentifikace jsou ovšem dvojznačné. Na jedné straně jako by Banksy demonstroval veřejnou a otevřenou – demokratickou – povahu výstavních institucí, které se pro něj stávají „prodloužením ulice“. Současně může jít o výraz vzdorovité touhy: pokud je moje činnost na ulici často klasifikována jako nezákonná, dokonce jako vandalská, muzeum umění by pro ni znamenalo útočiště, a proto se tam dostanu stůj co stůj.

Obě tyto polohy se samozřejmě v Banksyho případech doplňují, protože, byť by to sám takto nedefinoval, je dnes skutečně stejně tak ilegálním sprejerem jako uznávaným umělcem. V tom je ona schizofrenie dnešního street artu, jak to vyjádřil Radek Wohlmuth, kurátor předloňské výstavy dvaceti čtyř streetartistů *Městem posedlí* v Galerii hlavního města Prahy.

Bez souhlasu autora

Sám Banksy zrealizoval v průběhu let i několik vlastních výstav, z nichž průlomová byla *Barely Legal* v Los Angeles v roce 2004. Trvala pouze několik dní a Banksy zde vystavil i živého slona pomalovaného florálním dekorem. Na výstavě *Crude Oils* zase nechal po galerii běhat asi dvě stovky krys, mezi něž mohli návštěvníci vstoupit pouze neobutí. Banksyho podvratnost si ale svět umění posléze celkem bez potíží přivlastnil. V roce 2009 se v Bristolském městském muzeu uskutečnila výstava *Banksy vs Bristol Museum*. Umělec

zde představil asi sto děl vsazených do stálé sbírky, tentokrát už s pozhledným pořadajícím instituce. Výstavu za dvanáct týdnů navštívilo přibližně tři sta tisíc diváků.

Současná přehlídka v londýnské galerii S2 už hraje na jistotu. Pořádá ji aukční síň Sotheby's a kurátorsky ji zaštitil již zmiňovaný dřívější Banksyho spolupracovník Steve Lazarides. Ten výstavní prostory dotvořil cákanci červené a černé barvy na zdech i veškerém mobiliáři – prý proto, aby galerie působila „streetově“. Větší nesmysl si lze jen těžko představit: prestižní instituce, která se věnuje prodeji uměleckých artefaktů za astronomické částky, bude prostřednictvím snadno odstranitelných skvrn vypadat jako ulice jen sotva. Výstava je pojmenovaná *The Unauthorized Retrospective* a sám kurátor se nijak netají přesvědčením, že Banksy asi není příliš nadšený. Zda to je pravda, nebo jen snaha udržet o autorovi v očích veřejnosti představu o jeho nezávislosti, se asi nedozvíme. Z výstavy bude každopádně také profitovat díky provizi, stanovené přibližně na čtyři procenta za dílo (ovšem s limitem devět tisíc liber). Právě diskuse o prodeji a cenách je v souvislosti s výstavou zřejmě nejžhavější. V S2 je vystaveno asi sedmdesát děl – plátů, grafiky, objekty. Všechny vytvořil Banksy s vědomím, že půjde o prodejní kusy, ovšem ceny, které původně stanovil a za něž se díla zpočátku prodávala, se dnes zvýšily téměř exponenciálně.

Reakční aktivismus?

Tento nárůst komentuje Lazarides jako konečné potvrzení kvality a významu Banksyho tvorby. Je samozřejmě diskutabilní, zda je ekonomická hodnota díla skutečně zcela zásadním ukazatelem jeho kvality, bránit se trhu ale zcela jistě nemá smysl: výjev z aukční síně s nápisem „I can't believe you morons actually buy this shit“, kterým Banksy komentoval úspěch vlastních děl na aukcích Sotheby's v roce 2007, je dnes tamtéž na prodej. Otázku stran umělcova kalkulu ani zde nemá smysl si klást. Příznačná je samotná schopnost světa umění a trhu (a potažmo mocenských struktur) anektovat v podstatě cokoliv, včetně podvratných gest uměleckého aktivismu. V Banksyho případech už dokonce nejde jen o práce na plátně nebo na papíře – společnost Sincura Group bez jeho souhlasu začala snímat malby přímo ze zdí a s argumentem, že jde o způsob, jak díla profesionálně ošetřit a uchovat, je nabízí k prodeji.

Mnozí z řad široké veřejnosti se cítí být podobným jednáním pohoršeni a poškozeni. Proč by měli jednotlivci nebo úzké skupiny profitovat z děl, která byla určena všem a nečinila si nárok na trvalost nebo komodifikovatelnost? A jak by se měl k takové situaci postavit sám umělec? Má smysl tuhle „špinavou“ část skutečnosti ignorovat a tvořit nezávisle dál, nebo je východiskem naopak důsledné ukončení další produkce?

Tyto otázky se konečkonců nemusí týkat jen mezinárodních hvězd. I nejmenovaný český streetartista prodal nedávno své dílo sestávající z výřezů prezidentských billboardů za sedmimístnou částku. Stalo se tak prostřednictvím Artsalonu S, úzce propojeného se společností Pražská správa nemovitostí, o jejímž bezskrupulózním profitování z činnosti umělců asi ještě uslyšíme. Komu/čemu nakonec slouží schopnosti těchto utajených superhrdinů?

Samozřejmě můžeme celou věc uzavřít i tím, že jejich umělecký aktivismus je stejně reakční jako batmanovské filmy z Bushovy éry, takže kataklyzma hodnot vyvolané uměleckým trhem jednoduše jen staví do plného světla rozpor, který tu byl inherentně přítomný od začátku. Možná. A možná prostě nemá smysl hledat na poli umění ztělesnění hrdiny nebo padoucha.



Segmenty fasády s Banksyho dílem No Ball Games, instalované na výstavě Stealing Banksy?. Foto Reuters



Umělec-triatlonista Guido van der Werve zdolává 1 704 kilometrů „po stopách“ srdce Frédérica Chopina. Foto Tomáš Souček

Rozpačitá, ale inspirativní Cesta

Aktuální výstava v galerii MeetFactory prezentuje téma cesty a plenérové tvorby v dílech současných umělců různých generací a národností. Letně odlehčený námět nevzbuzuje přílišná očekávání, přináší zajímavou zápletku a ústí v rozpačitý závěr.

EVA RIEBOVÁ

Galerie MeetFactory v čele s kurátorkou Karinou Pfeiffer Kottovou si zaslouží uznání za dlouhodobé usilování o prezentaci umění, jež přesahuje rámec české výtvarné scény. Přispívají k tomu i rezidenční programy a podpora mezinárodních projektů. Na programu galerie je znát tendence propojovat umělecká díla z odlišných generačních i národních skupin. Snaha o diverzitu ale často vyznívá příliš nuceně. Dojem vystavení „za každou cenu“ se nevyhnul ani projektu *Cesta*.

Výstavní prostor otevírá film *The Right Way* „celebrit“ videoartu Petera Fischliho a Davida Weisse, zachycující oba autory v komických kostýmech při absurdních dialozích a akcích v přírodě. Projekce je zastřešena stanovou konstrukcí, která důvtipně koresponduje s atmosférou videa a připomíná prázdninové Kempování. Stan ale propouští až příliš mnoho světla a vydržet se dívat na špatně čitelné video celých pětapadesát minut není snadné.

Skladatel-umělec-triatlonista

Sledování po chvíli vyruší podmanivé zvuky smyčcového orchestru, které nutí k následování. Jejich zdrojem je video nizozemského umělce a hudebního skladatele Guida van der Werveho s názvem *Nummer Veertien, Home* (2012). V nesmírně působivém díle tvůrce předkládá téma inspirované příběhem smrti skladatele Frédérica Chopina, jehož tělo je pohřbeno na pařížském hřbitově Père Lachaise, zatímco srdce leží v rodném Polsku. Werve se s vervou jeho jménu vlastní pouští na cestu z Polska do Paříže, na „cestu srdce Frédérica Chopina“. Podniká ji jako triatlonista – plaváním, během a jízdou na kole zdolává celkem 1 704 kilometrů. Jeho pouť je navíc doprovázena *Requiem*, které sám složil.

Pokud někoho nepřesvědčí hudební skladatel-umělec-triatlonista, musí se pozastavit nad formální precizností samotného filmu. Nad některými záběry, podpořenými sugestivní hudbou,

se zatajuje dech. Například v momentě, kdy kamera z výšky snímá osamělého plavce ve zdánlivě nekonečné řece. Souhlasně přikyvují Jennifer Higbie, jež o Wervem v magazínu *Frieze* (č. 114, duben 2008) napsala, že točí videa tak, jak by je natáčel Caspar David Friedrich, kdyby měl kameru. Síla lidské vůle, která není poražena ani při poměřování s mohutností vodního toku, je jádrem Werveho prací. Není divu, že film v roce 2013 obdržel cenu Golden Calf za nejlepší krátký film na Nizozemském filmovém festivalu v Utrechtu.

Po zhlédnutí téměř hodinového videa, které nasadilo uměleckou latku velmi vysoko, je nesnadné vrátit se s jasnou hlavou do výstavních prostor, přestože první část výstavy nabízí zajímavých exponátů více. Například objekt z jehličí Martina Bražiny v kombinaci s dílem Vojtěcha Fröhliche nazvaným *H013* (strop natřený nebeskou modří) vytváří vtipnou analogii nebe a země. Spolu s instalací Rudolfa Samojla řeší tyto práce téma přenesení uměleckého díla „zvenku“ do interiéru galerie a přece jen se díky nim dostává i na avizované konceptualizování galerijního prostoru. Za zmínku jistě stojí také nanápadná instalace dnes již historické akce Francise Alýse *The Loop* (1997), během níž umělec „obkroužil“ zeměkouli, aby se vyhnul hranicím mezi Spojenými státy a Mexikem.

Proč vystavovat fotokopie?

Ve druhé části galerie ale výstava pomalu „schází z cesty“. S exponátem Františka Skály se do projektu začíná vkrádat skřípavá nucenost, zmíněná v úvodu článku. Skálový velmi známé ilustrované deníky z putování na Benátské bienále v roce 1993 jsou přímo zhmotněním tématu cesty v umění, a mohlo by se tedy zdát, že tu mají své neoddiskutovatelné místo. V galerii však nevisí originály, ale digitální tisk přefocených stránek z deníku. Proč byla na výstavu zařazena práce podobající se laciné fotokopii, navíc od autora, jehož díla proslula intenzivní materiální smyslovostí? To, že z finančních či jiných důvodů není možné vystavit originál, je pochopitelné. Nebylo by ale v takovém případě lepší namísto vystavování kopií pouze zmínit dílo v doprovodném textu?

Dojem, že výstava přestává držet pohromadě, nevylepší ani zvuková instalace Jana Krtyčky, která se v galerii těžko hledá, ani instalace spojená s performancí Dariny Alster a Veroniky Slámové, které, podobně jako Fischli a Weiss, podnikají cestu do přírody s rozličnými kostýmy, snad jen jejich dialogy a akce nejsou tolik zajímavé. Navíc nacházím v doprovodných textech k výstavě stylistické chyby, korunované jednou faktickou: hudební skladatel Frédéric (polsky Fryderyk) Chopin byl přejmenován na Arthura Chopina. *Cesta* tak nakonec působí nevyváženě: umělecké „masterpieces“ střídají kurátorské přešlapy.

Velké riziko současného směřování galerie MeetFactory vnímám v tom, že se snaží být za každou cenu světová. Přestože je taková snaha nezbytná, musí se s ní nakládat obezřetně. MF se neprofiluje jako masová galerie, která potřebuje přitáhnout davu diváků na zvukná jména, jako je třeba František Skála. A v tom je právě její velký potenciál. Nedostatek prostředků totiž přináší jeden velký benefit: možnost svobodně experimentovat.

I přes určitá zaváhání se ale výstavě povedlo to, co umí umění nejlépe – inspirovat. Když jsem z galerie odcházela, byl teplý večer a právě zapadalo slunce. Vystoupala jsem za ním na kopec u Prokopského údolí a šla domů pěšky. Až do Dejvic.

Autorka je teoretička umění a kurátorka.

Cesta. Galerie MeetFactory, Praha, 5. 6. – 22. 8. 2014.

Avantgardisté a důchodci

Výstava Republika postav představuje několikero figur vyloučených ze společnosti a chce předložit vizi jejich utopického soužití. Těží však hlavně z poetiky bezradnosti a osamění. Utopický rozměr výstavy zůstává ve sféře neuskutečněné kurátorské intence.

JOSEF LEDVINA

Dívka ze slovenské vsi. Provádala se za jistého Tringela, Američana – proto se jí pak ve vsi říkalo Tringalka –, a odjela s ním do Spojených států. Po letech se vrátila, ale bez Tringela. To bylo divné – byla to ve vsi první žena, která opustila muže. Mátyás Esterházy, maďarský aristokrat (za socialismu tedy trochu nežádoucí osoba) a na stará kolena také konfident maďarské státní bezpečnosti. Simone Pianetti, masový vrah. Předtím, než postřílel sedm lidí, provozoval v rodné vsi hospodu, musel ji ale zavřít, neboť místnímu faráři (jenž byl jednou z obětí) se prý nelíbilo, že se v ní tancuje. Byl vůbec divný, nechodil ani do kostela. Pak stará paní, důchodkyně, asi něčí babička, v těžkém černém kabátě a důchodkách, s plnými nákupními taškami v obou rukou. A také umělci. V roce 1956 se zavřeli v ateliéru na krakovské akademii, protestovali, stávkovali, došly jim ale brzy zásoby a hlídky ztratily ostražitost. Stávka selhala.

Trauma nevyslyšeného

Co mají tyto „postavy“ společného? Předně jsou všechny tak či onak přítomny na výstavě *Republika postav* kurátorky Terezy Stejskalové v galerii Tranzitdisplay. Tringalka prostřednictvím několika videoprojekcí a fotografií Adély Babanové, Esterházy na videích svého vnuka Marcella, Pianetti prostřednictvím záznamu představení, v němž herečka exaltovaně vykládá publiku jeho příběh, penzistka s taškami na malbě Alice Nikitinové a nakonec umělci ve videu Agnieszky Polské. Jsou to ovšem také lidé, jejichž postavení ve společnosti je nějakým způsobem problematické. Obvykle lidé, které při řešení věcí veřejných není slyšet. To platí vlastně i o postavě umělce obecně.

Opravdový umělec je z definice neužitečný – toho, co vyrábí, se nikdo nenajde a také to nikoho moc nezajímá. Leckdo mu to také sem tam omlátí o hlavu. Jde-li ovšem o umělce-avantgardistu, vadí mu to. Se stavem věcí veřejných je nespokojený, rád by jej změnil. Chtěl by se třeba i zapojit do výroby, jenže když to zkusí, brzy zjistí, že o jeho práci nikdo příliš nestojí. Rovněž by se rád vložil do veřejné debaty – jeho názory jsou ostře kritické, jím navrhovaná řešení radikální. Občas ho někdo dokonce poslouchá, možná i se sympatiemi. Avšak pak vždycky řekne, že umělcovy promluvy jsou vlastně uměním, a tomu přece řešení praktických otázek nepřísluší. Výsledkem těchto zkušeností je velmi silná postava – současný traumatizovaný avantgardista.

Umělci z videa Agnieszky Polské stávkují. Topos stávkujícího umělce by si určitě zasloužil další pozornost. V současném umění i populární kultuře je dost rozšířený, nespíš proto, že představuje ideální příležitost nechat vystoupit svrchu naznačený rozpor v obzvláštní naléhavosti. Avantgardista by rád stávkoval, stejně jako to dělal proletariát – třída, na jejíž straně stojí. Když stávkuje proletariát, hroutí se průmysl. A když stávkuje umělec? Nebo ještě lépe, když stávkuje současný konceptuální umělec? Z absurdnosti této představy těží třeba poetika „uměleckých stávek“ Jiřího Surůvky či Martina Zeta.

Poetika zoufalých řešení

Výstava jako celek rozehrává notu marnosti, bezradnosti, opuštěnosti a zoufalých řešení. Je v tom skvělá. Její velkou zásluhou je také to, jak moc se jí daří obrátit pozornost od formy k obsahu. Některým z děl to vysloveně prospívá. Zrychlené video zachycující Mátyáse Esterházyho u jakési levné imitace noblesní tabule (šlehačka ve spreji, plastové stolní náčiní apod.) může být něčím víc než jen rychle zapomenutou hříčkou teprve tehdy, když se divákův zájem důkladně zaměří na anamnézu hodujícího aktéra – s ním se ostatně už předtím snažil vyrovnat jeho syn, umělcův otec, Péter Esterházy ve slavném románu *Harmonia caelestis* [viz A2 č. 11/2014].

Je tu ovšem ještě další zamýšlená rovina výstavního projektu. Ten si totiž má klást otázku, jak by vypadalo společenství nebo republika takových vytěsňených či traumatizovaných figur. Chce tedy ukazovat po avantgardistickém způsobu cestu vpřed, předkládat ideu společenství těchto vyloučených (ačkoli v takové utopii by podobné traumatické figury asi prostě neexistovaly). Tuto rovinu kurátorské intence zmiňuje tiskovka. Výstava samotná ale kolečka utopické imaginace rozhodně neroztáčí. Jediným jejím zřetelným odrazem se zdá být nepravdivá konstrukce ze surového hutního materiálu procházející kontinálně celým výstavním prostorem, na níž jsou připevněna jednotlivá díla spolu se svými postavami. Ona nepřetržitost má být snad metaforou soudržnosti imaginované society. Nepravdivost převedená v komplikovaný půdorys bez jasného středu na výstavních plakátech a pozvánkách pak jistě vyjadřuje její horizontalitu, nehierarchické uspořádání. Celé to je ale poněkud schematické a „tranzitové“. Nakonec tak i toto těžkopádné železné pouto jednotlivých postav (které sice zřejmě spojuje trauma vyloučení, ale které by se jinak – kdyby se náhodou sešly v jedné místnosti – dozajista pozabíjely) souzní s celkově dost bezvýchodným naladěním výstavy.

Autor je historik umění.

Republika postav. Tranzitdisplay, Praha, 25. 6. – 7. 9. 2014.

Chiara Fumai (nar. 1978 v Itálii) vyšila červenou nití větu „Černé mše z namyšlené umělkyně feministku neudělají“ na plakát propagující její vlastní sérii performancí. Uměleckým dílem však byl již samotný plakát, vytvořený ve spolupráci s holandským kolektivem Foundland, který poskytuje designérské služby pouze vybraným projektům, jež považuje za subverzivní vůči většinové společnosti. Podoba plakátu i vyšité sdělení, převzaté z internetového fóra, souvisí s plánovanou světovou feministickou revolucí, již chce Chiara Fumai uskutečnit s pomocí globální sekty praktikující černou magii. Umělkyně pracuje s metodou koexistence kontradikcí a představuje nové pojetí feminismu, které vlastnosti považované za stereotypně ženské nepotlačuje, ale naopak akceleruje.

Michal Novotný

CHIARA FUMAI'S

~~RADICAL FEMINIST FREAK SHOW!~~

LET'S SPIT ON HEGEL!

SHUT UP,
ACTUALLY
TALK!



LIMITED SEATS

19TH JULY '14
AT 6 PM

27TH AUGUST '14
AT 7 PM

28TH SEPTEMBER '14
AT 6 PM

NOTTINGHAM
CONTEMPORARY

WEEKDAY CROSS,
NOTTINGHAM

Superman a ideologie

Komiksová postava Supermana pochází už z roku 1938 a na její neustávající popularitě má výrazný podíl nostalgie. Jak ale tento pocit souvisí s tím, že Superman je i komodita, navíc prezentovaná jako symbol amerických hodnot?

IAN GORDON

Zdá se být jisté, že komiksová postava, která existuje déle než půl století, vděčí alespoň za část své popularity nostalgii. Přinejmenším Otto Friedrich ve svém článku v časopisu Time z roku 1988 k oslavám padesátého výročí Supermana nepřišel na žádný lepší důvod oživení popularity tohoto hrdiny v sedmdesátých letech. Ale nostalgie nikdy nepřichází zčistajasna.

Přesně v duchu běžného užívání slova nostalgie má mnoho Američanů, a nejen jich, se Supermanem spojené nějaké melancholické vzpomínky, ať už se tato superhrdinská postava vyskytovala v komiksovém sešitu, rozhlasové hře, komiksovém stripu, filmovém seriálu, televizním pořadu nebo filmu. Mnozí mohou sentimentálně toužit po době, kdy se poprvé setkali se Supermanem, ale řekl bych, že jen málokdo bude při vzpomínání na tuto postavu pociťovat nostalgiu.

Chceme-li označit nostalgii po Supermanovi za ideologickou, může to vyznít jako laciná kritika v duchu starého vtipu, který říká, že pokud má Superman reprezentovat na jedné straně pravdu a právo a na druhé americký způsob života, pak se určitě musí jednat o oxymóron. Přesto ale má nostalgie po Supermanovi několik vrstev, na nichž můžeme úspěšně založit zkoumání pojetí nostalgie jako ideologie.

Můj přístup má dvě roviny. Za prvé chci tvrdit, že postava Supermana v sobě dnes spojuje melancholickou nostalgii – chcete-li nostalgii jakožto stesk po domově – s určitou komoditou, a tím slučuje touhu po minulosti, nebo dokonce minulost jako takovou, s ideologií trhu, v níž se vše může stát obchodovatelným zbožím. Za druhé majitelé Supermana už od druhé světové války výslovně dávají tuto postavu do souvislosti s americkým způsobem života, což je ideologický konstrukt, který mimo jiné spojuje dvě zdánlivě nepřibuzné hodnoty – individualismus a konzumerismus – s demokracií a výsledek charakterizuje jako typicky americký. Nostalgie je tak nevyhnutelně spojená s tímto pojetím Ameriky, jež jí dává určitý ideologický ráz, možná o to silněji, pokud nostalgická osoba sama ze Spojených států nepochází.

Liberál oddaný přímé akci

V roce 1988 Otto Friedrich prohlásil, že „jedním z paradoxů Supermana je to, že přestože jde o nostalgického hrdinu, neustále změny v jeho povaze ničí ty jeho znaky, které z něj dělají objekt nostalgie“. Ve skutečnosti ovšem tyto změny spíš k nostalgii přispívají, jelikož Superman operuje v mytologickém modu, který jeho postavě dává jistou jednotu na symbolické rovině. Tato jednota je podstatná pro nacházení spojitosti mezi různými příběhy s tímto hrdinou, včetně těch, jež nejsou považovány za součást kanonických komiksových vyprávění – apokryfů, které dále rozvíjejí mytologický charakter postavy.

Ve svém článku z roku 1972 popsal Umberto Eco Supermana jako mytologický archetyp ctnostného hrdiny uzamčeného ve stavu bezčasí, který proto nemůže být svým publikem nikdy vyčerpán. Superman představuje nevyčerpající studnici vyprávění o ctnosti, nicméně tato ctnost i samotný hrdina jsou omezeni stávajícím společenským řádem.

Ecův postřeh může sloužit jako východisko ke zkoumání toho, co je v dané společnosti chápáno jako ctnost. Supermanova popularita v té či oné době totiž zřejmě přímo souvisí s tím, jak je ten který tvůrce jeho příběhů schopný zachytit aktuální pojetí ctnosti. Ecova interpretace Supermana je dodnes přesvědčivá, protože vysvětluje popularitu různých verzí této postavy a akcentuje ji jako nevyčerpatelnou, tedy nekonečně konzumovatelnou. Mezi mnoha různými staršími Supermanovými inkarnacemi najdeme čtyři, které jsou pro vývoj této postavy ústřední. V každé z nich Superman

ztělesňoval ctnosti, jež přímo souvisely s dobrou situací.

Původní *Superman*, který začal vycházet v sérii Action Comics v roce 1938, definoval celou legendu. Jeho pojetí se ale zásadně lišilo od druhé verze, která se ustanovila za druhé světové války a sblížila postavu s osudem Ameriky. Už Thomas Andrae ukázal, že Superman v prvních dvou letech své existence byl něco jako reformistický liberál, i když plně oddaný přímé akci. Ve svých počátcích zachránil ženu falešně obviněnou z vraždy, střetl se s pachatelem domácího násilí, zabránil Spojeným státům angažovat se v evropské válce, zlikvidoval slumy, aby přinutil vládu zbudovat kvalitnější bydlení (pokud tedy za kvalitnější bydlení považujeme moderní chudinské paneláky), zboursal automobilku, jejíž fušerské produkty způsobovaly smrtelné nehody, a bojoval se zkorumpovanou policií. V této verzi byla Supermanova ctnost spojena s politikou Rooseveltova New Dealu, izolacionismem Spojených států třicátých let a životem v Clevelandu, kde bydleli autoři série Jerry Siegel a Joe Shuster. Tento svým způsobem anarchistický Superman si získal mladé fanoušky, kterým pravděpodobně imponovala jeho přímočarý řešení sociálních problémů a vzdor vůči konvenčním autoritám. V této podobě ale měl jen krátký život.

Hrdina vojáků, dětí a zamilovaných

Od počátku čtyřicátých let se Superman stal symbolem mnohem obecnějších amerických hodnot, jelikož jeho individualismus se dostal do přímé souvislosti s dobovým konzumerismem. Tato metamorfóza byla podmíněna zčásti tehdejší kampaní za morálku v komiksech, zčásti narůstajícím komerčním potenciálem této postavy a zčásti posíleným patriotismem vycházejícím z vědomí, že Amerika bude zatažena do evropské války. Jako reakci na sílící obviňování, že komiksy kazí veřejnou morálku, sestavil na sklonku třicátých let Supermanův vydavatel, společnost DC Comics, poradní sbor psychologů a dětských vychovatelů, kteří měli posvětit nezávadnost hrdinových dobrodružství. Nové restrikce Supermanovi mimo jiné bránily v ničení soukromého vlastnictví.

Významným soukromým vlastnictvím se přitom ve stejné době stal samotný Superman. DC licencovalo řadu produktů spojených se supermanovskou značkou, což mu v roce 1940 vyneslo zisk přesahující milion dolarů. Komeracionalizace Supermana byla částečně příčinou toho, že se z postavy stala národní ikona. V době amerického vstupu do druhé světové války byla důležitým argumentem pro nábor do armády obrana „amerického způsobu života“, podle nějž základem demokracie je záruka spotřebitelovy volby na trhu. Mnoho reklam mobilizovalo národ do války tím, že směřovalo spotřebu do náležitých výdajů, které měly zajistit vítězství a položit základy poválečné tržní demokracie. Vláda i zadavatelé reklamy vykreslovali válku jako test odhodlání národa omezit své nároky ve prospěch obrany jeho způsobu života. Superman se svým nově nalezeným smyslem pro autoritu, anarchistickou mladickou minulostí a statusem ikonické komodity reprezentoval právě tento způsob života. Americká armáda pochopila Supermanův význam v roce 1943 a distribuovala sto tisíc kopií jeho komiksů zámořským jednotkám každý měsíc až do konce roku 1944, kdy sešity jeho dobrodružství začaly být dostupné v armádních obchodech. Krátce po konci války se měsíční prodej supermanovských komiksů vyšplhal na osm a půl milionu kusů.

Televizní *Adventures of Superman* (Supermanova dobrodružství, 1953–1958) opakovala témata válečných komiksů a v úvodních titulcích doslova oblékla hrdinu do hvězd a pruhů. Primární cílovou skupinou pořadu byly děti, protože právě ony byly v sérii jedině, kdo dokázal odhalit totožnost Supermana

a Clarka Kenta. Přestože Lois Laneová měla jistá podezření, dospělé postavy obecně byly příliš hloupé nebo zaslepené vlastními předsudky, aby dokázaly prohlédnout hrdinovu dvojí identitu. Toto spiklenectví bylo ještě posíleno neustálým Clarkovým mrkáním přímo na diváky. Pro děti bylo nejzjevnější Supermanovou ctností to, že je považoval za sobě rovné na úkor dospělých. Pro australskou generaci „baby boomers“ padesátých let zároveň znamenal televizní seriál se Supermanem jeden z prvních kontaktů s novým médiem. Pro mě osobně představoval únik od tradičnějšího, výukově zaměřeného dětského vysílání odvozeného od BBC. Americké pořady nabízely pohled do jiné společnosti, která byla zároveň na dosah od Austrálie. *Superman* byl můj pořad – ne pořad mých rodičů. A právě na podobných vzpomínkách se obvykle zakládá nostalgie. To, že Superman figuruje ve vzpomínkách z dětství, přispívá k jeho hodnotě coby obchodní značky. Tyto zkazky mohou být silně osobní, ale sentiment, který je v nich obsažený, získává na intenzitě nejen jejich připomínáním, ale také tím, že je aktualizován opakovaným sledováním televizního seriálu, sbíráním komiksů nebo návštěvou projekce nejnovějšího filmu.

Jestliže baby boomers chovali na Supermana vřelé vzpomínky a považovali jej za „svěho“ superhrdinu, pak filmová verze z konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let jim dala příležitost oživit své vzpomínky a představit postavu svým dětem. Filmový Superman si uchoval zásadní charakteristiky předchozích verzí s jedním důležitým přídavkem. Zásadním prvkem filmů se stalo sexuální napětí mezi Lois a Supermanem. Ve druhém filmu spolu obě postavy dokonce souložily a Superman kvůli tomu musel přijít o své superschopnosti, i když, jak se záhy ukázalo, jen dočasně. Tím, že se Superman vzdal svých schopností kvůli sexuálnímu vztahu, naplnil fantazie mnoha svých fanoušků. Ve finále ovšem stejně vyšlo najevo, že Supermanovým osudem je být „super“, takže hrdina obětuje svůj vztah k Lois, aby své schopnosti znovu získal a zachránil svět.

Smrt a svatba Supermana

Sledováním těchto inkarnací chci poukázat na vztah mezi mytologickým a nostalgickým aspektem v současnějších verzích tohoto hrdiny. Mytologie umožňuje Supermanovi zjevnat se v různých podobách a formách a stále zůstávat hrdinou. Nostalgie v sobě zase zahrnuje vědomí ztráty. Filmy z počátku osmdesátých let nám daly náš dětský symbol v podobě, která legitimizovala sexuální revoluci šedesátých a sedmdesátých let. Sexuální spojení Lois a Clarka nepředstavovalo žádnou ztrátu ctnosti, nýbrž pomohlo nám naše pojetí ctnosti znovu definovat. Přinejmenším sexuální revoluce a s ní i sexuálně aktivní Superman reprezentovali destabilizaci stávajícího řádu. Možná, že mytický rozměr Supermana symbolizuje právě tento smysl pro stabilitu a kontinuitu a my ho v něm také hledáme.

V televizním seriálu *Superman* z devadesátých let vidíme nostalgii po těch aspektech padesátých let, které byly podkopány sexuální revolucí. Cyklus nám dává možnost zhlédnout, jak nostalgie může ustanovovat a přetvářet sociální hodnoty, třebaže prostřednictvím vysoce komodifikovaných mytických forem. Není příliš přehnané tvrdit, že komiksový *Superman* z roku 1938 vznikl v úplně jiném světě než televizní seriál *Superman* (Lois & Clark: The New Adventures of Superman, 1993–1997). Propast mezi oběma lze také definovat jako rozdíl mezi dvěma teenagery Siegelem a Shusterem žijícími v době hospodářské krize a postfeministickými producentkami nové seriálové verze. Více méně oficiální historik DC Les Daniels prohlásil, že supermanovský seriál je především o dvou lidech, kteří si to rozdávají, a že jde v podstatě o červenou knihovnu.

Proměny kresleného hrdiny a amerických hodnot

Další aktualizace Supermana nastala podle Danielse jako přímý důsledek spojení DC a zmíněného televizního seriálu stanice ABC. V komiksové verzi události směřovaly ke svatbě Lois a Clarka. DC se rozhodlo pozdržet sňatek tak, aby se vydání příslušného sešitu shodovalo s premiérou epizody televizního seriálu, v níž mělo dojít k téže události. Scenáristé, kteří tenkrát udržovali čtyři paralelní série měsíčně vydávaných supermanovských sešitů, tak museli vymyslet novou dějovou linii. Výsledkem byla nechvalně známá smrt Supermana v lednovém čísle řady *Superman* v roce 1993, které se díky pozornosti médií prodalo šest milionů kopií, přičemž mnoho kupujících bylo přesvědčeno, že kupují budoucí sběratelskou raritu. V říjnu téhož roku se ale Superman vrátil z mrtvých a plánovaná svatba se odehrála

v roce 1996 souběžně s televizní verzí. Humbuk kolem domnělé smrti Supermana a reakce na jeho znovuzrození přispěly ke krizi komiksového trhu, která s sebou přinesla zavření tisíce obchodů a pokles tržeb, jež předtím dosahovaly až miliardy dolarů, na polovinu. Tento propad vedl vydavatele k vytváření nových projektů, které měly komiksovému trhu opět zajistit půdu pod nohama. Jedním z nich byl i další Supermanův návrat v *Království tvé* (Kingdom Come, 1996; česky 2006), speciální komiksové minisérii nakladatelství DC z cyklu Elseworlds (Jiné světy).

Lidskost a americké hodnoty

Vyprávění *Království tvého* vystupňovalo a posílilo mytologický rozměr Supermana tím, že zdůraznilo symbolické hodnoty stojící v jádru

této postavy. I výtvarné zpracování knihy – byla malovaná, nikoli kreslená – naznačuje velká očekávání, jež do publikace vkládali jak čtenáři, tak DC. Minisérie byla vydána kompletně v jediné publikaci v pevné vazbě s úvodem a sekci nazvanou Apokryf, která potvrzuje, že DC myslí poměrně vážně své tvrzení, že Superman je nový bůh. V úvodu nešetřícím superlativy píše Elliot S! Maggin: „Toto je Iliada, je to příběh o skryté pravdě, pomalé spravedlnosti a americkém způsobu života rozmělněném trapnými hledači významu.“ Maggin zde vědomě odkazuje na televizní seriál z padesátých let a jeho motto „pravda, spravedlnost a americký způsob života“, aby vyvolal supermanovskou nostalgii. V dalším textu pak prohlašuje *Království tvé* za poselství o hodnotách a ikonografii pro budoucí generace. Komiks, jak Maggin

tvrdí, pojednává o naplnění hodnot spojených se Supermanem.

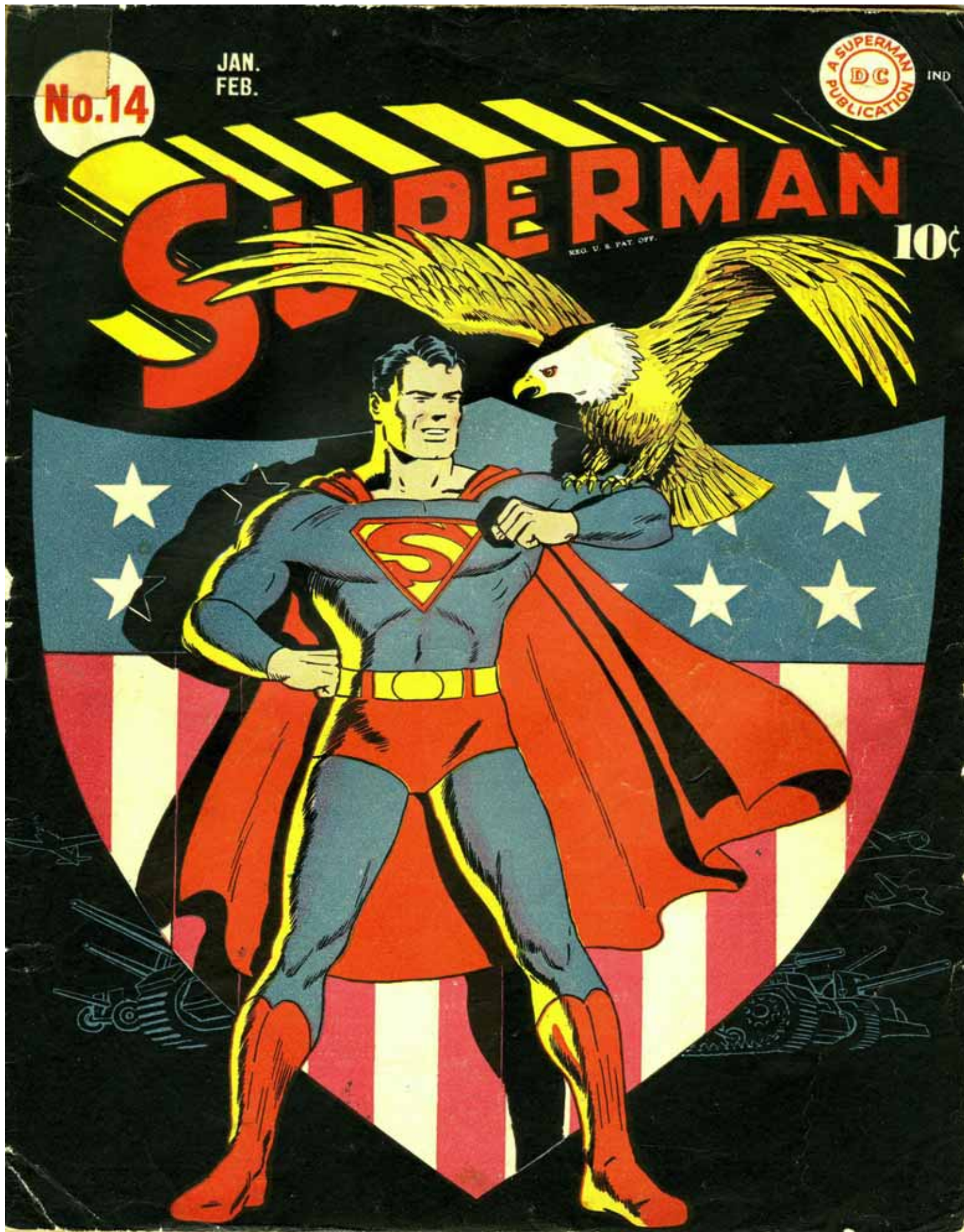
Příběh *Království tvého* vypráví o hrdinovi v exilu a nové generaci superhrdinů snažících se nastoupit na jeho místo. Pro mytologickou rovinu děje přitom nehraje příliš velkou roli, že Superman na sebe tento exil uložil dobrovolně sám, ani že jeho nástupci jsou také superhrdinové. Ale v komiksovému průmyslu, kde dnes přetlak nových svalnatých nadšených superhrdinů a superpadouchů ohrožuje pokračování příběhů hrdinů předchozích generací, může být tento aspekt vnímán jako další projev nostalgie po jednoduchých časech. Stará generace superhrdinů v *Království tvém* odchází do důchodu poté, co Superman vzdal svou „nikdy nekončící bitvu“. Mimochodem tato fráze, převzatá rovněž z televizního seriálu z padesátých let a zdůrazněná tučným písmem, také stvrzuje domněnku, že Superman z *Království tvého* je zestárlá verze tohoto padesátkového hrdiny.

Superman se však z exilu vrací, což je v podobném mýtu nevyhnutelné. Jeho návrat uvede do pohybu situace, kdy pomýlený superhrdina nového věku Magog zuřivě zaútočí na svého protivníka, rovněž obdařeného superschopnostmi, který vzápětí napadne dalšího hrdinu, Kapitána Atoma, čímž způsobí nukleární explozi. Celý Kansas, kde se bitva odehrála, se následkem exploze promění v nukleární pustinu. Ve většině děl zabývajících se Supermanovým původem přitom tento stát figuruje jako místo, kde hrdina strávil léta dětství a dospívání. Po zničení Kansasu superhrdinové ztratí veškeré zbytky odpovědnosti. Postava kněze, která v komiksu plní úlohu chóru, pozoruje tyto události a prohlašuje, že „teď, více než kdy dříve, potřebujeme naději“. Poryv větru a text „Podívejte!“ a „Nahore na obloze!“ (tedy slova, která Supermanův mýtus uváděla v rozhlasovém seriálu z třicátých let) na dalším panelu pak uvádějí následující celostránkový obraz Supermana. Když se Spojené národy pokoušejí obnovit řád tím, že zničí osoby nadané superschopnostmi, které i přes Supermanovu přítomnost ohrožují lidstvo svými rozepřemi, pokouší se jim Superman pomstít, ale připomínka jeho lidskosti ho rychle vrátí na zem. V epilogu Superman a Wonder Woman žádají Batmana, aby vychoval jejich dosud nenarozené dítě a naučil ho lidskosti. A v předposledním panelu se celá trojice shodne na tom, že jejich potomek bude „bojovníkem za pravdu, spravedlnost a nový americký způsob života“. Rovnítko kladené mezi obecné vlastnosti lidství a konkrétní americké hodnoty může působit jako posun způsobený touhou odkazovat na starší verze Supermana. Ale u kořene této snahy stojí právě nostalgie a mytologický rozměr hrdiny. Převyprávěním příběhu se sentiment stává něčím, co je podstatné pro celé dílo. Autoři zde posílili Supermanovo lidství, ale způsob, jakým je děj vyprávěn, redukuje lidskost na americkost.

Superman je tedy v první řadě spotřební zboží, registrovaná obchodní značka patřící konglomerátu Time Warner. Je to produkt, který musí vydělat, aby ospravedlnil investici korporace do společnosti DC. V této své pozici nám zároveň ukazuje, jak různé aspekty naší minulosti mohou být kontinuálně reinterpretovány a znovu prezentovány. Propojením popkulturní paměti s obchodními značkami se z nostalgie stal způsob, jak si přivlastnit minulost. Tato minulost však nemá se skutečnou historií téměř nic společného a je v posledku odtělesněnou komoditou. Z nostalgie se stala slast konzumu.

Autor vyučuje na univerzitě v Singapuru.

Text vychází z kapitoly **Nostalgia, Myth, and Ideology: Visions of Superman at the End of the American Century** (Nostalgie, mýtus a ideologie. Vize Supermana na konci amerického století) z knihy **Comics and Ideology** (Komiks a ideologie, 2001). Z angličtiny přeložil **Antonín Tesař**. Redakčně kráceno.



Obálka Supermana z roku 1941 od Freda Raye. Foto dccomicsartists.com

Přivést umění zpátky k životu

Polská divadelní scéna žije protesty, které vyvolalo zrušení představení Piknik na Golgotě. S divadelním režisérem Wojtekem Ziemilským jsme hovořili o tom, zda umění může iniciovat změnu společnosti a kudy vede dělicí čára mezi divadlem a videoartem.

MARTA SVOBODOVÁ

Co bylo cílem vašeho krátkého červencového pobytu v Praze? Na třídení setkání s umělci v rámci projektu Identity.Move! jsem byl pozván, abych se stal určitým koučem jejich tvorby. Měl jsem za úkol zjistit procesy a metody práce každého zúčastněného umělce nebo skupiny umělců a odhalit, jakou dynamiku by jejich práce mohly nabrat. Vyžadovalo to pořádnou přípravu i vysokou míru flexibility. Jde vždy o velmi otevřený proces, jehož výsledky nejsou často hned viditelné, ale myslím, že se nám podařilo podchytit několik podstatných rovin. Znovu a znovu mne fascinuje, jak si lidé, kteří se v přístupu k umění a životu totálně odlišují, dokážou vyjednat společný prostor. Ale na druhé straně jsem si užíval i individuálnost cest některých zúčastněných.

Přijel jste do Prahy jen pár týdnů poté, co polskou divadelní scénou otrásl pořádný skandál. Zrušení představení Rodriga Garcíi Piknik na Golgotě ředitelem festivalu Malta v Poznani Michałem Merczyńským vyvolalo četné protesty po celém Polsku. Důvodem byl fakt, že policie odmítla chránit diváky a herce od potenciálního útoku pravicových extremistů... Hlavní příčinou protestů bylo omezování svobody – a v podstatě vzkríšení cenzury. Jde o jinou podobu cenzury, než jaká panovala před rokem 1989, a svým způsobem i mnohem nebezpečnější, protože je velmi často internalizovaná, nikoli právně zakotvená. Cílem občanských aktivit, které jsem spoluorganizoval, bylo získat zpět území umělecké svobody, ale také bránit svobodu diváků. Úřady flirtují s pravicově extremistickými myšlenkami, pocházejícími ze světa, v němž odlišnost je něco špatného a kultura je definována na základě národnosti a přitakávání stavu věcí. Což je v kontextu dějin umění úplně šílené, zvláště v Evropě. Bohužel lidé, kteří tyto názory zastávají, tohle nevidí. Mají velmi slabý smysl pro humor.

Co vás osobně přinutilo, abyste se veřejně angažoval?

Mnozí organizátoři protestů vinili pořadatele festivalu z toho, že byli příliš slabí, jiní naopak obviňovali úřady. Říkal jsem si, že ten případ je příliš důležitý na to, abychom začali podobnou obviňovací válku. Bylo tu v sázce něco daleko podstatnějšího: možnost vyjádřit se jako svobodní občané. Pro mne to bylo šokující odhalení, ale také mi to pomohlo uvědomit si, že protest v podobě otevřeného dopisu podepsaného všemi svatými není v tomhle případě neefektivnější cestou. Okamžitě jsem začal přemýšlet o možnostech, jak se vymanit z tohoto pocitu útlaku. Přece jen, pokud je útlak ideologický a internalizovaný, a nikoli řízený státem, můžeme snadno vytvořit performativní mechanismy, na jejichž základě bude znovu možné nahlas promluvit a vrátit „nepohodlné“ umění zpátky na scénu. Na to jsme se zaměřili – a fungovalo to.

Jaká byla reakce umělecké obce a jak reagovali „obyčejní“ lidé mimo ni? Jaký měla ohlas výzva k pořádání DIY představení Piknik na Golgotě? A myslíte, že roli v této situaci hrál i obsah a forma samotného kusu? Mám velký problém s představou „obyčejných“ lidí. A nemyslím tím truismus – netvrdím, že všichni jsme jedineční. Ale fakt, že v kontrastu s tím, čemu nás politici často nutí věřit, tento případ ukázal, nakolik jsou dnes Poláci diverzifikovaní. Samozřejmě proběhlo pár hlasitých, a dokonce agresivních protestů ze strany ultraortodoxních katolíků. Ale jiní katolíci, včetně těch, kteří naše aktivity kritizovali, s takovým přístupem naprosto

nesouhlasili. Dost katolíků přišlo s vlastními akcemi nebo na některých spolupracovali. Podoba našich aktivit byla velmi mírumilovná – nakonec jsme prostě četli text, o který jsme měli zájem, případně se dívali na videozáznam hry. Pak je tu samozřejmě mnoho lidí, kteří svou identitu jednoduše nechtějí zakládat na náboženství. Ti naše aktivity chápali jako jasné a pozitivní vyjádření, že umění je stále prostorem svobody. Mám trochu problém s patosem slov, která říkám, ale spousta lidí tohle pociťovala velmi hluboce.

Skvělá věc byla, že jsme lidem přesně neurčili, jak by protesty měly vypadat, ale dali jim na výběr. Řekli jsme: máme text, můžete ho nechat přečíst herci, máme videonahrávku, můžete ji pustit, je to na vás. Herci z divadel po celé zemi byli nadšení, že mohou, jako formu odvety, text přednést polské veřejnosti, což oživilo divadelní stránku těchto performativních akcí.

Osobně jsem se účastnil organizace poznaňské akce, kam byli lidé zváni, aby četli text Pikniku na Golgotě společně – veřejně a nahlas. V závěru se čtení účastnilo asi čtyři sta osob. Četli jsme ho, abychom ho získali zpět. A dokázali jsme to.

Dočkali jste se ze strany politické reprezentace nějaké reakce na otevřený dopis prezidentovi?

V posledních letech poslali občané desítky podobných dopisů a politici jim přestali věnovat pozornost. Naše umělecko-sociální aktivity byly nicméně chváleny novou ministryní kultury, Małgorzatou Omilanowskou. Postavila se za nás velmi pevně. Ale nemyslím si, že by měla ministryně potřebu něco říct o Pikniku na Golgotě, pokud bychom nejdříve sami nejednali.

V současné situaci se zdá, jako by vzrůstala potřeba znovu otevřít hradby, za nimiž se umění schovalo před publikem jako něco exkluzivního, a opět promluvit ve společnosti silným hlasem. Myslím, že divadlo a performativní umění jsou k tomu jako stvořené, protože bezprostřední kontakt s publikem je jejich integrální součástí.

Tohle je zcela jistě něco, na čem pracuji a o čem přemýšlím už mnoho let. Líbí se mi Agambenova myšlenka, že to, co dělá umění politickým, je způsob, jakým rámuje samotnou podstatu oblastí, které okupuje – takže básník je politický, protože jeho užití jazyka podkopává nebo redefinuje jazyk, tak jak mu obvykle rozumíme. Ale přivést umění zpátky k životu může mít skutečně explozivní dopad. Není zvláštní, že ve společnosti, která je tak sémanticky přecitlivělá jako ta polská, je umění často považováno za hrozbu. V tomto případě umělecké aktivity znamenají transformativní, ba dokonce hluboce rozkladnou zkušenost. Ale i umění, které zrovna „nebojuje v ulicích“, může získat velmi silnou, subverzivní a také tvůrčí pozici ve společnosti tím, že zpochybňuje naši ustálenou představu o světě.

Proč jste si pro své představení Central Intelligence Agency vybral téma americké vládní organizace?

Vzniklo jako reakce na zjištění, že CIA měla v Polsku mnoho svých věznic. Nejen že jsem si toho dříve nevšiml, ale dokonce jsem odmítal naslouchat těm, kdo o tom hovořili. Dovolil jsem, abych se mlčky stal účastníkem jakési cizí hry. Stal jsem se agentem jejich IntelIGENCE. Jak je to možné?

Považujete tohle zvláštní představení, v němž hlavní roli hraje robot s kamerou, který snímá diváky, spíš za performanci, nebo za jakýsi druh

videoinstalace? Zdá se mi, že rozostřená hranice mezi vizuálním uměním a divadlem vás eminentně zajímá.

To je ovšem složité téma. Linie mezi nimi je skutečně zamlžená, ale jednotlivá pole – nebo póly – zůstávají viditelné. Mají celkem zřetelná a dostatečně odlišná vlastní pravidla, estetické, a dokonce i etické hodnoty. Přijde mi nesmírně obohacující tahle pole propojovat, využívat různé jazyky. Primárně se zajímám o události, věci, které se odehrávají, objevují, stávají, proměňují. Což mne pravděpodobně staví spíš na pole divadla, přestože se divadlo paradoxně zdá být natolik spokojené se svou rolí pohádky zakončené katarzí, že dostatečně nevyužívá svůj performativní potenciál.

V jednom rozhovoru o Central Intelligence Agency jste se zmínil, že umělecký experiment by se měl podobat experimentu vědeckému – stát se riskantní činností, u níž není zřejmý výsledek. Ale důležitá součást každého smysluplného vědeckého experimentu je jeho opakovatelnost (v kontrastu s tím, jak často je příčinou objevu náhoda). Podstatnou složkou tohoto představení je také překračování hranice mezi divákem a performerem. Jak důležitý se ukazuje být „scénář“, který necháváte návštěvníky číst? Spolupracují na jeho základě, nebo jej ignorují?

Central Intelligence Agency je stále určitým polotovarem. V tuto chvíli dokonce ani nevím, jestli bude mít – vzhledem k problémům s koprodukcí – skutečnou premiéru. Předvedl jsem různé pracovní verze tohoto projektu při třech příležitostech a každá měla svůj stupeň „participace“ publika. Ale i v mnoha dalších svých projektech požadují po divácích, aby objevovali nějaké univerzum, případně hráli něco jako hru s určitým souborem pravidel. Pozice publika je klíčová. Někdy se přízrůbobi performanci tak, jak si myslí, že je to nejlepší, a někdy pravidla porušuje. Jde o choulostivou rovnováhu. Myslím, že smyslem mé práce je vytvořit svět, který umožňuje odlišné způsoby prožívání, ale metastruktura, a tedy i performance jako celek vytvářejí konkrétní, opakovatelné a stabilní prostředí. Domnívám se, že spousta lidí má tendenci zapojit se a přijmout pravidla, když se situace správně nastaví. Konečně i tento typ participace se může stát samotným tématem díla.

Před nedávnem jste se vrátil z Kanady, kde jste se účastnil sympozia Poland in the Rockies...

Tohle symposium před lety založilo několik Poláků v Kanadě, aby pomohli lidem polského původu i dalším zájemcům seznámit se s polskou historií, kulturou a politikou. Stala se z něj neuvěřitelně živá a aktuální akce, kterou by si myslím zasloužili zažít i lidé žijící v Polsku, aby viděli, že i dnes je možné být patriotem.

Uvedl jste tam představení Malý národ (a podle organizátorů po něm publikum zůstalo „jako opařené“). Ve srovnání se CIA jde o velmi intimní kus – o hledání cesty, jak se vyrovnat se zjištěním, že váš dědeček kolaboroval s komunistickou tajnou policií.

Je to těžký kus, který vůbec není „uživatelsky příjemný“. Vyzývá diváka k cestě od osobního k veřejnému, intelektuálnímu, estetickému, ale všechno to probíhá velmi minimalistickým způsobem. Takže je nesnadné vypíchnout, co si vlastně má publikum odnést. Každopádně toho dostává víc, než si vůbec odnést může. A tak to také bylo myšleno – přesně to jsem si z něj vzal já sám.

S Wojtekem Ziemilským o hranicích žánrů a setkávání univerz



Wojtek Ziemilski. Foto Qudrature.co

Mluvit o takových tématech vyžaduje komplexnost. Vyrovnat se s faktory, které nechcete brát na vědomí. Estetická sféra nám pomáhá tímto procesem projít – nakonec se skoro zdá, jako by byla katarze skutečně možná. Skoro.

Zahlédla jsem na vašem facebookovém profilu aktuální fotografii s jakousi instalací a popiskem „Tvoření vesmíru je těžká práce“. A s poznámkou, že jde o práci pro polskou Astronomickou společnost. Je to způsob, jak si plníte sen o provádění vědeckého experimentu?

Svým způsobem ano. Pracuji na tomto projektu s partou velmi „nenormálních normálních“ lidí, skupinou obyvatel vesnice Rozdrażew, kteří založili jedinou odnož Astronomické společnosti v Polsku mimo velká města. Už jsme zorganizovali fantastický astronomický piknik, na němž obyvatelé Rozdrażewa máváním světly pozdravili Mezinárodní vesmírnou stanici, která nad jejich hlavami přelétala. Teď připravujeme divadelní představení, na němž se setkávají odlišná univerza – velký Vesmír, malý Rozdrażew, životy lidí. Jde o součást projektu Velkopolsko: revoluce, který usiluje o to dostat umělce k místním komunitám v tomto regionu.

Studoval jste v Lisabonu – proč jste si vybral právě Portugalsko?

Odešel jsem tam kvůli vztahu, ale zůstal jsem pět let, protože Portugalsko je v současnosti jedinečná země, co se týče dění v oblasti performativních umění. Podařilo se mi sprátně se skvělými umělci, jako jsou Vera Mantero nebo João Fiadeiro. Zažil jsem nástup zcela nové generace režisérů, choreografů a performerů a poučil jsem se, jak lze vytvořit uměleckou scénu doslova z ničeho. Ale především jsem se naučil užívat si to, co dělám, a nedopustit, aby mě můj skepticismus zažívala snědl.

Proč jste se rozhodl být učitelem a na co se v této roli zaměřujete?

Mám rád, když se setkávají odlišná univerza, onen pocit sdílení. A věřím v možnost, ba dokonce nutnost setkávání, pokud se má vytvořit dobré umění. Toto setkání nemusí být nijak trvalé. Musíme svou tvorbu sytit různými jazyky, potřebujeme nástroje, nápady, ideály, ale také něčí společnost. Snažím se zaměřovat na to, jak věci působí – jsem v tomto ohledu skutečným fanouškem diváctví. Celá alchymie performativních umění spočívá v tom, že se něco odehrává před publikem právě teď.

Jakmile si tohle stanovíme jako základní parametr – ovšem nikoli jako jedinečnou hodnotu –, celé nastavení práce se proměňuje.

Jaký má podle vás avantgarda smysl v době, kdy je překračování hranic zcela všední a stalo se součástí samotného systému, podle nějž jsme naučení žít?

Překračování hranic nemůže být nikdy úplně běžnou záležitostí. Jinak by žádné hranice neexistovaly. A systém zůstává pořád systémem. Když dovolíte, nerad mluvím o něčem jako „smysl“ uměleckého díla nebo tvorby umělců, ať už jsou součástí avantgardního hnutí či nikoli. Jsme plémě produkující kupy keců. Lžeme, vynalézáme božstva jen kvůli projektům nebo dotacím. Jsme podobně nestálí a naprosto nespolehliví jako filosofové. Prodáváme se. Ale vytváříme potenciál pro změnu stavu věcí na těch nejneočekávanějších místech. Systém, ať už je to cokoli, se s tímhle nemůže nikdy vyrovnat. A jednoho dne tenhle překrásný systém bude odhalen, jako kdysi Apple, coby nejbohatší a nejhrabivější zatracený kapitalista široko daleko. Ale to už i my budeme, doufejme, taky někde jinde – budeme linuxovat jako o život a budovat nějakou další únikovou cestu.

Wojtek Ziemilski (1977) je divadelní režisér a vizuální umělec. Ve své práci kombinuje možnosti soudobého divadla, performance a vizuální tvorby. Studoval divadelní režii v Gulbenkianově nadaci v Lisabonu, kde také prezentoval svá první díla. Vrátil se do Polska na pozvání varšavského Teatra Rozmaitości, pro něž vytvořil instalaci Aktorzy (2009). Je autorem představení Mała narracja (2010), Mapa (2010) a Prolog (2011), v rozpracované fázi zůstává hra Central Intelligence Agency. Déle než rok posílal každý den fotografické příspěvky do Krytyky Politycznej, mezi lety 2005 a 2013 psal populární blog o současném umění (new-art.blogspot.com). Spolupracuje s BWA Warszawa, polským Divadelním institutem a Teatrem Rozmaitości ve Varšavě. Pořádá workshopy pro mladé umělce. Na záříchystá premiéru Tak zvaného Vesmíru v Rozdrażew, o dva měsíce později v Poznani uvede hru Pygmalion.

"ORGASMUS JE MRTEV!"

Ve svých nových básních Vít Kremlíčka vzpomíná, pláče, ale i vyřvává bujarý nápěv do krajiny. V povídce buduje fantastické světy z mýtů a snů, které se neustále proměňují. „Zaměstnání, manželství, to všechno jsou formy sebepronájmu; zjednodušujeme, co má zůstat složité. A kdo neví, co se sebou, nechce patřit sobě, prodá se. Má mise je skončena.“

Tibet v müsli

1.

Tibet se vkrádá do mojí mysli. Šli jsme přes krokusová pole, naši psi byli šťastni bílý hukot řeky z údolu tichnul potom jsme překročili kamenný pas před námi se prostírala pláň protkaná říčkami.

Tajemná údolí Tibetu!
2.

spořádaný básník na penzi měl v jeho případě zvláštní svoji dimenzi

na Jahodovém kopci pásli se jeho skopci
3.

Začátkem indiánského léta ještě se dá spát venku a vzpomínáme na mrtvé přátele na rodiče na svoje bližní na všechny co jsme znali a zemřeli tak dávno

křísíme je ve vzpomínkách s lítostným pousmáním: chjo kdyby tu tak byli co bychom vyvedli tentokrát o čem bychom si vyprávěli a na které mrtvé vzpomínali? zda mrtvi mluvíme o mrtvých, nevím
4.

Dnešní den je reklama na lásku Neznámého boha ze stánku
5.

Přibudou ještě další reklamy: na déšť a vítr, Slunce a Měsíc, jaro, léto, podzim a zimu, venkoncem reklama na život, smrt a věčnost. Žijeme spousty reklam.
6.

Jenomže trvá život Život stále trvá

- Váže se do nových ornamentů a pout a cest Jenomže láska trvá jako duha
7.

hejsahola! jdem zapít důchod radostem dáme volný průchod slyš slavná slova boha Herma: víru rozdělila isoterma
8.

dvě řeky v mých očích pramení: jedna slove Zármutek a druhá Zapomnění

slané jsou slzami jaksesluší jedna mě sužuje a druhá kruší

třeba tě ten luh miluje nač si zoufáš když do lijavců a bouří si klidně troufáš

asi tě miluje ten luh: zář úsvitu, světelný pruh
9.

Jejich ego je jako diamantový nočník, poškrábaný laserem skutečnosti.
10.

noci zář i lásky žár; touhy žal i smrti šlár
11.

Jak sladce bolí rty od polibků tvých úst a piv a tabáku Můžeme jenom žehnat můžeme jenom žahat můžeme jenom žhnout Jak sladce bolí tvé rty
12.

Svou duši obcerstvují jenom pitím, tabáku dýmem a mařenou, řevem démonů, soumravnými mračny a láskou k tobě, jak mě léto sežhnulo

Kolik jsi vyplakal slzí? Frtana, koflík, řeku nebo moře?

- Moje slzy by možná naplnily sud na víno.
- to je plast, musíš ho vytřídit, to je chlast, musíš ho vytríbit
13.

(Ludkovi Marksovi)

Vzal jsem si s sebou jenom smršť a pití: smršť chlastu co se jak povodeň řítí a moře vod na opláchnutí řítí

zde páchnou zdechliny – zapomeňte kvítí! Slunce vše zhasíná – zato noc nám svítí kde jiných tužby hynou, tam naše kyne žití!

na našich obozech se ženy postem sytí na našich obozech duch kráčí přes propasti bytí. Vzal jsem si s sebou jenom smršť a pití.
14.

Vale tomuto městu, vale tomuto místu protože v něm potkávám stále tvé rty ladnou křivku ptačí šíje Šumění vltavských splavů, sykot pivních píp!

Ten dům

- Ten dům
Z horskýho kamení
Ten dům
Je na něm znamení
Ten dům
Horskej proud z něj pramení
- Je to dům
Starýho znamení
Žijí tam
Lidé znavení
Ten dům
Kde čas kamení
- Je to dům
Z bílýho kamení
Ten dům
Nočního stavení
Tam jsem spát
Znavení

Švec má představu

- Švec má představu
Taková depka v pracovní době
To není obyčejná věc
Jako správný proletář dělnické třídy pracuji 700 hodin měsíčně a
Těch 40 minut místo spánku se učím směrnice
Dávám pozor na dělníky ze sprátelených zemí
- Aby nekradli na stavbě měď
Měď je naše zlato
Naše zlato je měď
Život není žádná prdel
Aby o tom každý věděl
- ***
- Vale tomuto mraku
Podivné předměty touhy a zármutku
Slunce za mrakem jako volské oko
- ***
- Moje glosa
Hic a kosa



Bin Bai: Lovec a kostra I, 2011

Vít Kremlička



Bin Bai: Lovec a kostra II, 2011

Cesta jistého nejmenovaného apoštola za vysvobozením otroků, jak ji písmem na škartu zachytil jakýsi Porfyrios a objevil Dr. Smrtina, člen oddílu výsadekářů picího komanda Caforia, ve džbánu na víno, nalezeném v samorejských jeskyních rastamariánských v nedávný čas

Zajisté moře nemá trámy, a proto vydávati se na plavbu lodí má vždy jistou příchuť nebezpečnosti. Pustil jsem se proto na plavbu na sám kraj známého světa, Průlivem do Moře Ledu, za nímž se rozkládají už toliko stepi s věčným soumrakem, kde žijí troglodytí a monstra s tvářemi na pupcích mocně klenutých, která pijí tekutý oheň a pojidají pečivo ze slaného jílu; za těmito krajinami se pnou do výše dosud neprobádané hory, kde prý žijí božstva, pro něž jsou lidé méně než psi anebo hnidy.

Začíná to pěkně, pomyslel si, když byla loď krátce po vyplutí uvržena do bouře, a jenom díky postu nezblil se přes palubu. Je možné ovšem, že blití přes palubu tiší vlny, ale tuto hypotézu z předešlého důvodu neměl možnost ověřovat. Nuže, vzhůru za lidokupci, za tím zvláštním plemenem lidským, co žije z ostatních lidí kromobyčej fikaně, s nimiž se lze domluvit pouze pekuniárně, totiž měšcem notně napěchovaným zlatoušky. Je nanejvýš jisté, že lidokupecký obchodník chce udržovat lidi v mezích, které si nevolili, a i když jsou všichni přesvědčeni o špatnosti jeho kšeftu, přesto se mnohdy děje: dětem znemožňuje rozvoj, ženám svobodu a mužům vzmach, když každého degraduje na úroveň zvířete. My však jsme nadáni božskou duší, na rozdíl od čtyřnožců anebo oškubané drůbeže, a praví-li se, že šaty dělají člověka, jde o zřejmý fakt, neboť vnučená nahota nás vystavuje nepříznivému povětří a neždaným zrakům.

Nazítří dopluli do přístavního města Palmýra v zemi Het. Toho jména měst prý je mnoho, roztroušena jsou ve vnitrozemí, a z nich

Palmýra hetejská patří k těm výstavnějším. Co je na tom pravdy, neznámo, ale jestli je to tak? Žít by tam nechtěl. Při černé labuti Martialově, čím dále od Alexandrie, tím ta města vypadají hůř, jako by v nich tékal rozkladný duch a pod bělostnými fasádami se hemžily červy v hnile malomocenství, lidem ubývá jas v tvářích a do pouště vstupuje bezohledná temnota písečné bouře. Říci o Hetejcích, že jsou prohnání, bylo by nemístným zjemňováním drsné skutečnosti: prvorozené chlapce obětují božstvu války a dívky prodávají hned po narození, jejich matky jsou toliko chůvami. Hosté jsou bráni jako vetřelci a svobodně se mohou pohybovat pouze v okrsku přístavu. Jakmile přestoupí host jeho hranici, je okamžitě vskrytu oceněn a do večera prodán tuzemcům; ti jej obvykle unesou a prodají zájemcům z vnitrozemí, kteří jej oslepi, aby neutekl, a poté jej zařadí na pracovní pozici dojiče ovcí, jichž mají rozsáhlé stáde. Rozhodně proto zůstal na palubě, pil víno a nechal mysl konejšit šplounáním vlnek moře přívětivějšího než lidé na břehu. Měl ještě v mošně zbytek nasolených sýrců perimandurských, takže jeho břich nouzí netrpěl.

Kromě prodávání hostů prodávají Hetejci také sebe navzájem. Největším lidokupcem však je Mezinárodní strana Hetejců, která sdružuje všechny zájemce o rozvoj lidokupectví v zemi Het. MSH se dostala k moci převratem po dobytí Palmýry Oktaviánovým loďstvem a od té doby se drží u moci. Jejich pohlavár je již třetí v nástupnickém rodu a zřejmě chce zůstat dál v čele. V Palmýře téměř zaniknul občanský stav, protože větší MSH rozprodala pastýřům ovcí, a nyníější obyvatelé se navzájem titulují pouze jménem a přízviskem „Hetejec“. Zdá se, že Hetea bude brzy vyvrácena.

„Orgasmus je mrtev!“ zaznělo na palubu kocábky volání z pobřeží ostrova Thasos, když obeplouvala jeho rozeklané pobřeží. To se lidé v Alexandrii budou podívat, až jim tu zvěst o smrti jednoho z bohů naší doby dovezu, napadlo mu. Ale možná jen blbě slyšel.

Pluli dále k Lateránii, jejíž horstva se pnou k mračnům, jako by rostla přímo z moře. Tamní obyvatelstvo je za dne nanejvýš pohostinné a po soumraku boháčové vynášejí stoly na ulici a zvou hosty na sklenku vína. Co je k tomu vede, dnes už se neví, ale podle jedné legendy praotec Laterán takto kdysi dávno pohostil dva kolemjdoucí a ti se mu

dali poznat jako poslové Boží, načež jej vyzvali, ať zachovává ten zvyk a blahobyť zůstane v jeho zemi provždy. Jsou tam ještě další zvyklosti, které stojí za zmínku: kupříkladu si před usnutím občas čistí zuby a myjí si někdy nohy, což v okolních národech není časté. Zvykem tím působí Lateránci, jako by přišli odjinud, z neznámých končin, a proslýchá se o nich, že jsou jedním ze zmizelých kmenů perimandurských.

Včera pátek byl,
já doma nebyl.
Byl jsem V hájíčku,
Dal si kávičku,
Vrznul do ní ruma.

Včera pátek byl,
Bože, já se zlíil!
Těch fernetů bylo,
Mně se dobře pilo
Jako zamlada.

Včera pátek byl,
Hospodský nám nalil
Pivo s přímá pěnou;
Seděl jsem tam s ženou.
Prostě pohoda!

V kajutě s ním cestoval obchodník s pyrotechnikou, jemuž chyběly všechny prsty na ruce. Nosil též černé brýle, protože mu dělbuchy vypráskaly zrak do poslední mrtě. Když dopluli do zálivu, jenž nese jméno po legendárních mincích časův pirátských, ztratil jej z dohledu. Tamní lidé mají jednu zvláštnost: jejich pokožka má zelenkavý odstín jako sterilovaný hrášek; ale neochutnal je, ač tam prý donedávna panovala taková zvyklost. Armáda provozovala hony na stepní lidi, neboť byli prohlašováni za zvěř a bylo nesnadné prosadit změnu názoru na požitelnost onoho přírodního národa.

V těch lidech je zřejmě potřeba ohromení, šoku za každou cenu – a potom jejich údy létají vzduchem, aby se již nikdy nevrátily.

Našel si ubytování v hotelu nedaleko přístavu, aby měl blízko k tržišti – vždyť kolik znuďenců strká nos do cizích věcí a zírání do dále, zda tam přece jenom něco není? Když vstoupil do hotelového baru, viděl sedět nějakého blbce, an se dloube v uchu, pije chytrou vodu a tváří se glamour.

„Co zde děláte?“ zeptal se, „vy – a takové hnízdo?“

„Vydal jsem se pátrati zde po faraonských zdechlinách,“ odvětil.

Bylo mu jasné, že lže. Pohřebiště oněch faraonů byla tři sta mil západněji, v místech, kam se faraoni vydávali na šílené cesty a kde je stařeny pohřbívaly v pochcaných papundeklech pod roští. Ale co ho k tomu vedlo? Jedině nákupní horečka – vydal se nakupovat zdejší otroky! Galéry v těchto končinách mořských jich byly plny, vyplouvaly všemi směry ke všem plantážníkům světa.

Vzhledem upomínal na chlupatého dráčka z tibetských sutin; pot mu vyryl do masky vrásky a mikádo se chvělo kolem jeho tváře co žábry ploutvonožce. Z úst mu táhl dech psa, který se napil zvětralého piva někdy večer za novoluní. Ležel tam na stole, podobný nedojedenému řízku se salátem, houskou a malým pivem na ex, a jeho výraz něčím upomínal k oloupaným bramborám.

Znaven šumem dne, rozhodnul se usnout. Jaké však bylo jeho překvapení, když za soumraku vstal z lůžka! Seznal, že se, mezitím co spal, jeho byt změnil: pokojíky sice zůstaly tytéž, ale zdi se odklopily a za nimi se otevřely nové prostory – sály s parkety a bazény, které se znenáhla začaly zaplňovat příchozími. Mezi lidmi kmitali olivřejovaní číšníci a rozpustile vyšňožené servírky, rozdávali hostům poháry s pestře zbarvenými nápoji a zábava nabírala na obrátkách; tu a tam někdo spadnul za bujarého výskotu do bazénu a davem se začala míhat nahá těla prcířů.

S nevolí si uvědomil, že si najal pokojík v bordelu. Prodíral se houstnoucími davy, které působily jakby roztríděné kýmí neviditelným do skupin oddělených neviditelnými hranicemi, až se dostal ke dveřím své cimry – zabouchnul dveře, padnul na lůžko a zachumlal hlavu pod polštář. Právě svítalo. „Vypadá to, že má člověk lidokupectví za úděl,“ pomyslel si při probouzení. „Zaměstnání, manželství, to všechno jsou formy sebepronájmu; zjednodušujeme, co má zůstat složit. A kdo neví, co se sebou, nechce patřit sobě, prodá se. Má mise je skončena,“ kmitlo mu osvobodivě myslí.

Vyšel z hotelu do ulic neznámého města; nebe bylo černé a slunce zelené a ve vzduchu byl cítit neznámý příslib něčeho nového, lepšího, neznámého... Jistě jenom je, že několik roků jezdily tramvaje včas a přesně.

Vít Kremlička (nar. 1962) debutoval v osmdesátých letech v samizdatu sbírkami *Autentický kulovátor*, *Zvonění a Oblouk*. Dále publikoval v *Revolver Revue* a *Paternosteru*. V roce 1991 získal Cenu Jiřího Orteny za novelu *Lodní deník*. Je autorem básnických sbírek *Cizrna* (1995), *Amazonia* (2003), *Prozatím* (2002), *Země Noc* (2006), *Tajná cikánská kronika* (2007) a *Tibetiana* (2013), novely *Manael* (2005), sbírky povídek *Zemský povídky* (1999), dramatu *Spravedlnost pro Leonarda Peltiera a mokrání organizmy chráněné Ramsarskou konvencí* (1996). V roce 2011 získal Cenu *Revolver Revue*.

„Literatura
v nečekaných
sousedstvích“

tvár
LITERÁRNÍ OBŤYDENÍK

poezie
próza
esejistika
studie
historie
recenze

informace o předplatném na www.itvar.cz



Vyšlo:
5/2014
Snopravectví volného stylu
Připravujeme:
6/2014
Německy psaná literatura
zemí Visegrádu
7–8/2014
Mystifikace
9/2014
Španělsko: Frankovy děti
www.svetovka.cz

Speciální předplatné kulturního čtrnáctideníku A2 1 plus 1

roční předplatné kulturního čtrnáctideníku A2

plus

hrnek A2 / triko A2 / Hovory z rezidence Schlechtfreund

=899 Kč

Zájemci o předplatné 1 plus 1, pište na adresu distribuce@advojka.cz. Do e-mailu napište, o který z bonusů máte zájem.

Nepoznaná studená válka

I Západ se potřebuje vyrovnat s minulostí

Dvacet pět let od pádu železné opony historická obec v západní Evropě začíná pomalu reflektovat vztah mezi vnitřním disentem a bezpečnostními složkami. Ukazuje se, že i na Západě se moc nezdráhala vůči svým disidentům využívat tvrdé represivní a kontrolní praktiky.

JAKUB HORŇÁČEK

Norbertu Gilmezovi je dnes devadesát dva let a je jedním z třiceti žijících horníků, kteří se v roce 1948 účastnili mohutné stávky ve francouzské uhelné těžbě. Jejich osud nedávno zmapovala francouzská historička Dominique Simonnotová v knize *Plus noir dans la nuit. La grande grève des mineurs de 1948* (Temnější místo v noci. Velká hornická stávka z roku 1948, 2014). Z více než tři set tisíc účastníků stávkového hnutí, vedeného prokomunistickými odbory CGT, byla v rámci tažení ministra vnitra Julese Mocha proti „komunistické páté koloně“ nepodmíněně odsouzena zhruba tisícovka nejaktivnějších horníků. Potlačením stávky v roce 1948 je tak jednou ze zapomenutých epizod studené války, jichž ani ve Francii není málo. Stačí vzpomenout na represí aktivistů za nezávislost Alžíru v Paříži 17. října 1961, která byla desítky let vytěsněná z kolektivní paměti.

Otevřené rány a uzavřené archívy

Historie vztahu mezi státem a disidenty v západní Evropě však nespočívá jen ve výčtu různých příkoří, ke kterým mezi lety 1948 a 1989 docházelo. O soustavnější přehled fungování policejních složek se například pokusil v řadě publikací italský historik a archivář Andrea Maori. Hlavním zdrojem, s nímž pracuje, jsou archívy italské veřejné bezpečnosti, které byly zpřístupněny v roce 2000. Ve svých studiích ukazuje, že policie monitorovala skrze infiltraci a prostřednictvím konfidentů nejen hnutí podezřelá ze zpravodajské činnosti ve prospěch východního bloku, ale také socialistické a liberální strany, studentská a feministická hnutí či rodící se sdružení katolické základny, jež vznikala z popudu Druhého vatikánského koncilu. Pod bedlivý dohled italské státní policie se tak v sedmdesátých letech dostal mladý lídr marxistického hnutí Potere Operaio Antonio Negri, jedna z hlavních postav italského nudistického hnutí Lena Solaro nebo špičky nového církevního hnutí Comunione e Liberazione.

Maoriho publikace (*Dossier libertà controllata*, 2013), která sleduje činnost policie od roku 1948 až do začátku devadesátých let, je do jisté míry jedinečná, protože popisuje na případě Itálie, jež měla v rámci studené války nezanedbatelnou a specifickou roli, rozsah a fungování policejního dohledu a represe. Současně je však podivuhodné, jak málo podobných studií za posledních pětadvacet let v zemích západní Evropy vzniklo.

Po pádu železné opony se historici v těchto zemích potýkali s horšími podmínkami k bádání než jejich kolegové ve východní Evropě, kde se již na začátku devadesátých let začaly zpřístupňovat archívy. Lustrace v postkomunistických státech přetrhly kontinuitu mezi vedoucími kádry bezpečnostních složek, které tak neměly důvod ze stavovské loajality bránit své předchůdce. Západní Evropa naopak k otevírání archivů přistupuje daleko opatrněji.

Je nepochybnitelné, že některé události z let 1948 až 1989 pro Západ stále představují otevřenou ránu. Stačí připomenout nedávný případ zadržení severoirského politika Gerryho Adamse, který je na základě údajů získaných z orálněhistorického projektu *Bel-fast Project* podezřelý z vraždy bývalé členky IRA z roku 1972. Například španělský stát se v rámci vyjednávání pro urovnání historického sporu s baskickými autonomisty zdráhá poskytnout údaje z archivů bezpečnostních složek, které se týkají policií trpěných a podporovaných polovojenských skupinek, jež v postfrankistickém Španělsku mají na svědomí desítky obětí.

Zbourat železnou oponu

V posledních letech se stále silněji volá po tom, aby se vytvořila společná historie první či druhé světové války, která by překročila partikulárnost národních dějin. Naplnění tohoto požadavku je myslitelné, protože tyto konflikty politicky „vychladly“: boj proti

fašismu se deteritorializoval a Velkou válku již nikdo nechápe jako střet demokratických mocností Dohody a autoritářských Centrálních mocností. Studená válka oproti tomu stále zůstává politicky ožehavým tématem, jelikož neoliberální režimy, které v různých odstínech v Evropě vládnou, stále čerpají symbolickou legitimaci z výhry nad východním blokem a z pohřbení sovětského „komunismu“.

Společné bádání historických obcí na Východě i Západě jistě ztížila i hegemonie paradigmatu totalitarismu, z něhož vyplývá, že fungování totalitních policií a demokratických veřejných bezpečnostních složek je fakticky nesouměřitelné kvůli povaze politického režimu, v němž se ony kontrolní a represivní mechanismy rozvinuly. Je samozřejmě nutné docenit odlišnost jednotlivých politických režimů, ale v tomto ohledu ani státy západní Evropy zdaleka netvoří homogenní skupinu. Současně však nelze ignorovat celou řadu podobností. Je zkrátka patrné, že i na Západě se policie snažila držet pod dohledem tamní disidenty či kulturně a sociálně odlišné skupiny i jedince. To se přitom dělo, aniž by k tomu existovaly přímé trestněprávní důvody. Celá historie studené války v Evropě je protkána momenty, které nejlépe vystihuje schmittovská definice výjimečného stavu, kdy je legalita daného režimu mocí suspendována, aby se mohla efektivně rozvinout v represivní opatření. Za samostatné zkoumání by jistě stál i postup bezpečnostních složek napříč železnou oponou a jejich konstrukce postavy vnitřního nepřítele.

Čtvrt století od pádu Berlínské zdi tak v evropské historiografii zeje prázdná poplatné ideologickému nastavení, jež převládlo po roce 1989. Jeho vyplnění by jistě pomohlo lépe pochopit fungování policejních složek v minulosti a pravděpodobně i v současnosti.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

LE FIGARO

Dne 4. srpna přinesl deník **Le Figaro** článek o ohromném počtu Eritrejců, kteří v posledních měsících proudí z Itálie na území Francie. Letošní nebývale silná přistěhovalecká vlna z Afriky a Blízkého východu tak pomalu míří dále do Evropy. Od arabského jara Evropa tak mohutný příliv imigrantů nezažila: jestliže v prvním pololetí roku 2013 se jich do Itálie přeplavilo zhruba osm tisíc, za prvních šest měsíců letošního roku je to už neuvěřitelných 61,5 tisíce osob, z nichž plných osmnáct tisíc – nejvíce ze všech – tvoří právě občané Eritreje. Daleko za sebou nechávají i druhou nejpočetnější skupinu přistěhovalců – Syřany, jichž v první půlce letošního roku přišlo do Evropy zhruba deset tisíc. Proč Eritrejci vzali Evropu útokem zrovna nyní? Zdá se, že jde o důsledek nařízení, které před dvěma lety přijala izraelská vláda. Zavedla přísnější imigrační pravidla, při jejichž schvalování se diskutovalo i o možnosti vrátit přistěhovalce do země jejich původu, případně do třetí země. Eritrejci proto do Izraele, nejvyhledávanějšího cíle svých uprchlických poutí, směřovat přestali. Mimo jiné i z důvodu nebezpečné

cesty přes Egypt. Dnes tedy míří raději do Evropy – přes Súdán, Etiopii a Libyi. Ze své země přitom prchají před režimem paranoidního despoty Asaiase Afeworkiho, který v Eritreji vládne už od doby jejího vzniku, tedy od roku 1993. Mladý stát stále nemá vyřešené vztahy s Etiopií, zmítá se v nestabilitě a patří spolu se Severní Koreou k nejuzavřenějším zemím současného světa.



Tématem posledních týdnů se ve Francii kromě jiného stal izraelský vpád do Gazy, respektive reakce, které vyvolal u francouzské veřejnosti. Média upřela svou pozornost především na mohutné protiizraelské bouře v ulicích Paříže, jež se v několika případech zvrhly v násilnosti. Zajímavé bylo ale rovněž sledovat chování francouzské diplomacie v čele se socialistou Hollandem; v průběhu letošního izraelsko-palestinského střetu totiž zaujímá velmi svéráznou pozici. **Francouzský prezident vyvolal – zejména mezi levicovými politiky – doslova zděšení, když po setkání s izraelským premiérem Netanjahuem prohlásil, že „je právem izraelské vlády přijmout všechna opatření, aby své obyvatelstvo uchránila před výhružkami“.** Mnohé noviny záhy ve svých článcích ohlašovaly změnu kursu francouzské zahraniční politiky ve prospěch Izraele. Alain Dieckhoff, ředitel Centra mezinárodních studií a výzkumu, tento názor ale nesdílí. V rozhovoru pro deník **20 minutes** z 24. července uvedl, že Hollande a jeho vláda ve věci izraelsko-palestinského konfliktu vlastně

pouze navazuje na politickou linii prezidentů Chiraka a Sarkozyho. Hollandovo vyjádření podle jeho názoru nemění nic na faktu, že cíl francouzské diplomacie zůstává stále stejný: umožnit koexistenci izraelského a palestinského státu. V porovnání s Chirakem má však současný prezident zhoršenou pozici v tom, že na palestinské straně dnes stojí Hamas, jenž tento projekt odmítá. Poslední kroky dávají Dieckhoffovi za pravdu. Francouzští představitelé postupně přestali izraelskou ofenzivu v Gaze tolerovat a v posledních dnech ji naopak tvrdě kritizují. Stavějí se do pozice neutrálního arbitra, jemuž jde předně o obnovení míru na Blízkém východě.



Francie v nadcházejících měsících zřejmě projde významnou územní proměnou. Stávající vláda se totiž zavázala prosadit reformu, která by snížila počet regionů metropolitní Francie z dvaadvaceti na čtrnáct. Jak 24. července upozornil deník **Libération**, překreslení hranic regionů otevírá možnost pro místní iniciativy, jež se dožadují rozšíření svého regionu o další území. Typickým příkladem je Bretaň. Mnozí ze zdejších obyvatel prosazují, aby se jejich region rozrostl o přilehlý department Loire-Atlantique s centrem v Nantes. Odvolávají se přitom na společnou tisíciletou historii a kulturní blízkost. Historik Alain Croix ale jejich nadšení krotí s poukazem na specifčnost nanteské identity, která sestává jak z bretaňské, tak z loirské nebo vendéské složky a nedá se jednoznačně přiřadit ani

k Bretani, ani k jinému regionu. **Jak to tak bývá, projekt je motivován hlavně ekonomicky. Souvisí s oblibou značky „Bretaň“, která v současnosti zajišťuje sto tisíc pracovních míst ve třech stovkách firem a pěti departmentech.** Z tohoto pohledu by rozšíření bretaňského regionu mělo logiku. Jestli je to ale dostatečně silný argument i pro tvůrce územní reformy, lze dnes jen těžko odhadovat.

Le Monde

Druhou „územní reformou“ nazval deník **Le Monde** proces slučování francouzských univerzit, který skončil 23. července. Trval celý jeden rok a přinesl řadu protestů části univerzitní obce, zejména v oblasti Île-de-France. Přestože pravicová vláda původně počítala se sloučením univerzit do třiceti uskupení, její levicová nástupkyně jich uvedla v život „pouze“ dvacet pět, aniž by přitom zpochybnila podstatu celé operace. Tou je snaha zlepšit umístění francouzských vysokých škol na proslulém šanghajském žebříčku. **Reforma v praxi znamená, že jednotlivé univerzity se dle svého zaměření a geografické příslušnosti sdružují převážně na úrovni orgánů zvaných Comue.** Ty se státem uzavírají smlouvu, v níž se zavazují po dobu pěti let plnit strategický plán; stát jim na oplátku přiznává potřebný počet pracovních míst. Vytváří se tak struktura, jež má napomáhat meziuniverzitní spolupráci na velkých projektech. Kritici ale namítají, že nový systém pouze zvýší administrativní zátěž škol.

Ostrava

Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

Tomáš Vaněk Particip č. 178

14 08 – 30 09 2014

Trojhalí Karolína

Kurátor
Marek PokornýTrojhalí Karolína
K Trojhalí
703 00 Ostrava–Vítkovice
Po–Ne, 8–22 hodin

OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



Mediální partneři



22 → 31 8 | 2014

www.dokument-festival.cz



Živé kino
Ji.hlava
Praha
←

Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava na podzim oslaví osmnáctiny a už teď pracuje pro vás.

Z továrny do ulic a z ulic do manufaktur na dokumentární sny.

Živé kino v trolejbusu či pod budoucím mostem.

Unikátní projekce filmů těsně před jejich dokončením, přímo na místě kinematografického činu.

PŘIJĎTE A ZAŽIJTE KINO JINAK.
Jihlava a Praha 22. → 31. 8. 2014

Více na www.zivekino.cz



NLF 2014

NOVOMĚSTSKÝ LETNÍ FESTIVAL

26. 8. 2014 Rhapsody in Blue

Karel Košárek – klavír

Skladby George Gershwin a Bohuslava Martinů s poutavým průvodním slovem

Novoměstská radnice Praha, od 20 h.

www.novofest.cz



MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 2



K O N T R A 2 P U N K T
FESTIVAL POSTŽÁNROVÉ HUDBY
14.-15. 9. 2014
KOKPIT KAFÉ, PRAHA



www.kontra2punkt.cz

Jak přemýšlet o budoucnosti

Nad americkým bestsellerem Signál a šum

Předpovídání budoucnosti bylo tradičně úkolem šamanů a věštců. V moderní společnosti převzali jejich roli experti, využívající pro tento účel vědecký základ. V době informační exploze ale nastává vážný problém, jak v záplavě informačního šumu odhalit právě ty signály, které mohou vést ke smysluplné předpovědi.

MICHAL KOTÍK

Člověk jako biologický druh není po fyzické stránce k přežití nijak zvlášť dobře vybaven. Daří se mu to ale díky výkonnému mozku, který je na základě vytváření aproximací schopen ve svém okolí rozeznávat různé tvary a předvídavě a rychle reagovat na hrozby či příležitosti. Evoluční schopnost vyhledávat tvary ale někdy vede k tomu, že je vidíme i tam, kde nejsou, třeba v informačním šumu.

Informační exploze a slepota

Kniha politického blogera a prognostika Natea Silvera *Signál a šum. Mnoho předpovědí selže. Některé ne* (The Signal and the Noise: Why So Many Predictions Fail – but Some Don't, 2012) se zabývá otázkami, jak a na základě čeho lze v informačním věku úspěšně předvídat budoucí vývoj. Informační věk ve skutečnosti nastal již díky Gutenbergovu

snadno přehlédneme. To v důsledku vede nejen k informační slepotě, kdy si často jen myslíme, že něco víme, aniž bychom to skutečně věděli, ale i k touze po jednoznačných předpovědích, které by nám měli poskytovat (ale často neposkytují) experti.

Jak na dobré předpovědi

Publikace je vystavěna na pozadí úspěšné profesionální kariéry autora, který vymyslel fungující model předpovědi úspěšnosti hráčů baseballu, v letech 2008 a 2012 téměř na chlup přesně předvídal výsledky prezidentských voleb ve všech amerických státech a v pokeru díky svým metodám vyhrál čtyři sta tisíc dolarů. Ve třinácti kapitolách, jejichž záběr sahá od baseballu, finanční krize v roce 2008, globálního oteplování, chybných politologických prognóz přes předpovědi

předpovědi je třeba přistupovat individuálně a pokorně s vědomím vlastních chyb a předpokladů a že „velké“ rady je nutno aplikovat s rozumem. Ve svých úvahách se ale přece jen silně opírá o jeden princip, a sice bayesovskou statistiku, která místo s četnostmi jevů pracuje s jejich podmíněnými pravděpodobnostmi. Umožňuje odhadnout platnosti nějaké hypotézy na základě jejího apriorního očekávání a pravděpodobnosti, že nějaký další jev ovlivňující platnost hypotézy nastane, respektive nenastane. Proces je vhodný podle potřeby i několikrát opakovat. I když absolutní objektivita a přesnosti nelze podle Silvera nikdy dosáhnout, bayesovský přístup umožňuje korigovat předpověď s každou novou skutečností a zahrnout do ní i vlastní subjektivní očekávání. Ale nejen to – umožňuje i experimentování s výsledky předpovědi včetně následné analýzy



Nate Silver vymyslel model předpovědi úspěšnosti hráčů baseballu, téměř přesně předvídal výsledky prezidentských voleb a v pokeru vyhrál čtyři sta tisíc dolarů. Foto Brad Harris

vynálezu knihtisku, který zahájil éru masového šíření informací. Od té doby rapidně narůstá nejen jejich množství, ale zvyšuje se i potřeba správných předpovědí. Dnes již máme informací mnohem více, než jich umíme využívat. To ztěžuje naši schopnost najít v nich smysluplné signály, potřebné pro úspěšnou předpověď budoucího vývoje.

Obdobně jako počítače v sedmdesátých letech jsou dnes takzvaná big data – podle IBM jich denně vzniká více než 2,5 trilionu bytů – často považována za jakýsi lék na všechno. Optimistická idea, „že pouhé množství těchto dat nás zproští potřeby vymýšlet teorii, a dokonce i vědeckou metodu“, je ale podle autora zásadně mylná. To, že o něčem víme, ještě neznamená, že tomu rozumíme. Data jako čísla sama o sobě nemluví. Význam jim přiřazujeme až my a často si ho bez ohledu na objektivní skutečnosti uzpůsobujeme vlastním potřebám. Ostatně již v roce 1970 Alvin Tofler v knize Šok z budoucnosti (Future Shock, česky 1992) upozornil na to, že obranou proti zahlcení informacemi bude zjednodušování stále složitějšího světa takovým způsobem, aby odpovídal našim předsudkům. I proto někdy hledáme kauzalitu tam, kde žádná není, zatímco reálný kauzální vztah

počasí a šachový souboj počítače Deep Blue s velmistrem Kasparovem až po problematiku terorismu, se Silver zabývá především důsledky prohlubujícího se rozdílu „mezi tím, co víme, a co si myslíme, že víme“ a zkoumá, proč jsou některé předpovědi úspěšné, zatímco mnohé jiné se mýlí. Za příčiny omylů považuje nejen náš sklon k výběru právě těch faktů, které vyhovují našim zkušenostem či hypotézám, ale i naše namyšlenost, že předpovídáme lépe, než tomu skutečně je. Úspěšné jsou přitom naopak předpovědi, jež jejich autoři neustále revidují na základě aktuálních poznatků a z nich vyplývajících nových kauzálních souvislostí. Autor v tradici klasické novinářiny vždy živě, srozumitelně a bez nadužívání odborných termínů (ty ostatně vždy vysvětlí) předestře téma, objasní problém a následně poučeně poukáže na možnosti, jak se s ním vyrovnat.

Nudná statistika?

Čtenáře může trochu rozčarovat, že Silver nenabízí žádný univerzální způsob, jak vytvářet úspěšné předpovědi. Ano, má sice ve svém portfoliu ony „velké“ metodologické rady typu „korelace ještě neznamená kauzalitu“ a podobně, avšak trpělivě ukazuje, že ke každé

chyb, což v dlouhodobém hledisku vede k trvalému zlepšování kvality našich předpovědí.

Obecně se soudí, že knihy o statistice jsou málokdy zábavné a čtivé. S troškou nadsázky lze s bayesovskou pravděpodobností (na kterou se dá bez rizika vsadit) tvrdit, že si to čtenář této knihy nebude myslet již po přečtení první kapitoly o finanční krizi. Správnost předpovědi si může každý sám detailně ověřit po jejím dočtení.

Autor je sociolog.

Nate Silver: Signál a šum. Mnoho předpovědí selže. Některé ne. Přeložil Jan Kalandra. Paseka, Praha 2014, 544 stran.

Sedm motivů ve třech barvách



Jaké bude
tvoje A2
tričko?

velikosti:
M, L, XL, XXL

dámské 290 Kč
pánské 250 Kč

Trička si můžete objednat na adrese distribuce@advojka.cz. Uvedte velikost, motiv, zda chcete dámské nebo pánské, a my vám pošleme nabídku barevných kombinací látky a potisku. Tričko vám obratem zašleme na dobírku poštou.

Misie, která se zastavila

Dvacet let české freetekno scény

Právě v těchto dnech bývalo až do roku 2006 v českých médiích zvykem, že okurkovou sezonu poněkud ozvláštňují zpravodajství o CzechTeku. Od prvního českého technivalu uplynulo dvacet let, což je dobrá záminka k zamyšlení nad historií české freetekno subkultury.

PAVEL CHODEC

Snad nebude příliš zavádějící, když k freeteknu kromě tradičního přívlastku „nomádské“ přidáme ještě „misijní“. Na počátku všeho totiž byli novodobí angličtí travelleri, kteří do Česka v roce 1994 přivezli alternativní kulturu, jež by zde jinak jen těžko zapustila kořeny. Tehdy se ještě českému technivalu říkalo prostě freefest; doba CzechTeků, stejně jako DutchTeků, SlovTeků a EastTeků měla teprve přijít.

Země v přechodu

Během několika málo let se ukázalo, že evropským technářům se v Česku líbí a že taneční maratony na loukách přitahují stále více domorodců. Západní teknopankáče lákala země ve fázi přechodu od státního socialismu ke kapitalismu, jíž navíc vládl intelektuál, obklopený bývalými máničkami. Tato situace kontrastovala s represí, které byl rave vystaven především ve Velké Británii, ale tou dobou pomalu už i ve Francii. Pro mnoha dnešních třicátníků a čtyřicátníků zase návštěva prvních českých freefestů (Hostomice, Stará Huť) znamenala iniciační zážitek, který v mnoha ohledech nesl srovnání s ničím, co do té doby okusili. Kam se na nezřízeně svobodné a na první pohled nikým neorganizované freeparty hrabaly punkové a hardcoreové koncerty!

Teknomisionáři slavili velký úspěch – poměrně rychle u nás vznikla řada soundsystemů a menší víkendové freeparty se brzy staly každotýdenní realitou pro stovky návštěvníků. Někteří po vzoru anglických a francouzských předchůdců začali pořádat vlastní party. Ke konci devadesátých let už nebylo pochyb o tom, že Česká republika se vedle Francie stala zemí s nejsilnější freetekno subkulturou v Evropě, což platí do dnešních dnů. Počet místních soundsystemů dávno překročil stovku a subkulturu tvoří už i druhá generace příznivců, jež na zlatá zakladatelská léta nemůžou mít žádné určující vzpomínky.

Proměna malé alternativní scény v masovou záležitost s sebou ovšem nesla stále větší pozornost médií, ale i bezpečnostních orgánů, které brzy pochopily, že každá zábaava importovaná ze Západu nutně nemusí být v souladu s kapitalistickými zásadami, jímž vévodí nedotknutelnost soukromého vlastnictví. Za účasti několika tisíc lidí se odehrály první dva zcela ilegální CzechTeky (v Ralsku v roce 1999 a v Lipnici v roce 2000) – díky šťastné volbě lokality oba proběhly v podstatě bez problémů.

Blížila se však doba sporů uvnitř scény, kterou předznamenal CzechTek, jenž se uskutečnil v roce 2003 v Kopidlně na řádně pronajatém pozemku. Zúčastnilo se ho více než dvacet tisíc lidí. U vstupu na pozemek se vybíraly peníze za vjezd, od poplatku byly osvobozeny jen nákladáky a dodávky lidí ze soundsystemů a výběrčí se na první pohled v ničem nelišili od vyhazovačů, jaké známe z nejrůznějších komerčních klubů. Na místě už také stály připravené standardní stánky s jídlem a pitím, jejichž majitelé v čím dál masovější rave kultuře vycítili příležitost k výdělku. Se stánkaři a vůni grilovaných klobás na CzechTek pronikly i další do té doby nemyslitelné

praktiky. Dobře to vystihuje výrok starého rakouského travelleru, který s údivem při vjezdu na louku přebíral VIP kartu: „Něco podobného jsem na freeparty neviděl za celý svůj život. Myslel jsem, že jsme tu všichni stejně důležití.“

Zmlátit a zprivatizovat

O rok později se odehrál poslední ilegální CzechTek v Boněnově, který byl ukončen policejní akcí už po třech dnech, a v roce 2005 došlo k tolik diskutovanému brutálnímu zákroku v Mlýnci, při němž byly zraněny desítky lidí a za nějž nebyl do dnešního dne nikdo potrestán. Místo bylo přitom paradoxně řádně pronajato, ovšem zároveň tajeno do poslední chvíle. Vlna odporu, která se zvedla nejen mezi technaři, ale i mezi nejrůznějšími opozičními politiky, kteří se chtěli zviditelnit, se potkala s tehdejší antiparoubkovskou hysterií a jednu chvíli to dokonce vypadalo,

kteří ho nejdříve nadšeně uvítali. Následující rok se v médiích objevilo stanovisko českých soundsystemů, v němž jsme se mohli dočíst, že došlo k „postupné likvidaci původních myšlenek freetekna, parazitismu subjektů nesouvisejících se scénou, včetně valné většiny samotných účastníků“ a že se s největší pravděpodobností CzechTek už nikdy nebude „pod tímto názvem a v tomto rozsahu konat“. Posledního CzechTeku se totiž účastnilo prý až padesát tisíc lidí, což bylo neklamné znamení, že z původně undergroundové akce zbylo pouhé jméno. Mnozí trochu škodolibě připomínali, že jde o poněkud pozdní procitnutí, ale z dnešního pohledu můžeme konstatovat, že myšlenkově velmi různorodá scéna se nakonec zachovala zdravě a takřka na poslední chvíli si zachránila tvář. Navíc se ukázalo, že velké letní party se dají dělat i bez značky CzechTek a pár tisíc lidí si na ně vždy cestu najde.

každých deset metrů zastavil dealer, na němž bylo patrné, že jeho tradiční místo prodeje je někde v centru Paříže. Zlaté pravidlo, že taneční jedy prodávají lidé blízcí soundsystemům a část peněz se tak vrací k těm, kteří nezištně připravují mejdany, tím vzalo za své.

Předali jsme, co jsme dostali?

Dnes můžeme s klidným svědomím říct, že česká freetekno scéna přežila pokus o sebevraždu a současný minimální zájem médií jí jenom svědčí. Otázkou ale zůstává, zda splatila jeden důležitý dluh. Podařilo se jí myšlenky subkultury předat dál na východ, tedy to, co před dvaceti lety anglickým travellerům vyšlo na výbornou v České republice? Odpověď není vůbec jednoznačná, ale jisté je, že se o něco podobného česká rave subkultura alespoň opakovaně pokusila. Především zásluhou brněnského soundsystemu Vosa se odehrálo několik technivalů na Krymu



Doba divoké subkultury, jež poněkud ambivalentně spojila apokalyptický hédonismus s nomádskou skromností a DIY etikou, pomalu, ale jistě odezívá. Foto archiv VUF

že z podstaty nepolitická scéna dobrovolně a s chutí padne do náruče ODS.

Stejná vláda, která nechala zmlátit technaře v Mlýnci, přišla v roce následujícím s nabídkou, že se další CzechTek může odehrát pod kuratelou ministerstva obrany ve vojenském újezdě Hradiště. Kdo čekal, že na kompromis s nenáviděným státem scéna nemůže přistoupit, ten se zle přepočítal. Touha po každoroční party byla silnější než paměť, a tak vznikla v dějinách alternativní kultury ojedinělá smlouva mezi ministerstvem a do té doby zcela anonymní subkulturou. Tento akt byl ze zpětného pohledu v podstatě předzvěstí konce CzechTeku. Ti, kteří – stejně jako autor tohoto textu – nevěřili, že alternativní životní styl lze směřovat na pár dní ve vojenském prostoru, projevili beznadějnou naivitu.

Státem organizovaný CzechTek ale kupodivu se zpožděním přece jen otevřel oči i těm,

Vývoj českého technivalu sice ukazuje různá česká specifika, na něž zdejší scéna nemůže být zrovna hrdá, ale zároveň by bylo nespravedlivé tvrdit, že odkaz anglických travellerů zde formovala k nepoznání. Podobným vývojem totiž s menším předstihem prošla například i francouzská scéna, což může potvrdit každý, kdo se na přelomu tisíciletí účastnil velkých pařížských technivalů s desítkami tisíc lidí, po nichž zpravidla zůstávaly tuny neuklizených odpadků. V mnoha ohledech byly totiž dokonce ještě mnohem horší, a to nejen kvůli parazitujícím stánkařům, ale třeba také proto, že většina francouzských soundsystemů už hrála z drazé pronajatých profesionálních aparatur, které přivezly dodávky z půjčoven. Říkalo se tomu tehdy posměšně „rent car, rent sound“. Aby toho nebylo málo, na tamních technoakcích se naučila vydělávat i narkomafie a nebylo výjimkou, že při procházce po technivalu vás

a v Bulharsku. Misie se posunula o kus dál na východ, ale nikde se bohužel už nepodařilo oslovit dostatečný počet lidí, aby se dalo mluvit o nové scéně. Proč rumunské i bulharské freeparty dodnes působí jako srazy travellerů z celé Evropy, ale místních lidí na nich potkáte poskrovnu? Možná proto, že devadesátá léta byla v mnohém neopakovatelná. Dalším důvodem může být fakt, že k založení freetekno kultury těžko může stačit jeden mejdan za rok. Bylo by potřeba v daném prostředí chvíli žít a navázat s domorodci pevnější kontakty. Jako tomu ostatně bylo kdysi v České republice. Možná to ale v první řadě znamená, že doba jedné divoké subkultury, jež poněkud ambivalentně spojila apokalyptický hédonismus s dobrovolnou nomádskou skromností a DIY etikou, pomalu, ale jistě odezívá.

Autor je dlouholetý účastník freetekno mejdanů.

K revoltě současnosti

O knize Hnutí Occupy

Nedávnou návštěvu Noama Chomského v České republice provázelo vydání jeho dvou knih v českých překladech. Vedle reprezentativního výboru ze společenskokritických textů to je i jeho převážně rozhovorová kniha, která krouží kolem role hnutí Occupy v dnešním světě.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Rozhovor je formát, jenž lingvistovi a politickému mysliteli Noamu Chomskému vysloveně svědčí, což nakonec dokazuje nespočet rozhovorových knih, které s ním dosud vyšly. V případě knihy *Hnutí Occupy* (Occupy, 2013) je ale vše o něco složitější, i když i zde Chomsky projevuje své výtečné rétorické schopnosti. Jak už název napovídá, výběr textů z let 2011 až 2013 se vztahuje k hnutí Occupy. Nikoli náhodou je kniha v předmluvě označena za pamflet a takto je k ní třeba

Souhlasit s ním lze především v tom, že Occupy se povedlo změnit rétoriku médií a dostat do nich téma sociální spravedlnosti. Jenže je třeba zdůraznit, že i to se podařilo pouze na chvíli – dnes se v médiích o hnutí mluví především v minulém čase, a to přesto, že řada jeho kampaní a iniciativ dosud běží. Postupně vystřízlivění je patrné i u Chomského. Jak jde čas, mění se nenápadně i tón rozhovorů: v roce 2013 už Chomsky velmi trefně vysvětluje, že žádná úspěšná taktika nevydrží věčně, a proto je potřeba strategie. Připomeňme, že tou dobou už o neúspěchu hnutí mluvil kdekdo, včetně těch, kteří v roce 2011 neváhali vyvolávat ducha světové revoluce. To Chomsky sice nikdy nedělal, ale zároveň si byl dobře vědom, že Occupy je největším vzednutím občanské nespokojenosti od sedmdesátých let, a netajil své nadšení: „Vlastně je to úplná senzace. Nemá to obdoby. Nenapadá mě nic, co by se tomu jen vzdáleně podobalo.“

Chomsky v sobě nezapře anarchistického myslitele a jeho důraz na grassroots přístup je takřka všudypřítomný, což samozřejmě

ve spontaneitu revolty je alespoň zpočátku jisté na místě, ale pokud Chomsky hovoří o tom, že anarchistická společnost má být vysoce organizovaná, slušelo by se také uvést, na jakých principech a za jakých okolností. Na jedné straně je sympatické odmítat roli vůdce a stále dokola zdůrazňovat, že rozhodnutí musí vycházet z vůle všech zúčastněných, na straně druhé si dobře pamatujeme, že Occupy ztrácelo vliv i kvůli improvizaci, která měla navíc nejružnější a často protichůdné podoby. Rovněž sázka na přímé akce je jistě dobrá – a riskantní – volba, ale sama o sobě nestачí a je také nesmírně vyčerpávající. Čtenáře maně napadne, že spíše než reflexe úspěchů hnutí by dnes byla na místě analýza jeho neúspěchů. Treba na ni ještě dojde.

Opakování jako chyba

Největší problém ale spočívá ve špatné redakční práci s rozhovory a přetištěnými projevy, což ovšem nelze vytýkat českému vydání. V posledních letech jsem nečetl knihu, v níž by se tolik věcí neustále opakovalo. Stejně příhody, příklady, podobná rčení



Chomsky v sobě nezapře anarchistu a jeho důraz na grassroots přístup je takřka všudypřítomný, což samozřejmě perfektně souzní s ideály hnutí Occupy. Foto occupywallst.org

i přistupovat – jako ke značně monotematickému sborníčku, v němž se Chomsky objevuje v trochu jiném světle, než jak jej známe. Kromě své tradiční role neúprosného kritika systému, zvláště toho amerického, se totiž ocitá v roli člověka, jenž by měl tentokrát také motivovat k odporu, což se nutně odráží v jeho veskrze optimistickém hodnocení hnutí Occupy. Dává to celkem smysl, pokud si uvědomíme, že Chomsky zkrátka mluví přímo k aktivistům hnutí, navíc v době, kdy do něj vkládal naděje nejeden slavný levicový intelektuál.

Od nadšení ke kritice

Pak se lehko může stát, že za důkaz vítězství Occupy Chomsky prohlásí represí, která na hnutí dopadla. To mu přitom zároveň nebrání strážlivě konstatovat, že „v porovnání s obvyklou represí to nebylo tak zlé“.

mě perfektně souzní s ideály hnutí Occupy. Pro někoho bude možná překvapením, že je i znalcem díla Adama Smitha a nejednou si jej bere na pomoc, když chce kritizovat globální kapitalismus a to, co nazývá „vládou plutokracie“. Současně je ale vidět, že je ukotven v myšlení, které revoluční pohyb nutně vidí prizmatem dělnické třídy a radikálního syndikalismu. Prekariát chápe jako pevně organizovanou a jednolitou sílu, což ale příliš neodpovídá realitě. Jde totiž spíše o amorfni, roztržštěnou vrstvu, do níž se dá zahrnout intelektuál dělník nebo třeba imigrant.

Alternativy, o nichž Chomsky mluví, jsou evergreenem neautoritářské levice: dělnické samosprávy, komuny a družstva, eliminace peněz z politiky a zrušení široké definice právnícké osoby. Správně zdůrazňuje, že „třídní boj neustává“, ale může se zdát, že nedostatečně reflektuje jeho proměny. Víra

– pořád dokola. Že Chomsky v letech 2011 až 2013 dostával všude podobné otázky a sám chtěl lidem na různých místech pochopitelně sdělit stejné myšlenky, je jasné. Při sestavování knihy by se ale mělo dbát na to, aby nebyl publikován v podstatě jeden a týž rozhovor v pěti variantách. Už tak útlá kniha se pak stává ještě chudší.

Při vši účtě k ohromující intelektuální kapacitě se o Chomském dá říct de facto totéž, co nakonec vystihuje i ústup hnutí Occupy ze scény: uvědomuje si, co je třeba odmítnout, má představu, jak by vše mohlo fungovat, ale spolehlivý způsob, jak toho docílit, nenachází. A tak je třeba snažit se probudit z letargie masy a doufat, že nás pak přirozeně dovedou ke spravedlnosti.

Noam Chomsky: Hnutí Occupy. Přeložila Jaroslava Kočová. Broken Books, Olomouc 2014, 138 stran.

napětí

Ministerstvo vnitra připravilo novelu shromažďovacího zákona, podle níž už nebude maskování na demonstracích nelegální. Součástí novely je ale i předpis, že demonstrant musí masku sundat, pokud je k tomu vyzván policií. Kukly a šátky jsou přitom v Česku na demonstracích zakázány od roku 2009. Plošný zákaz maskování, který mohl být uplatňován i při karnevalech a nejružnějších satirických happeninzích, přitom v minulosti opakovaně kritizovala Rada vlády pro lidská práva. Další změnou v zákoně je i zákaz zábavné pyrotechniky na demonstracích. Dříve nebyly povoleny pouze výbušniny a zbraně.

Více než patnáct set těžkooděnců za pomoci vrtulníku, vodního děla, obrněného vozidla a bagru vyklízelo ve Vídni 28. července squat Pizzeria Anarchia. Zásah byl namířen proti hrstce squatterů odmítající navzdory výzvám a nabídce nového bydlení budovu opustit. Příběh obsazeného domu ve vlastnictví společnosti Castella GmbH začal snahou vystrnadit z domu řádné nájemníky různými druhy šikany, včetně vypínání přívodu vody a plynu. Když to nezabralo, firma se rozhodla do částečně vyprázdněného domu nastěhovat několik pankáčů s představou, že řádní nájemníci s nimi nevydrží pod jednou střechou. Události ale nabraly jiný směr: nájemníci se s novými sousedy spojili ve společném boji proti všeho schopnému majiteli. Spektakulární policejní akce trvala dvanáct hodin a kromě obyvatel domu při ní bylo zadrženo i třicet lidí, kteří přišli squatteru podpořit.

Američtí ochránci přírody se od letošního dubna pravidelně zavěšují mezi stromy s cílem zablokovat těžbu pralesa v Mattole Forest v Kalifornii. Na protest proti zdejší těžbě starých pralesních dřevin aktivisté spolu s místními obyvateli už měsíce rozvěšují transparenty napříč celým státním parkem a poukazují na to, že v místě, kde žije několik ohrožených druhů živočichů, nikdy těžba dřeva neprobíhala.

V Polsku v okolí obce Żurawłowa po čtyřech stech dnech úspěšně skončila blokáda těžby břidlicového plynu, k níž přistoupili místní zemědělci. Firma Chevron se na protiprávně obsazených pozemcích bez většího zájmu státních orgánů opakovaně pokusila vybudovat těžební plošinu, přestože měla povolení pouze na seizmický výzkum. Zemědělci však vždy rychle zareagovali a místo zcela zablokovali těžkou technikou. Teprve v prvním srpnovém týdnu se zástupce Chevronu nechal slyšet, že na těžbu v dané lokalitě firma rezignuje. –lr–



Gregg Hurwitz, David Finch Batman: Temný rytíř 2. Kruh násilí

Přeložil Petr Zenkl
BB Art, 2014, 160 s.

V roce 2011 se nakladatelství DC rozhodlo restartovat všechny své aktuální superhrdinské komiksové řady. Součástí nového vydavatelského plánu, pojmenovaného The New 52, se staly i dvě nové řady s Batmanem, které nyní v češtině vydává BB Art. Vedle cyklu Detective Comics je to také řada Temný rytíř, jejíž druhá část vyšla letos s podtitulem Kruh násilí. Cyklus byl svěřen kreslíři a scenáristovi Davidu Finchovi, který do DC přešel z nakladatelství Image. U prvního dílu, jenž nesl podtitul Temné děsy, se Finch částečně podílel na scénáři, druhou část už jen kreslí a scenáristou je Gregg Hurwitz. Řada Temný rytíř se evidentně snaží směřovat batmanovské univerzum do polohy temného thrilleru. Hurwitzovi se to v Kruhu násilí daří o dost lépe než scenáristům prvního dílu. Příběh, v němž Scarecrow unáší děti, aby na nich prováděl experimenty se strachem, má klasičtější, ale také efektivnější gradaci a sevřenější děj než nevyrovnané Temné děsy. Zároveň ale nabízí jen další slušnou, ale nijak originální variaci na téma „psychoanalýza Batmana“, které už mnohem lépe zpracovaly tituly Arkham: Pochmurný dům v pochmurném světě nebo Kameňák. Nadprůměrná je ale rozhodně Finchova kresba s rozmáchlými tahy a rozbitou kompozicí panelů na stránce, typická pro publikace Image. Celkově tento komiks nijak výrazně nevybočuje z průměru batmanovských dobrodružství a jeho české vydání především dokládá proslulost této postavy i u našich čtenářů.

Antonín Tesař



Geoff Johns, Gary Frank Batman: Země jedna

Přeložil Darek Šmíd
Crew 2014, 144 s.

Superhrdinský žánr v komiksu je už asi navěky odsouzen k restartům. Pro nové generace čtenářů je třeba postavu znovu představit a očistit ji od nánosu minulých dobrodružství. Scenárista Geoff Johns a kreslíř Gary Frank v roce 2010 restartovali Supermana (Superman: Utajený počátek) a o dva roky později i Batmana. Výsledkem (nejen) jejich spolupráce má být ale celý superhrdinský vesmír, a tak se kromě pokračování Supermana chystá v této řadě další Batman a výhledově i Wonder Woman a nepříliš známí Teen Titans. Jednou z premis Země jedna je, že superhrdinou se člověk nerodí, musí se jím stát. Batmanovy speciální schopnosti tu jsou výsledkem tréninku a technologických vymožeností. Ale i těch je v příběhu poskrovnu: nečekejte batmobil ani batcave. Významnější úlohu dostal Batmanův komorník Albert, válečný vysloužilce, adoptivní rodič a zejména trenér. Stejně jako v původním Batmanovi se tu dočkáme pomsty za smrt rodičů, která je ale politicky daleko zapeklitější. Důležitou roli tu hraje komisař Gordon, naopak Joker se zřejmě zapojí až v pokračování, jež je naplánováno na rok 2015. Tenhle restart je spíše než mladým čtenářům určen dospělým, kteří si na superhrdiny příliš nepotrpí, ale zároveň na Batmanovi a jeho dobrodružstvích vyrostli a rádi by se k nim vrátili.

Jiří G. Růžicka



John Hemingway Hemingwayové – skrytá tvář jedné rodiny

Přeložil Šimon Daníček
Paseka 2014, 232 s.

„I když se otec oblékal jako žena, dá se říct, že ho zajímal kdokoli pod třicet se dvěma nohama a dělohou,“ píše vnuk slavného spisovatele. Jediná vytržená věta naznačuje, že kniha přidává k rodinné anamnéze Hemingwayů několik zajímavých údajů a pár podivných rysů přibýlo i do kanonizované podoby tvůrce maskulinní literatury. Kniha Johna Hemingwaye ovšem zaujme především díky napětí mezi osudem autorova slavného děda a celkem neslavným osudem jeho otce. Milovník býčích zápasů, mícháných nápojů, lovu a zřejmě i všech ostatních chlapáckých zálib dokázal svým literárním dílem ve své době definovat nového muže nebo přinejmenším změnit pohled jedné generace na popíjení v baru. Netečné utrácení času i peněz bylo v dobách dostatku heroickou evidencí nevyhnutelné životní porážky. Také spisovatelův transsexuální syn, který po chirurgické změně pohlaví nakonec zemřel v ženské věznici, holdoval nebezpečným libůstkám. A i když se to nezdá, i on ztvárnil nový typ muže s kuráží. Nebezpečné není jen safari. Chodit do kovbojských barů na americkém maloměstě v blond paruce a ženských šatech, vracet se z večírků s kalhotkami v ruce, zplodit sedm dětí a se čtvrtou manželkou žít jako žena, ovšem jen s jedním prsním implantátem – tak vypadal válečné území muže druhé poloviny 20. století. Ovšem toto hrdinství se ve společnosti příliš neujalo. Kolik mužů svádělo ženu nalíčených a v sukni? A kolik z nich ji svedlo? Je to pořád to samé: strach o koule, i když jsou malé.

Billy Shake jr.



Paul Babiak, Robert D. Hare Hadi v oblecích aneb Psychopat jde do práce

Přeložila Zuzana Gabajová
Academia 2014, 256 s.

Cílem psychologů Paula Babiaka a Roberta D. Hareho ve studii Hadi v oblecích je především poradit korporacím, jak vytrénovat zaměstnance, aby obstáli v souboji s „psychopaty“, kteří údajně infiltrují prostředí byznysu zejména tam, kde jsou velká rizika a velké zisky. V knize se střídají pseudoliterárně vyprávěné příklady z praxe s odbornými pasážemi o psychopatologii. Psychopati, na něž se autoři zaměřují, jsou vylíčení jako lidské zrůdy, které postrádají jakýkoli soucit s ostatními. Zároveň jde o schopné manipulátory, jež velké ambice ženou vzhůru firemními hierarchiemi. Necitlivost jim podle autorů dává ve firemním prostředí takřka nadpřirozené schopnosti. Dokážou využívat děr v systému, vytvářejí si síť spojenců a důležitých přátel a umějí udělat dobrý dojem. Díky tomu vydrží velmi dlouho maskovat absenci loajality i mizerné pracovní výkony. Povzdech autorů, že „ve světě byznysu jsou bohužel i tací, pro které výhody plynoucí z nadřízeného postavení převážily nad smyslem pro morálku“, naznačuje, že otázka, zda současná podoba kapitalismu náhodou nenahrává úspěšnosti „zlých“ lidí, zůstane nezodpovězena. A tak se musíme spokojit s konstatováním, že výměna byrokratické formy řízení za štihlější a pružnější organizaci v sedmdesátých a osmdesátých letech umožnila snadnější postup nezodpovědným lidem. Víc se zřejmě od publikace nepřesahující rámec příručky pro zaměstnance velkých firem ani nedá čekat.

Pavel Šplíchal



Strážci Galaxie Guardians of the Galaxy

Režie James Gunn, USA, 2014, 122 min.
Premiéra v ČR 31. 7. 2014

Desátý film produkovaný filmovou pobočkou vydavatelství Marvel se výrazně liší od předchozích titulů soustředěných kolem superhrdinského týmu Avengers. Tentokrát se jedná o adaptaci méně známé komiksové série, nejde o superhrdinský příběh, ale o sci-fi a snímek je pojatý jako komediální space opera pro osmdesátkové a devadesátkové nostalgiky. Sebeironie je sice jednou z důležitých součástí marvelovských filmů (i komiksů), Strážci nicméně jdou za sebeshazující hlášky, které jsou základem humoru ve většině dosavadních snímků z univerza tohoto vydavatelství (v čele se skvělým Iron Manem 3). Komediálně jsou totiž stylizované především hlavní postavy, jejichž charakteristiky jdou přímo proti nadlidským atributům superhrdinských filmů. Členové týmu Strážců Galaxie si zpravidla na hrdiny pouze hrají (jako Peter Quill alias Star-Lord), případně jsou definováni nějakým deficitem (Drax nechápe metaforu, Rocket je mýval a Groot oživlý strom, který říká jen jedinou větu). Dalším nostalgickým prvkem je samozřejmě osmdesátková cheesy music – Star-Lordova záliba v této hudbě je rovněž Star-Lordovým komickým atributem. Filmu se navíc daří vytvořit svět, který navazuje na vizualitu popkulturních sci-fi z osmdesátých let (např. série hraček He-Man nebo řady arkádových videoher), aniž by sklouzl do stupidity jejich pozdějších hraných adaptací jako Street Fighter nebo Power Rangers. Každopádně tenhle pokus expandovat mimo zavedenou superhrdinskou značku patří k nejlepším titulům filmového studia Marvelu.

Antonín Tesař



Jiný Kyjov

Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora,
15. 6. – 31. 8. 2014

Na loňský projekt Tichý for Artists, Artists for Tichý navázala Galerie Středočeského kraje výstavou Jiný Kyjov / Alternative Gaya. Kurátor se v novém projektu nesoustředil na přední umělce, ale na čtveřici neznámých autorů – Gertrudy Gruberové Goepfertové, Květoslava a Zdeňka Vašíčkovy, Rudolfa Jičina – a Miroslava Tichého. Právě jeho přítomnost má dodávat výstavě punc neotřelého objevování neprávem opomenutých tvůrců. Bohužel v mnoha ohledech se kurátorské praktiky zúžily na marketingová rozhodnutí, jež mají projektu zajistit přitažlivý mediální obraz. Dobrým příkladem je právě tvorba Tichého. Ačkoli je prezentována coby hlavní tahák, skutečnost návštěvníka poněkud sklame. Světélkem v temnotách, v tomto případě v matoucím výstavním prostoru, však může být fakt, že namísto dobře známých fotografií si lze tentokrát prohlédnout Tichého malby. Zbývající čtyři umělci jsou představeni zcela neproporčně. Gertrudě Gruberové Goepfertové, o níž katalog prozradí jen základní životopisné údaje, je věnováno prostoru nejvíce. Avšak na rozdíl od děl ostatních tvůrců, jež jsou vzájemně konfrontována, takže alespoň částečně vynikne sdílená poetika brikoláže, jsou její malby vystaveny zcela odděleně. Projekt ovšem neselehává jen při hledání společných rysů jednotlivých tvůrců, mnohem závažnější je neschopnost ukázat jedinečnost jejich osudů. Jiný Kyjov tak ve výsledku není čitelnou zprávou o místě, s nímž jsou svázány vnitřní světy představovaných umělců, nýbrž divnou výstavou o divných lidech.

Jitka Šosová



Colours of Ostrava

Ostrava, 17.–20. 8. 2014

Návštěvnost Colours of Ostrava každým rokem stoupá: letos pořadatelé ohlásili čtyřicetitisícový rekord. Na tom samozřejmě není vůbec nic špatného, ale souběžně s přibývajícím davu se profil přehlídky nutně posouvá. Od prvního ročníku (2002), zaměřeného hlavně na world music, změnil festival dvakrát místo konání a postupně se rozšiřovalo jeho dramaturgické zaměření. Nikdy se však nezpronevěřil své tradici a nikdy také nenastávaly problémy s organizačním zvládnutím: areál ve Vítkovicích, kam se festival přesunul v roce 2012, je rok od roku lépe vybavený a na harmonogram koncertů se dá vždy spolehnout. Na letošní ročník se bude vzpomínat hlavně kvůli vystoupením několika opravdu výjimečných, nadčasových osobností – nespornými vrcholy byly především koncerty francouzské zpěvačky Zaz a Roberta Planta se skupinou The Sensational Space Shifters. Záběr festivalu byl ale mimořádně široký: při procházení areálem byla slyšet komerce i avantgarda, dřevní blues i techno, cimbálůvka i africká hudba; nechyběly ani filmy, divadla, besedy. S nárůstem počtu pódíí se pozornost posluchačů zákonitě drobí a není vůbec divu, že mnozí vyhledávají spíše menší, vyhraněné scény, jako třeba Full Moon Stage nebo Gong Vítkovice Stage. Právě na menších pódíích se i tentokrát dalo najít mnoho nečekaně příjemných překvapení: příkladem může být londýnská skupina The Great Malarkey, která svou divokou energií na stanové Drive Stage naprosto strhla publikum. Takoví muzikanti se do Ostravy jistě budou vracet.

Jaroslav Riedel



Master's Hammer Vagus Vetus

CD, Jihosound 2014

Dva roky po hitovém albu Vracejte konve na místa se zasloužilá blackmetalová skupina typografa Františka Štorma vrací a navazuje přesně tam, kde skončila předchozí deska. Skřehotavý vokál, ostré kytary, kulometné bicí, (sebe)ironický přístup k hudbě, textům i žánru a nečekaný smysl pro humor. Práce se strukturou písní je o něco rozmanitější, nástrojový rejstřík je bohatší, ale zároveň album více navazuje na žánrový kánon. Prastarý vagus se tu „toulá krajinou/ člověkem zhyzděnou“ a výboji své laserové špacírky chce „vymazat betonové nadejzdy/ a zlikvidovat všechny svítící objekty/ aby bylo vidět na hvězdy“. Cthulhu z předchozího alba se skryl na mořské dno (i když různí trogloditští běsové a „bytosti zelené“, jejichž „mocným chapadlům se lidstvo neubrání“, jsou zde stále přítomní) a mezi fantaskními náměty najdeme třeba koláž z dekadentního díla Jaroslava Panušky, tradiční chválu na konopné drogy a značné množství nebožtíků. Dojde i na blackmetalovou mytologii: například v písni Pod vrstvou prachu se po více než dvaceti letech v jedné krabici najdou dopisy od slavné oběti i jejího vraha – Euronyma a Grišňáka alias Varga Vikernese, členů skupiny Mayhem. Ale když už se v textu objeví opravdu plnohodnotný metalový námět, končí zpravidla pitoreskně, jako třeba v písni Na kanibalských jatkách, v níž je vykresleno netradiční řeznictví s půlkami lidských figur: „Postmortální flatulenci svěrač slabý ufoukne/ neškrtat a nerozsvěcet sic nám to tam vybuchne.“

Jan Gebrt

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2014

A2

ZVÍ
NIKOL

advojka.cz

eskalátor

Česká diskuse o rovném zastoupení obou pohlaví ve vrcholných politických funkcích se vede bez řádné znalosti věci, a je tak spíš jen ideologickou rozsvíčkou kvůli troše publicity. Kvóty jsou prý neliberální a ponižující opatření. Jana Černochová z ODS nechce být žádnou chudinkou, jíž se muži budou smát, protože místo obsadila na základě svého pohlaví. Zřejmě se za něj stydí. Dalším oblíbeným argumentem odpůrců kvót je „přirozenost“. Bývalá devítidenní ministryně obrany Karolína Peake napsala, že politika je novodobým bitevním polem, na němž potřebujete suverenitu, strategické myšlení, ochotu jít do konfliktu, schopnost snášet negativní reakce okolí a riskovat. A to prý nejsou časté ženské vlastnosti. Sama nejlépe ví, o čem mluví. Ke křeslu ve sněmovně si musela dopomoci lechtivými fotkami v kalendáři a billboardy s ženským výkvětem Věcí veřejných v plavkách. Vystavování sekundárních pohlavních znaků je v politickém souboji vítáno, kvóty jsou ovšem od čerta.

J. Gruber

Prázdninový režim pražské MHD znamená plošné snížení provozu o patnáct až dvacet procent. Budiž, je doba dovolených a nejezdí se do škol, poptávka skutečně je o něco nižší. Jenže ti, kdo využívají MHD celoročně a kupují si předplacené jízdné, o prázdninách dostanou za stejnou cenu znatelně horší služby.

Na Spořilově byla před časem zavedena tramvajová linka číslo 6, na prázdniny je však cestujícím odebrána, aby si snad příliš nezvykli, a interval se tu zdvojnásobil. Podobně je na tom Chmelnice a Jarov. Zřejmě jde o čtvrtě vášnivých dovolenkářů, které se na léto takřka vyliďňují. Jenže každý cestující, který jednou nad profídlymi tramvajemi a autobusy zlomí hůl a přesedne do auta, se velmi těžko láká zpět. Ti, kteří zůstávají a na něž tu a tam vytaší odznak přepravní kontroly dredatá dívka nebo subtilní padesátnice, se zatím neodvažují chtít na prázdninové měsíce snížené jízdné. Snad alespoň jedno opatření bychom však požadovat mohli: o patnáct až dvacet procent rozpoznatelnější revizory. Plošně!

M. Špíra

Výlety na koupaliště mezi slušné a poctivé lidi přinášejí spoustu povznášejících vyprávění, se slunečními paprsky se totiž vyplavuje nejen moře potu, ale v mnoha případech i příběhy, které napsal sám život. „Jednou jsem dělal deratizaci u takový nóbli paničky a ona mi pak dala vizitku, že se jako sejdem, že je prej se mnou spokojená. Bylo mi to hned jasné. Celkem kost, tak jsme si zašli na dvojku,“ vypráví stylově vyladěný Don Juan s čínským znakem pod pravou lopatkou. „Samozřejmě u dvojky jsme neskončili a otevřeli i láhev u ní doma. Byla to fakt kost, a pěkně divoká,“ libuje si. „Když mi to dělala pusou, tak mě normálně hryzla. Ale nejen trochu, prostě naplno rafla!“ směje se. „Musel jsem na ambulanci na šití. Teď už je to sranda, ale v tu chvíli

jsem nevěděl, co mám povědět přítelkyni, že jo? K nevěře se nepřiznám. No a tak jsem si řekl...“ Napětí se stupňuje a náš hrdina příběhu pointuje: „Vymluvím se na Cigány, že mě jako zmlátí. Vyšlo to.“ Posluchači si s úlevou oddechnou – je jasné, že pokud to ti přímoudlíci skutečně neudělali, byli by toho nejmenším schopní. Konec dobrý, všechno dobré. Léto může v klidu pokračovat.

T. Čada

Na zastávce Nádraží Holešovice se otevrou dveře tramvaje číslo 12 a na místa přede mnou se uvelebí matka s dcerou a jejími třemi dětmi. Ženy s batůžky jdou nejspíš přímo z vlakového nádraží. Dva synové, blondáčci (osm a šest let) se ihned nahnou k oknu tramvaje a hltají venkovní scenerii. Přímo před vstupem do klubu Cross na chvíli tramvaj zastaví a starší brácha volá na mladšího: „Hej, hen! Čum!“ „Co?“ „Tož hen, tamtotok! Šak nevidíš, jak sa ty kolečka hýbajú?“ Oba zírají na industriální skulptury a je jasné, o čem budou v pondělí vyprávět kámošům z hodonínské základky. Starší žena zaloví v batohu a vytáhne housky zabalené do ubrousku, jednu nabízí i dceři. „Nechcu!“ obojí se na matku a přitom její pohled střelí i mým směrem. „Ty si už nedáš ty húsky, co jsem nadělala na cestu?“ „Nechcu, ti říkám!“ „Šak už je večer, mosíš něco zjest.“ „Húsky na večeru? Dala bych si raděj náké těstoviny s omáčkú, třeba boloňskú.“ Zmlkne, hrdě vysunuje bradu a opět se dívá, co já na to. V přímém přenosu sleduju, jak fungují kolonizační mechanismy pragocentrismu, a je

mi smutno. Mladá dívka však netuší, že skoro polovina dnešních „Pražáků“ kdysi taky zkoušela štěstí s boloňskou omáčkou.

J. Bělíček

Zdá se, že nedávno založené nakladatelství Omega (respektive edice Omega nakladatelství Dobrovský) napřelo veškeré síly, aby se stalo alfa samcem domácího knižního šlendriánu. Soupeření s dosavadním nositelem této pocty, proslulým Ottovým nakladatelstvím, zahájili pracovníci Omegy hned na několika paralelních frontách. Obvyklým průvodním jevům primitivně průmyslového přístupu k vydávání knih, jako jsou podřadná či neexistující redakční péče a (typo)grafická odbytost, dodaly na brizanci zcizené překladky. Za Petrem Polákem podepsané plagiáty prací Jarmily Fastrové (Jana Eyrová Charlotty Brontëové) a Jana Kantůrka (Meč s fénixem a jiné povídky Roberta E. Howarda) získala Omega letos na jaře i své první frčky – anticenu Skřípec od Obce překladatelů. Ve srovnání s těmito úspěchy působí následující obálková libůstka jen jako drobný hravý výpád před rozsáhlejší ofenzivou. Na dramaticky temné obálce nově připraveného vydání Dantovy Božské komedie – která mimochodem dokazuje, že i Dorého ilustrace k Peklu lze barevným filtrem, stínováním a barevnými přechody přetvořit v příslovečný „hnus fialový“ – září do pravého horního rohu vepsaný reklamní majstrštyk: Předloha bestselleru Dana Browna Inferno.

P. Kořínek