

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
19. 11. 2014 ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

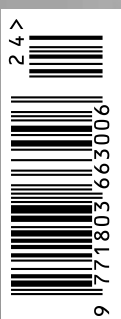
24

POSTINTERNETOVÉ UMĚNÍ



disident Západu Noam Chomsky
Egon Bondy a sametová „hovno revoluce“
Interstellar Christophera Nolana
nová kniha Marka Šindelky
reportáž z protestů v Hongkongu

Ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



Proti metafyzice lidských práv

TEREZA STÖCKELOVÁ

Zemanova cesta do Číny odstartovala nové kolo debaty o lidských právech a jejich místě a interpretaci v české zahraniční politice. Jakkoli se prezidentova rétorika občas halila do termínů kulturního relativismu, šlo evidentně o projev čistého ekonomického fundamentalismu. Obchody až na prvním místě a o lidských právech mluvíme jen tam, kde to byznys neohrožuje. Ostatně, dělají to tak všichni evropští státníci a státnice, dozvídáme se na vysvětlenou, a prezidentův počín tak byl velice evropský. Stejně tak evropská je ovšem i kritika takového počínání. I západní Evropa má své „kavárenské povaleče“ a dost možná také „havlisty“ držící pochodeň univerzalizmu.

Miloš Zeman nám politický chléb servíruje se sádlem, na stojáka a bufetovým slovníkem. Prostě bez obalu. Zastánci lidskoprávního univerzalizmu si naopak potrpí na vybrané způsoby a Pussy Riot překládají jako vulvické hnutí za liberální demokracii v Rusku. (Mimochodem: vsadila bych se, že samy členky Pussy Riot by daly přednost překladu Zemanovu před jakýmikoli gynekologickými eufemismy.) Jak ale argumentoval Václav Bělohradský v nedávné debatě na stránkách Salonu deníku Právo, morálně vyšší a vkusný univerzalizmus je často jen fairtradeovým obalem ekonomického fundamentalismu a vojensko-obchodních zájmů Západu v jiných částech světa. Volba mezi ekonomickým fundamentalismem a lidskoprávním univerzalizmem je tak podobně nešťastná a zavádějící jako volba mezi Zemanem a Schwarzenbergem v loňském prezidentském klání.

Asi se shodneme na tom, že se máme jako jednotlivci i státy starat o to, jak se žije lidem v ostatních částech světa,

a zasazovat se o zlepšování nebo aspoň nezhoršování jejich situace a vyhlídek. Jak to ale nejlépe dělat? Prvním předpokladem je zbavit se metafyzického pojetí lidských práv, hledání jejich „čistého“ všepřítomného obsahu a jejich prosazování bez ohledu na kontext. Je naopak třeba rozumět jim sociologicky. Sledovat kdy, jak, kým a k čemu jsou v konkrétních kauzách využívána a s jakými důsledky. Těmi zamýšlenými i těmi nezamýšlenými. Takové sociologické porozumění by mělo charakterizovat nejen kritickou akademickou rozpravu, ale také politickou praxi, zahraniční politiku nevyjímaje.

Druhým předpokladem je připustit si, že se základními kvalitami života obyvatel jiných částí světa zásadně souvisí nejen jednání jejich „domácích“ vládců a vlád, ale



Kresba Jiří Petrbok

také aktivity transatlantických korporací a naše vlastní spotřeba výrobků a energií nebo produkce odpadu, který v různých podobách mimo Evropu zhusta vyvážíme. Dopady klimatických změn v zemích globálního jihu jsou toho nejnaléhavějším příkladem.

A konečně je zcela zásadní brát ty, které chceme hájit, jako aktéry schopné náhledu na vlastní situaci a dát jim šanci formulovat vlastní zájmy, práva a vize dobrého života pro společnost. To ovšem znamená poslouchat příběhy druhých v „jazyce“, v němž je vyprávějí. I s rizikem, že nás jejich logika zaskočí, že budeme nemile překvapeni ohledně toho, po čem touží nebo co od Západu očekávají. A neměli bychom se přitom spoléhat jen na jejich „posvěcené“ reprezentanty – stejně jako v našich společnostech a společenstvích budou ohledně toho, co je dobré a co je zásadní, existovat rozepře a spory, které nás mohou stavět před nejednoznačné volby. Lidská práva se nenacházejí mimo politiku, ale jsou její klíčovou součástí.

Při takovém postupu se nemůžeme opřít o seznam předem definovaných principů, etických ani jiných, zato potřebujeme průběžné doklady o tom, jak působí ta která konkrétní činnost, ta která dobře míněná intervence – v podobě humanitární mise, fairtradeového podniku nebo bojkotu zboží či kulturní výměny. Takové doklady mohou mít podobu komplexní sociálně-antropologické analýzy, dokumentárního filmu, stanoviska zemí globálního jihu na klimatickém summitu, deklarace politického disentu nebo třeba románu. I kdybychom s většinou z nich nedokázali nebo neměli vůli nic udělat, bude to lepší než suverenita čistého lidskoprávního svědomí.

Autorka je socioložka.

editorial

Walter Benjamin si před osmdesáti lety položil otázku, zda se vynálezem fotografie nezměnilo samo umění. My se nyní ptáme, jak se v současném umění odráží zdánlivě samozřejmá přítomnost internetu. Nacházíme se v době, kdy se „obeznámenost s internetem zdá natolik důležitá, že se stává hlavním tématem debaty, místo aby byl internet využíván jen jako pouhé médium“, píše v eseji Domenico Quaranta. Jaký tedy mají na umění vliv průvodní jevy spojené s užíváním internetu, jako jsou demokratizace autorství, stírání hranic mezi životem online a offline, roztříštěná pozornost nebo všeprostupující digitalizace a z ní plynoucí přehlcnost obrazy? A hlavně: co je to „postinternetové umění“? Jednoznačnou definici nepřinášíme. Samotný pojem, jak se zdá, vymezuje především prostor pro diskusi. Ale zpátky do reality: už nějaký čas na nás odevšad útočí vánoční reklamy a nabídky výhodných dárků a ani my nesmíme zůstat pozadu. Ádvojka tradičně nabízí zvýhodněné vánoční předplatné, které pořídíte za 777 Kč a dostanete k němu jednu knihu z nakladatelství Rubato, jednu knihu z nakladatelství Fra a dva lístky do partnerských galerií a divadel. Pokud tedy sháníte dárky pro své blízké, pořídte jim předplatné Ádvojky. Nezastíráme, že z takového dárku budeme mít radost i my – podpoříte vydávání jednoho z posledních českých nezávislých časopisů. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Asi budu desinterpretován. Sametová „hovno revoluce“ v poezii Egona Bondyho / Ondřej Macl
- 7 Bouře ve sklenici literární kritiky. Diskuse kolem románu Impérium Christiana Krachta / Tomáš Dimter
- 9 Rozum a cit v kosmu. Interstellar Christophera Nolana / Ondřej Pavlík
- 11 Aura postinternetového umění. Umělecká kritika masové kultury a zbožní estetiky / Václav Magid
- 23 Nahnutý člověk / Thierry Metz
- 26 Nejlepší tradice amerického demokratismu. Eseje Noama Chomského Disident Západu / Čestmír Pelikán
- 30 Deštníky, stany, mrakodrapy. Reportáž z protestů v Hongkongu / Matouš Hrdina

Jeff Bezos

Amazon.Love

Neurvalost není cool
Porážet malé soupeře není cool
Šlapat na paty není cool
Být mladý je cool
Riskovat je cool
Výhrávat je cool
Zdvořilost je cool
Porážet velké nesympatické soupeře je cool
Vynalézat je cool
Průzkumníci jsou cool
Posedlost konkurencí není cool
Dávat druhým větší možnosti je cool
Ukořistit celou hodnotu jen pro firmu není cool
Vůdcovské schopnosti jsou cool
Sebedůvěra je cool
Přímočarost je cool
Podbízet se davu není cool
Pokrytectví není cool
Autentičnost je cool
Myslet ve velkém je cool
Nečekané je cool
Misionáři jsou cool
Žoldnéři nejsou cool

Text v překladu Tomáše Jeníka vybral Jan Bělíček

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
3. PROSINCE 2014

Průzkum území nikoho

Nad novou deskou Sudden Infant

Pětadvacet let používal švýcarský umělec Joke Lanz název Sudden Infant pro své sólové zvukově-tělesné performance. Letos se rozhodl pro radikální změnu a rozšířil projekt o dva stálé spolupracovníky. Výsledkem této soukromé revoluce je album *Wölflí's Nightmare*.

KLAMM

V úvodu eseje *Genre Is Obsolete* (Žánr je zastaralá kategorie), který je součástí knihy *Noise & Capitalism* (2009), Ray Brassier píše: „Noise nejen že vymezuje území nikoho mezi elektro-akustickým výzkumem, volnou improvizací, avantgardními experimenty a sound artem, ale také se vztahuje k anomálním sférám, v nichž se nejrůznější styly prolínají. (...) Noise se stal univerzální nálepkou pro cokoli, co etablované žánry podřívá.“ Švýcarský performer usazený v Berlíně Joke Lanz, a především jeho dlouhodobý sólový projekt Sudden Infant, do tohoto modelu zapadá dokonale. Jeho tvorba vznikala a existovala v blízkosti zmíněných hudebních oblastí, ale zároveň si neustále udržovala dostatečný odstup, takže nemohla být jednoznačně zařaditelná. Ačkoli postupem času pojem noise ztratil – stejně jako cokoli, co se dlouho ohmatává ze všech stran – onu svůdnou přitažlivost založenou na neurčitosti, Lanz se svým způsobem stále pohybuje „územím nikoho“. Nic na tom nemění ani fakt, že se

dohledatelných záznamů. Nejintenzivnější období zažívala Schimpfluch-Gruppe v devadesátých letech, po roce 2000 vystupuje už jen při speciálních příležitostech.

Jedno tělo a dva lidské stroje

Tvorba Sudden Infant byla od začátku založená na předpokladu, že zvuk se dá vytěžit úplně z čehokoli – z jakéhokoli organického i anorganického materiálu, z jakékoli situace, a dokonce i z jakéhokoli psychického stavu. Stačí k tomu správné naladění, trocha kutilství a občasná ochota k perversi. Klíčovými nástroji se staly kontaktní mikrofony, tělo a hlas, nezbytnými pomůckami pak efektové pedály, sloužící především k intenzifikaci zvuku, a dva samplery s ruchovými podklady.

K nahrávání letošní desky *Wölflí's Nightmare* Lanz přizval baskytaristu a kontrabasistu Christiana Webera a bubeníka Alexandra Babela. Ačkoli i na dřívějších nahrávkách mívál hosty, teprve v roce 2014 se odhodlal natočit ve spolupráci s jinými hudebníky

jindy math rock nebo jazz, a celou scénu zahaluje umělý kouř. V Lanzově vokálním projevu je však něco, co ho vzdaluje jak roli zpěváka a frontmana kapely, tak i úloze herce, který si nasazuje různé masky. Jde o vysokou míru odosobnění, která dodává jeho výrazu až nepřirozenou neutrálnost – bez ohledu na to, jestli vypráví, řve, šeptá, koktá nebo se hystericky směje. Za žádnou z mnoha poloh zkrátka není cítit autentický ani předstíraný osobní prožitek, byť je nepochybné, že témata, kolem nichž Lanz dlouhodobě obsedantně krouží (dětství, rodičovství, sebevražda, lidské utrpení, tělesné a psychické deformace), mají většinou velmi intimní základ.

Když Lanz ve skladbě Father mluví o tom, že spouště dětí chybí vzor k následování, nejde o niternou výpověď člověka, jehož dětství poznamenala sebevražda otce, ale o konceptuální uchopení problému rodičovství, který nemá žádné jednoznačné řešení. Stejně tak když v titulním tracku alba monotónně vykřikuje repetitivní text o počtu dětí umírajících každou minutu na nedostatek pitné vody, nesdělujeme poselství z pozice zapáleného ekologického aktivisty – pouze předhazuje holý fakt. Tam, kde běžně cítíme subjekt, který zaštiťuje sdělení a umožňuje přenos emocí, nacházíme v případě Sudden Infant pouze jakýsi registr; z něhož vypadávají strohá data.

Ve výsledku přitom může tato hudba přivodit velmi hluboký a emocionální prožitek, a to právě proto, že informace jsou zprostředkovávány inertně, bez emocí umělce, které jsou vždy minimálně podezřelé. Pokud někdo zpívá o tom, že je sám a nešťastný, můžeme mu uvěřit, a nemusíme. Když ale – v závěrečném tracku Stairs – posloucháme Lanzovo vyprávění o člověku, který stoupá po schodech na střechu domu s puškou v ruce, zakončené orálním zvukem, jenž má snad imitovat odjždění zbraně, není tu nic, čemu by bylo potřeba uvěřit. Rozhostí se výmluvné ticho a my nemusíme vůbec na nic přistupovat. O míře působivosti této strategie se lze jistě domádat, je nicméně jisté, že jsme byli ušetřeni obvyklého podvodu.

Přestože některá místa na albu *Wölflí's Nightmare* vzbuzují určité pochybnosti o správnosti nastoleného směru, ve výsledku se zdá, že se Lanzovi a jeho spoluhráčům podařilo uchovat si to, co promýšlí Ray Brassier v úryvku citovaném v úvodu, aniž by bylo potřeba udržovat při životě nálepku noise. Úroveň tvorby nové sestavy Sudden Infant nejlépe vynikne při srovnání s aktuálním počínáním jiných dřívějších představitelů extrémní hudby, skupin Swans a Einstürzende Neubauten, které obě letos také vydaly nové desky: lídr Swans Michael Gira se definitivně rozhodl založit nové náboženství, v němž plní dvojroli Boha a papeže; Einstürzende Neubauten by zase nejradši dělali kabaret, ale pořád se nedokážou zbavit zvukových ostatků své industriální minulosti, z nichž se mezitím staly vyprázdněné ornamenty. Sudden Infant naproti tomu stále ještě náleží k prořídle řadě zvukových umělců, na jejichž vystoupení se sice chodí do klubů jako na jakékoli jiné koncerty, pomyslně se však odehrávají na nejisté půdě – někde mezi cirkusovou arénou, zvukovou laboratoří, psychiatrickou léčebnou a SM salonem. Alespoň prozatím.

Sudden Infant: *Wölflí's Nightmare*. Voodoo Rhythm Records 2014.



Sudden Infant 2014: Alexandre Babel, Joke Lanz a Christian Weber. Foto Martin Baumgartner

ze Sudden Infant po čtvrtstoletí sólových výstupů stala tříčlenná skupina.

Náhlé rodičovství

Hudební prehistorie Jokea Lanze je podobně jako u mnoha dalších experimentálních hudebníků jeho generace spojená s punkem a hardcorem. Vznik svého sólového projektu dnes vysvětluje (viz rozhovor v A2 č. 25/2013) jako důsledek změny v osobním životě: „Na konci osmdesátých let, když moje přítelkyně otěhotněla, jsem přestal hrát v hardcoreové skupině Jaywalker. Plánoval jsem trávit víc času se svou rodinou. (...) O názvu svého projektu jsem přemýšlel před narozením syna, v době, kdy jsem si hodně četl o syndromu náhlého úmrtí kojenců – sudden infant death syndrome. To mi uvízlo v hlavě a první dvě slova toho termínu jsem použil.“

Přibližně ve stejnou dobu Lanz začal spolupracovat s Rudolfem Eb. erem, který v roce 1987 založil v Curychu label Schimpfluch, a z jejich společné aktivity se posléze vyvinul jeden z nejextrémnějších uměleckých kolektivů 20. století – Schimpfluch-Gruppe. Audiovizuální a fyzické performance skupiny, jejíž jádro kromě Eb. era a Lanze tvořili ještě Marc Zeier, Dave Phillips a Daniel Löwenbrück, byly ovlivněny dadaismem, vídeňským akcionismem a hnutím Fluxus a její extrémnost z dnešního pohledu ještě podtrhuje skutečnost, že po sobě zanechala jen poskrovnu

celé album. Toto rozhodnutí posléze vyústilo v radikální proměnu: od května tohoto roku přestal být Sudden Infant sólovým projektem a stal se regulérní skupinou. V říjnu podnikla nová formace dvoutýdenní evropské turné (kompletní záznam úvodního vystoupení je možné zhlédnout na YouTube) a další koncerty budou následovat.

Těžiště projektu se vždy nacházelo v živých vystoupeních – performerovi vedle sample-rů dělaly společnost pouze primitivní postavičky vytetované na jeho pažích. Právě tělo bylo proměnlivým ústředním bodem a motorem performance; tělo, jeho možnosti a limity, jeho obnaženost a zranitelnost. Na nejnovější nahrávce i koncertech byly dva stroje, vytvářející poměrně stabilní zvukové kulisy pro živou performační složku, víceméně nahrazeny dvojicí virtuózních a dokonale spolupracujících hudebníků. Ti jsou sice schopni zajistit iluzi strojovosti, ale jejich fyzická přítomnost přirozeně narušila celou dřívější konstelaci, založenou na kreacích osamocенého těla.

Odosobnění

Přesto cosi brání označit novou podobu Sudden Infant za hudební skupinu v běžném slova smyslu. Na první pohled vše vypadá, jak má: Lanz obsluhuje elektroniku, zpívá, křičí či mluví do mikrofону, zpocený bubeník a baskytarista hrajou precizní úsporné figury, které někdy připomínají hardcore či metal,

Smetánka v groteskním rauši

Šindelkova nová próza je analytická i pitoreskní

Za předchozí povídkovou knihu Marek Šindelka získal Magnesii Literu a jedna nadšená kritika střídala druhou. Nyní na ni navazuje Mapou Anny. Jeho autorský přístup se příliš nezměnil – novinka v lecčems působí jako pokračování poslední knihy. V kontextu české prózy rozhodně patří k nadprůměru.

VOJTĚCH STANĚK

Nová kniha Marka Šindelky, próza *Mapa Anny*, je oproti předchozímu povídkovému souboru *Zůstaňte s námi* (2011), který byl oceněn Magnesii Literou, kompozičně složitější a sevřenější. Deset povídek, které lze číst i jako kapitoly, spojuje titulní postava Anny, jakkoli v žádné z kapitol nemá dominantní roli. Dokonce i v té, jež dala celému souboru jméno, si pro sebe valnou část prostoru uzurpují jiní, z jejichž vlivu se nelze vymanit: „Přišla jsi na svět jako rukojmí, Anno. Aniž bys o tom měla nejmenší tušení, vstoupila jsi přímo doprostřed zákopové války, kterou tvá matka vedla se svou vlastní matkou. Bojovalo se nejstrašnější zbraní všech dob: dětmi.“

Nadvláda ostatních postav se v případě příbuzných projevuje i skrze genofond. Dospívající Anně připadá vlastní fyzická stránka jako cizí, neznámá osoba, s níž si nemá co říct, ale jež ji všude doprovází. V rozporu s vlastním tělem, které jsme si stále ještě úplně nepodrobili, jsou ostatně téměř všechny postavy, nehledě na věk a zkušenosti: „Proč tělo pořád něčím porůstá? Pořád o něco pečovat, to by jeden zešlel, pořád něco krmit, dávat spát, omývat, pěstít, kristepane. Tělo je jak malé dítě.“ Onoho rozporu si ovšem postavy všímají i na druhých, především u svých momentálních partnerů. Tematicky se totiž povídky týkají především partnerských vztahů – vyhněme se raději slovu „láska“, zde nejde v prvé řadě o cit, nýbrž o koexistenci dvou osob, o mechanismus fungování v páru.

Možnost soulože

Kult těla jako jeden z příznaků doby je ambivalentní povahy. Tělo je předmětem narcistní pozornosti (do krajnosti je tento motiv doveden u postavy Architekta, který si vyprojektuje dům, v němž jsou všechny rozměry odvozeny od jeho vlastní výšky, délky kostí a podobně) a zároveň zdrojem opakovaného zklamání. Postavy si dělají obrázek

o druhých podle stereotypu krásy vytvářeného reklamou a médií, aniž by ty, které posuzují, vůbec nechali promluvit. V obecnější rovině je pak fyzické i poslední instancí, k níž se postavy obracejí ve snaze zvrátit bortící se vztah. Když veškerá komunikace už dávno selhala a slova jsou jen repeticí něčeho, co řekl někdo jiný v nějaké jiné situaci, a nejspíš ještě v televizi, vždycky ještě zbývá možnost soulože.

Poté, co Anna projde několika ve zkratce líčenými formativními vztahy a je skrze ně nasycena všemožnými sociokulturními předobrazy a schématy, postoupí v koloběhu společenských rolí – stejně neúprosném, jako je ten přírodní – o stupínek výš a sama jimi začne sytit druhé: „Doba pasivity, doba, kdy vyhledávala vztahy, které ji mohly formovat, skončila. Anna zatvrdla a podvědomě si našla někoho, koho by nyní mohla tvarovat sama.“

Kdo četl předchozí Šindelkovu knihu, může hned od začátku nabyt dojmu, že na ni autor navazuje. Jistě, jde opět o knihu povídek – ačkoliv, jak jsem již naznačil, vzhledem k pečlivé provázanosti motivů a návratům postav by možná bylo vhodnější mluvit spíše o kapitolách. Najdeme obdobně pečlivý rytmus vyprávění, jeho zrychlování i zpomalování, které děj neposunuje, ale nechává scénu doznít, anebo ji ironickou zkratkou či skoro až filmovým střihem pointuje. Jsou zde i typické syntaktické repetice a asociativní řetězení přirovnání. Autor si je zkrátka stylem, se kterým přišel v předchozí knize, jistý. Důležitější ale je, že hned při četbě ouvertury nazvané Představení začíná, vnitřního monologu Baviče v šatně těsně před vystoupením, se nelze ubránit dojmu, že máme před sebou postavu moderátora z ústřední povídky předchozí knihy *Zůstaňte s námi*. Text to ostatně explicitně naznačuje: „Nevím, jestli jsem se o tom zmínil, ale jsem cosi jako moderátor. Jsem přesněji řečeno bavič.“ Jaká

je *Mapa Anny*, budeme-li číst knihu touto perspektivou?

Hranice absurdity

Zatímco moderátorovo „Zůstaňte s námi“ z první knihy bylo zoufalým voláním člověka osamoceného uprostřed davu ve světě, kde selhává bazální komunikace, v *Mapě Anny* nacházíme analogicky už poněkud výstražné „Nechodte sem“. I změna profese je příznačná – z moderátora, který hlásí zprávy, se stává bavič, který mele čím dál větší absurdity, a namísto moderátorovy unavené lhostejnosti máme nyní pocit, že i Bavič sám se dobře baví. Ne že by se smál vlastnímu vyprávění, jde spíše o dábelický cynický škleb muže, který ví, že si může dovolit cokoliv, protože je vlastně fuk, co říká. Sebevětší nesmysl nikoho nepřekvapí a navíc – když jde stejně všechno do pekel, proč si to aspoň neužít.

Zatímco Anna a její vrstevníci se zaobírají především sami sebou a svými protějšky a jim věnované pasáže jsou místy až kunderovsky analytické (ačkoli postavy na druhé straně působí někdy trochu bezkrevně), ty, v nichž hrají prim starší postavy, k nimž patří Bavič, Maklér, Architekt a spisovatel, jsou o poznání senzualnější, lyričtější, ale i děsivější. Skvostná je především Realita, u níž vytane na mysl Topolova *Sestra* (1994). O všechno, o co tyto hrdinové možná někdy usilovali, usilovali rozhodně dříve – jedno z mála časoprostorových ukotvení fikčního světa *Mapy Anny* napoví, že do devadesátých let vstupovali jako dvacetiletí. Momentálně tato smetánka v groteskním rauši už jen pokouší hranice absurdity a toho, co si může dovolit. Říct, že se jen baví, by ale nebylo úplně přesné. Žít ve světě, kde se není o co opírat, neboť vše lze ohnout, je namáhavé a vyčerpávající. Především skrze tyto postavy lze *Mapu Anny* číst jako sice možná nikterak objevnou, zato však poeticky vytříbenou zprávu o masmediální absurditě a znepokojící komičnosti dneška.

Banalita se vloudí

Dlužno dodat, že ve všem výše zmíněném lze najít kaz. Tak třeba text Dukla, Darkov, Salm by byl skvělou povídkou sám o sobě, a ačkoliv je propojen s celkem knihy jak postavou Anni-na dědečka, tak motivem krystalu, nelze se zbavit dojmu, že obojí v kontextu celek nijak zvlášť nerozvíjí. Stejným případem je tematizace pojmenování a jeho význam ve vztahu k pojmenovávanému v Příliš těžkých zbraních. Tomu se přece autor věnuje i jinde. Taková výhrada má samozřejmě smysl, díváme-li se na ony texty jako na kapitoly, a ne povídky. Ať na ně však nahlížíme jakkoli, nemění to nic na tom, že se do textu občas vloudí banalita, která zůstane banalitou i tehdy, pronese-li ji postava, jež ze sebe jinak sype všemožné pábitelské pravdy o světě jako na běžícím pásu: „Při vši úctě, řekl Bavič, něčemu nerozumíte, oblíbili si válku, protože je snadná. Mnohem snadnější než mír. Neumíte si představit, kolik lidí dneska tajně touží po totalitě, po tom, aby vypuklo něco strašného, genocida, teror a tak podobně. Jsou unavení z té strašné nejednoznačnosti, nejsou na ni stavěni.“ Podobně vyznívá i dialog, jehož prostoduchost by snad mohla být úměrná situaci, ale bohužel nekonvenuje s charakteristikou Anny: „Už je to lepší? Dívka přikývla. ‚Netrap se kvůli němu, nestál za to...‘ ‚Idiot.‘ Andrea přikývla. ‚Jednou bych chtěla potkat někoho, kdo mi bude rozumět. Kdo bude cítit, co opravdu potřebuju.‘“ To jsou ovšem jen dílčí výhrady, které nemohou zvrátit mé přesvědčení, že Marek Šindelka je jedním z nejtalentovanějších českých spisovatelů současnosti. Autor je redaktor.

Marek Šindelka: Mapa Anny. Odeon, Praha 2014, 136 stran.



Bavič nasazuje dábelický cynický škleb muže, který ví, že si může dovolit cokoliv. Foto The Generalist

Nejobludnejší srub

Aljašský román Davida Vanna

Srub je druhá do češtiny přeložená kniha amerického spisovatele Davida Vanna. Silný příběh, odehrávající se v kulisách drsné aljašské přírody, nás zavádí přímo do pomyslného oka uragánu, tvořeného požáry, strachem ze samoty, ztrátou lásky a tíživým rozpadem vztahů, rodiny i ideálů.

KAREL KOUBA

Ve *Srubu* (Caribou Island, 2011) vypráví David Vann příběh manželského páru Ireny a Garyho a jejich dvou dospělých dětí Rhody a Marka. Ústřední dvojici zastihneme v okamžiku, kdy se jejich život mění. Oba jsou podráždění, unavení ze společného soužití. Irene přestává pracovat, necítí podporu svého muže a ztrácí každodenní náplň svého života, navíc ji bolí hlava a trpí nespavostí. Gary se nicméně tvrdošíjně snaží dovést do konce svou fixní ideu: na neobydleném ostrově uprostřed jezera chce postavit srub a dát tak – poněkud naivně – náplň svému životu. Zároveň se domnívá, že přesun na ostrov pomůže oživit umírající vztah. Jak se ale ukáže, z této situace se zrodí tragédie.

Blaženost anihilace

Zjednodušeně se dá říct, že hlavním tématem knihy jsou vztahy či spíše jejich nemožnost. S touto linkou vyprávění kontrastuje velkolepá aljašská příroda, v jejíchž krásných a krutých kulisách probíhá všudypřítomný rozklad. I když se to může zdát banální, všem postavám je společné hledání smyslu vlastní existence – a především pak těm mužským, protože ženskému elementu je povětšinou dost stereotypně přisouzena nenaplněná touha po lásce a spokojené rodině. Nejvíce je toto hledání rozvedeno u postavy Garyho, který v mládí jako neúspěšný student medievalistiky odešel na Aljašku s představou, že se přiblíží životu mytických hrdinů středověkých anglosaských ság. Po letech, na konci věčné nespokojenosti se sebou i se svými blízkými a po marném hledání něčeho, co už buď dávno má, anebo nikdy mít nemůže, se ocitá

ve zlomovém okamžiku. Ohlíží se za svým mládím a zjišťuje, že tehdy „ještě netušil, co je zpackaný život, nerozuměl čiré touze po něčem, co bylo ve své podstatě ničivou silou. Touze spatřit, jakou mocí svět opravdu vládne, zjistit, co všechno dokáže člověk vydržet, vidět, z čeho se v posledku skládá, když se láme vejpůl. Blaženost anihilace, likvidace.“

Zhroucení zamýšlené idylly samoty a života v sepětí s přírodou i vzhled vznikajícího srubu je děsivou analogií Garyho života i jeho partnerského vztahu. Ze srubu jakožto „zhmotnění chlapské vůle“ a „odrazu myslí“ vzniká monstrum, „nejobludnejší srub, jaký kdy viděl“, a z jeho dalšího života zůstává jen nemožná a bezvýchodná noční můra. Chlapáctví se rozpouští v neschopnosti, představy a sny o spokojeném životě troskotají v sebetřýzni, zarputilosti a neustálém odkládání přítomného momentu.

Lidé se báli jeden druhého

Vnitřní souvislost a podobnost *Srubu* s novelou *Ostrov Sukkwan* (2008, česky 2011; původně v souboru *Legend of a Suicide*) je opravdu významná. Kromě tragického konce se zde opakuje i několik pro autora klíčových – dalo by se říct až obsedantních – motivů, mezi něž patří bloudění troskami mezilidských vztahů, sebevraždy nebo vraždy mezi příbuznými, ale i samotný motiv opuštěného srubu. Ovšem na rozdíl od ryze chlapácké terapie z prózy *Ostrov Sukkwan*, v níž si hlavní hrdina jako lék na svůj rozpadlý rodinný život naordinoval rok prázdnin v divočině se svým třináctiletým synem, se ve *Srubu* dostává do popředí ženský element – a to poměrně výrazně. Ženám, tedy Irene a Rhodě, je zde dán dar reflexe a empatie a v podstatě jsou vylíčeny jako oddané bytosti, které bez odezvy hledají a nabízejí oporu a blízkost a do posledka se snaží. V okamžiku, kdy se všechno hroutí, se ale dokážou stát hybnou silou a vše dovést do konce. Rozpoutají demony, kteří utnou všechny „nemožnosti“ a ze zdánlivě promarněného života konečně udělají onu vysněnou tragickou ságu.

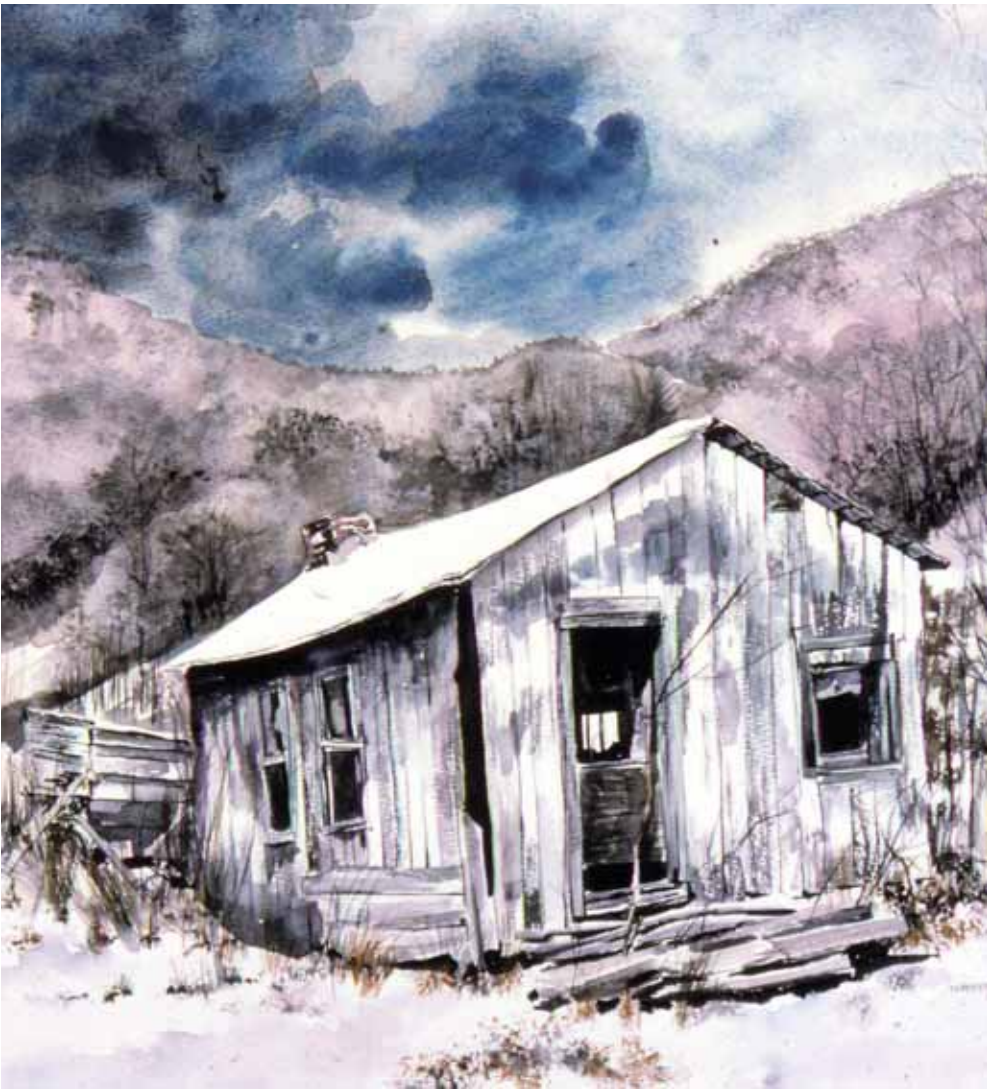
Tragické osudy se – podobně jako v každém správném mytologickém vyprávění – navíc dědí z generace na generaci. Na první straně románu Irene vypravuje své dceři o tom, jak našla oběšenou matku. Postupně

sledujeme, jak rodové prokletí, spočívající mimo jiné v osamění, strachu a nenaplnění, přechází na děti. Jedinou postavou, která se tomuto prokletí vymkla, je syn. Hulič Mark, který žije jednoduchým, chudým životem a pracuje jako rybář, je vlastně jedinou autentickou mužskou postavou, a i když jím jeho otec pohrdá, v podstatě zosobňuje jeho ideál „správné profese“ či „povolání v pravém smyslu toho slova“.

Příběhu složenému z vnitřních monologů, popisů emocí i líčení nehostinného prostředí skvěle sedí strohý styl, vyznačující

se krátkými větami, úsečnými sděleními a občasnými nenápadnými poetickými popisy. Svět Vannových hrdinů a jejich vztah k životu nakonec nejlépe vystihuje přemítání třináctiletého Roye nad učebnicí dějepisu z *Ostrova Sukkwan*: „Lidé se báli jeden druhého a rozbíhali se na všechny strany jako tlupa přistižených zločinců, všichni se báli, kdo promluví a zradí ostatní, jako by si vzájemně drželi nůž pod krkem.“

David Vann: *Srub*. Přeložila Barbora Rozkošná. Argo, Praha 2014, 261 stran.



David Tripp: Chata v horách, 2012

literární zápisník

Smrt spisovatelských organizací

MICHAL REHÚŠ

Otázka fungovania spisovateľských organizácií nie je aktuálna len v Česku, ale v súčasnosti sa s ňou vyrovnávame aj na Slovensku. Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska je v rozklade – nedávno ju opustili tri zo šiestich členských organizácií. Druhá kľúčová spisovateľská organizácia, Spolok slovenských spisovateľov, je už od svojho vzniku baštou nacionalistických a konzervatívnych síl bez akejkoľvek relevancie v súčasnej slovenskej literatúre. Z iniciatívy niekoľkých autorov a autoriek popri tom vzniká Družstvo slovenských spisovateľov.

Rovnako ako v Česku, ani na Slovensku sa spisovateľským organizáciám nepodarilo nájsť v novom politickom a ekonomickom

režime adekvátnu pozíciu a funkciu. Azda za to môže aj značná ideovo podmienená rozdrobenosť na viaceré subjekty. V súčasnosti sú viaceré organizácie buď pasívne (Obec spisovateľov Slovenska, Klub nezávislých spisovateľov), alebo nedôveryhodné (Spolok slovenských spisovateľov, Slovenské centrum PEN). Všetky charakterizuje narcistická uzavretosť do seba, čo najesenciálnejšie dokazuje komické udeľovanie cien, ktoré každoročne odovzdávajú jednotlivé organizácie svojim členom. Ich jestvovanie a aktivity, tak ako v minulom režime, do veľkej miery závisia od kolaborácie s vládnuou mocou – najnovším príkladom je spolupráca medzi Asociáciou organizácií spisovateľov a Ministerstvom kultúry pri organizovaní podujatia Dni slovenskej literatúry. V ostatných rokoch sa tieto spolky prezentujú najmä tragikomickou reality šou, v ktorej ide o majetkové a finančné ťahanice – príkladom je prenájom a predaj spoločnej budovy Domu spisovateľov. Skutočný literárny život sa deje mimo inštitucionálnych rámcov týchto zoskupení.

Nechuť alebo nedôvera k spoločenstvu majú prirodzene svoje hlbšie sociologické dôvody, ktoré súvisia s rozpadom totalitného režimu a prechodom k liberálnej demokracii. Naplno sa tak mohli prejavíť fenomény a procesy, ktoré charakterizujú postmodernú spoločnosť,

najmä individualizmus. Literárne aktivity jednotlivých autorov a autoriek nie sú viazané kolektívnym úsilím, ale realizujú sa ako napĺňanie individuálnych predstáv a zámerov. Akékoľvek združovanie sa deje spontánne, ad hoc, na základe spoločných záujmov alebo preferencií. Aj činnosť polomŕtvych spisovateľských organizácií je v súčasnosti poháňaná predovšetkým ambíciou naplniť individuálne potreby a záujmy ich členov. Dokazuje to aj prípad básnika, prekladateľa a literárneho vedca Jána Zambora, ktorý ako člen dotačnej komisie Ministerstva kultúry v minulosti podporil účasť členov Klubu nezávislých spisovateľov na konferencii o slovenskej literatúre v Madride. Zambor je pritom členom Klubu nezávislých spisovateľov a podujatia sa sám zúčastnil.

Zatiaľ čo v Česku niektorí prozaici iniciujú vznik novej spisovateľskej organizácie, na Slovensku sa v aktuálnom čase pripravuje Družstvo slovenských spisovateľov. Jeho vznik iniciovali Pavol Boroš, Zuska Kepplová, Uršula Kovalyk, Mária Ferenčuhová a Pavol Weiss. Nejedná sa o tradičnú spisovateľskú organizáciu. Družstvo vzniká s cieľom prevádzkovať portál Literat.sk, ktorého zámerý sú pomerne pragmatické. Na jednej strane má ísť o informačno-propagačný portál, ktorý bude autorom a autorkám dávať možnosť publikovať nové texty a informácie o ich

aktivitách. Okrem toho bude riešiť ekonomické, respektíve komerčné otázky literárnej činnosti členov družstva. Umožní crowdfunding, ako aj predplatenie nového diela a členovia družstva zároveň získajú podiel na zisku z predaja všetkých svojich kníh cez portál.

Pragmatické východiská, ktoré redukovujú aktivity spisovateľského združenia na propagačno-ekonomickú činnosť, sa zdajú pochopiteľné. V prostredí individualizovanej, roztrieštenej a polarizovanej literárnej komunity sa projekt silnej spisovateľskej organizácie, ktorá by plnila úlohy profesijného a odborového združenia, reprezentujúceho záujmy kritického množstva autoriek a autorov, javí ako utopický a nereálny. Napokon, treba mať na to aj žalúdok – hoci ten do istej miery prejavujú členovia družstva, keď prijímajú také obskúrne postavy, ako je Anton A. Pižurný. Načo by však taká organizácia bola? Relevantná vydavateľská, publikačná, prezentačná, kritická, ako aj oceňovateľská činnosť dnes funguje i bez asistencie spisovateľských združení. Skutočnosť, že v aktuálnej situácii nemá kto reprezentovať záujmy spisovateľov vo vzťahu k štátu alebo vydavateľom je síce fakt, ale odpovedou naň môže byť úsilie o hľadanie alternatívnych spôsobov financovania, vydávania a distribúcie literárnych diel.

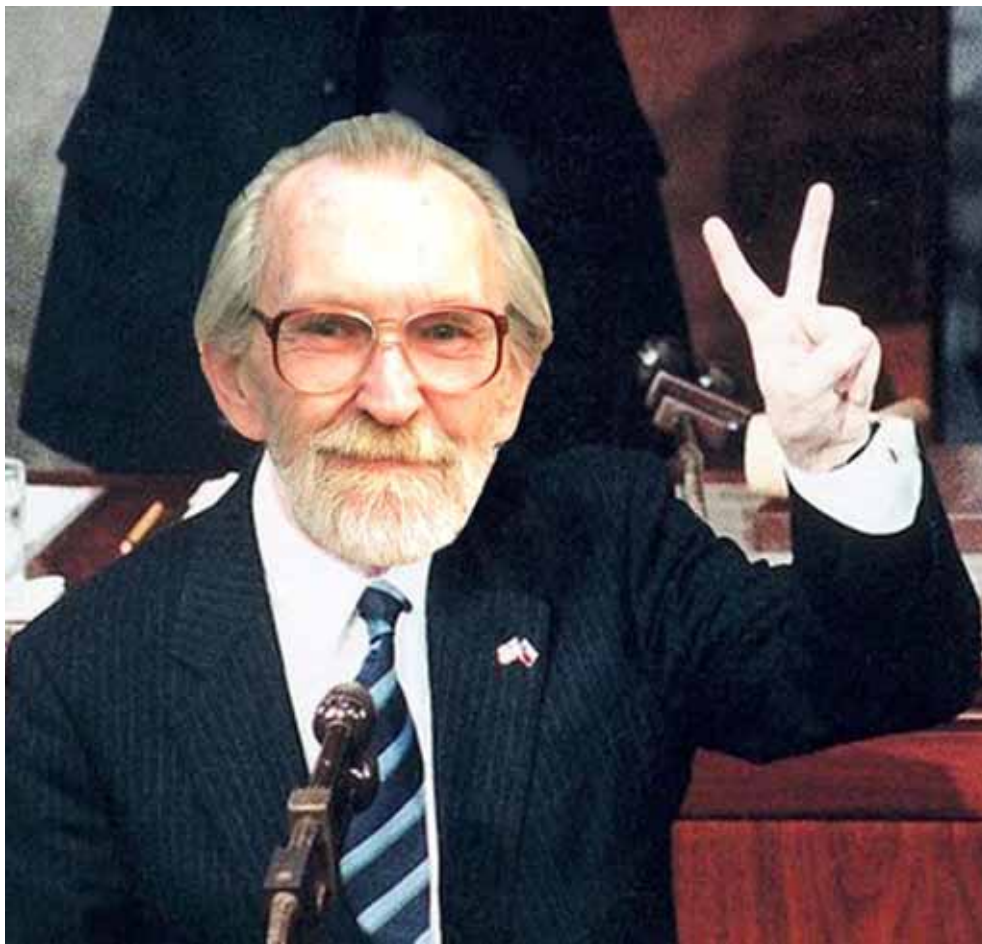
Autor je básnik a literárny kritik.

Asi budu desinterpretován

Sametová „hovno revoluce“ v poezii Egona Bondyho

Polistopadová poezie básníka a filosofa Egona Bondyho nehýřila radostným očekáváním věcí příštích ani sametovou něhou. Naopak, jejím úkolem bylo „kopat včas lidi do prdele“. V souvislosti s oslavami demokratického čtvrtstoletí bychom si mnohá nakopnutí zasloužili.

ONDŘEJ MACL



Bondy ze sametu. Koláž Ondřej MacL

O tom jak se Egon Bondy stavěl k politickým událostem po takzvané sametové revoluci, vypovídá obava „asi budu desinterpretován“, vyslovená v básni z roku 1990. Zatímco básně Ivana Martina Jirouse nebo třeba Pavla Zajíčka z téže doby jsou tématem české politiky netknuté, Bondy se – přinejmenším v rovině básnické stylizace – s chápáním poezie jako nějakého autonomního estetického prostoru bez vztahu ke společenské praxi nesmiřuje. Jeho básně mají doslova „kopat včas lidi do prdele“. V Bondyho díle nejednou ožívá básník vizionář, hybatel dějin či vykupitel lidstva, jakkoli patos jeho hlasu vinou normalizačního bezčasí postupně ztrácel na síle. Básník má chránit svět před zlovůlí establishmentu – a přitom „jenom političnost nás může zachránit“.

Demaskovat fetiš

Český underground bývá často spojován s působením komunistické, totalitní moci, která potlačovala některé umělecké projevy i životní postoje. Názory na to, zda může existovat také v demokracii, se různí. Listopadový převrat byl v očích mnoha osobností spřízněných s undergroundem každopádně pozitivní událostí. Ovšem s více než dvacetiletým odstupem není tento postoj už tak bezrozporný. Václav Havel se rozloučil zfilmováním své hry *Odcházení*, které se podle publicisty Jana Čulíka dá rozumět jako „účinné a hluboké omluvě“ za jeho politickou naivitu. V přibližně stejné době se pořádá finanční sbírka, aby Pavel Zajíček neskončil na ulici. Jirous, žijící díky milodaru Karla Schwarzenberga za symbolické nájemné, pro Českou televizi doznává: „Pokud jde o ten minulej režim, tak s ním bych řek, že jsem vyhrál. Pokud jde o ten současnej režim (...) nemám nejmenší tušení, jak by se proti tomu dalo bojovat. Myslím, že ten pseudokapitalismus, ta globální nadvláda peněz a blbostí, ta pseudokultura těch takzvaných celebrit a tý obecný zhořadilosti útočí na všechny smysly kohokoliv. Nemůžu říci, že bych s tímhle režimem prohrál, protože já s ním nebojuju, ale myslím, že on vyhrál nad náma nade všema.“

O to inspirativnější se zpětně jeví Bondyho kontinuální kritika poměrů, která v porevolučních letech byla jen těžko přijatelná (viz

verš „establishment i Charta si přejou jen abych nebyl“). Zásadní je také jeho obava, že bude dezinterpretován, redukován na pouhý fetiš. Toto riziko bylo dvojí. Za prvé: omezení Bondyho na ikonu undergroundu a antipoda oficiální totalitní kultury, bez porozumění jeho autentickému marxismu a kritice kapitalismu. Za druhé: jeho pojetí v rámci polistopadové demokracie jako podivínského levicového extremisty, kterého už nelze brát vážně. Samotné Bondyho texty přitom rozvíjejí řadu paralel mezi oběma režimy. Jedním z výrazných principů jeho sociálně kritické poezie je přitom právě demaskování obecně uznávaných fetišů. Není se tedy co divit, že takzvaný socialistický režim Bondy opakovaně nazýval režimem fašistickým nebo že v listopadovém převratu spatřoval návrat do roku 1937 a v leccems navázání na totalitní praktiky normalizace.

Žijí ze sání naší krve

Bondy se nechal unést marxismem již v patnácti pod vlivem Bretonova surrealismu, brzy však následovala zásadní deziluze ve vztahu k pojmání marxismu v poúnorovém Československu (Bondy se osobně znal s popraveným Závišem Kalandrou). Jedním z důsledků byl i jeho zájem o buddhismus a taoismus. Opětovný návrat k marxismu mu umožnil vlastní model nesubstanční ontologie, díky čemuž byl při událostech roku 1968 „v nejostřejší kolizi s elitáři s lidskou tváří“. Po rozkmotření SSSR a Číny si všiml více také maoismu – čínskou kulturní revoluci Bondy dokonce považoval za jediný možný model záchrany společnosti, zatímco socialistická revoluce podle něj upadla do nových třídních antagonismů. Kapitalismus nicméně z jeho hlediska trvale představoval vykořisťovatelský systém par excellence, jehož je nutné se zbavit.

Zajímavé je sledovat postoj Bondyho-básníka k pádu poúnorového režimu. Roku 1974 Bondy velmi přesně odhaduje, že do pádu režimu zbývá patnáct let. Záhy to zkracuje na deset let, ale s vlnou nových procesů na podobné předpovědi rezignuje a spíše se zaobírá dobovým bezčasím, které může trvat navždy, analogicky s lidským utrpením. Nutno dodat, že ani předchozí věštby nenahlížely převrat jako

událost radostnou, Bondy se naopak domníval, že si mnozí kulturní činovníci („kurvy horší než hovno“) přes noc převléknou kabáty a stanou se hlasateli svobody. Jeho sny o „rozbití Sovětského svazu Číňany“ a o nastolení „maoistické federace východoevropských států“ se ukázaly jako nespelnitelné – jejich posledním výběžkem byla patrně Bondyho záliba ve vytváření postapokalyptických utopií.

Vrátíme-li se k Bondyho vnímání společnosti, zjistíme, že ji chápe jako bytostně nerovnou. Dělí se na ty, kdo se „ze všech sil za všech okolností“ snaží přiblížit establishmentu, a na ty, kdo o něj nestojí. Bondyho vnitřní rozkol spočíval v tom, že na jedné straně důsledně hájil političnost člověka i básníka, zároveň byl ovšem za unikátnost své pozice z politické sféry zpravidla vylučován. Jediná věc, kterou můžeme a máme udělat, je podle něj „bouřit se proti těm, kteří žijí ze sání naší krve“. Název Bondyho polistopadové sbírky *Ples upírů* (1995) pak celkem jasně ukazuje, že se politické kormidlo otočilo zcela opačným směrem, než by si básník býval přál – totiž k systému založenému na „výkonu a spotřebě“, diktátu „třídní lásky“ s vějíčkou blahobytu, třebaže většina lidí ve skutečnosti materiálně živoří. Jak Bondy poznamenal, panuje svoboda, „jen když nejsi nalevo“.

Zvíře mezi lidmi

Právě se zřetelem k ustavičnému vylučování člověka z jeho aktivního podílu na věcech veřejných je možné vnímat Bondyho zálibu v poetice „nelidského“, „zvířecího“, často až „fekálního“. Ne že by neuměl psát „krásně“. V jeho díle najdeme nejen krásné básně, ale dokonce i chvalozpěv na krásu! Umělec však nesmí zapomínat na solidaritu s vykořisťovanými, a tak je Bondy ve své podmíněnosti vůči mocenským slovníkům devalvujícím „krásná slova“ (jako svoboda, láska, rovnost, lidskost, mír...) spíše básníkem každodenních obětí než básníkem Dějin. Bondy se přitom považuje za toho, kdo v poúnorovém režimu morálně selhal. Často připomínal ty, kdo zrovna byli ve vězení, zatímco on zůstal kvůli své bezectnosti svobodný. Ať už šlo o narážky na jeho dlouhodobou spolupráci s StB či nikoli, jsou právě tyto momenty svědectvím o zničení člověka.

Jestliže snaha být člověkem je tím či oním režimem postihována represí nebo dokonce trestem smrti (jako v případě Kalandry), pak je Bondyho poezie mimo jiné dokladem o selhání tohoto úsilí a propadu do nekompromisní „zvířeckosti“, v jejímž rámci každý nepatrný apel na soucit s bezmocnými za sebou vleče také chmurný stín pochyb, zda „jsem či nejsem bez citu“. Tato nelidskost je pak odvráceným obrazem kýženné režimní poslušnosti. Jestliže ve *Zhytých eposu* z poloviny padesátých let Bondy užívá „hovno“ triumfálně k popisu celospolečenského pokrytectví, v letech osmdesátých se zdá sám sobě být „hovnem esenbáka/ pod což už ve vesmíru není“. Připadá mu, že je méně než mrtvý, který aspoň byl, i nezrovný, který aspoň bude. Bondyho poezie apeluje na naši citlivost vůči utrpení v každé době, tedy i v době odhalování laviček Václava Havla. Měli bychom se ovšem ptát, kdo na nich nocuje a proč.

Autor studuje komparatistiku.

Impérium vrací úder

Bouře ve sklenici literární kritiky

Impérium, román švýcarského spisovatele Christiana Krachta, byl přeložen do desítky jazyků a letos i do češtiny (recenze v A2 č. 10/2014). Zatímco u nás byla kniha vnímána jako hravý příspěvek k dějinám kokovorianismu, v Německu provázela vydání řada kontroverzí. Český překladatel se ohlíží za diskusí nad tímto románem.

TOMÁŠ DIMTER

Literární cena Wilhelma Raaba, kterou uděluje Německý rozhlas a město Braunschweig, byla první významnou cenou, kterou Christian Kracht získal. Už jen tahle skutečnost vrhá – vzhledem k množství německých literárních cen – světlo na pozici, kterou Kracht se svými knihami v Německu zaujímá. Na jedné straně odcizený vyděděnec, kapriciózní, bohatý, těkavý, módní, arogantní, ironický a především vzdálený od literárního provozu, na straně druhé obdivovaný za hlubokou, přímo dějinně filosofickou vážnost svých knih, radikalitu esteticismu a vztaženost k dobovému kontextu, která z jeho románu *Faserland* (Země vláken, 1995) udělala dokonce povinnou školní četbu. Kontroverzní přijetí *Impéria* (2012, česky 2014) tuto rozporuplnost jen umocnilo.

Komplot a ironie

Udělení zmíněné literární ceny bylo jen závěrečným akordem v razantní diskusi o povaze literárního díla. Pochopitelně je Raabova cena určena v první řadě vynikajícímu literárnímu dílu současnosti. Ovšem literárně-politický kontext nemůže být v tomto případě přehlížen. Značná pozornost byla směřována k otázce, zda autor nevnaší do národa („mainstreamu“) extrémně pravicové, antidemokratické myšlenky prostřednictvím estetických prostředků a zda tyto estetické prostředky nejsou v podstatě založeny na politickém konceptu. A co více, zda tento zmatený světónázor není možné chápat jako fašistoidní, nacionalistický komplot proti západní civilizaci. Pokud celou diskusi o románu *Impérium* shrneme takto, zní to nepochybně jako paranoidní výplod ideologických kritiků ideologie. Jenže do hry se vloudila také otázka, za jakých okolností je možné vtáhnout autorovu biografii k interpretaci jeho díla. A stejně tak i zapojení politického a sociálního kontextu. Řešilo se, zda je vypravěčův základní ironický podtón v románu demonstrativním rysem amerického merkantilního přístupu ke světu.

Tento problém se v reakci na Krachtův román rozvinul ve čtyřech krocích. Ještě předtím, než vyšel dehonestující článek v časopise Spiegel, bylo možné si v týdeníku Zeit přečíst úvahu Adama Soboczynského, v níž autor tvrdí, že na rozdíl od předchůzcích tří Krachtových románů se stal vypravěč *Impéria* poprvé objektem. A že „Bůh, jediný objekt, který vypravěč stále tak marně hledal, se nyní stal vypravěčem“. To je

velkolepý manévr vzhledem k interpretaci celého Krachtova díla. Pokud takové tvrzení přijmeme, zdůrazníme tak jedno jediné místo v románu, kde vypravěč promlouvá v první osobě. V této pasáži Kracht hovoří o holocaustu a konkrétní historické vině, a to bez ironického pomrkávání, jakým je nesen celý text. Soboczynski nachází smysl románu v banální roli náhody, která může rozhodovat o tom, zda se někdo stane „zmateným sebevrahem nebo vrahem národů“. Literární kritik tak naráží na paralelu mezi poblázněným kokovoriánem a reformátorem života Engelhardtem a neúspěšným umělcem a vegetariánem Adolfem Hitlerem.

Poté vyšel v týdeníku Spiegel článek Georga Dieze nazvaný Metoda Kracht. V něm byl romanopisec označen za „dveřníka extrémně pravicového smýšlení“, na jehož případu je možné sledovat, jak si „antimoderní, protidemokratické, totalitární myšlení nachází svou cestu do mainstreamu“. Kracht je podle Dieze „Céline své generace“. Touto denunciací byl vržen kámen do vody. Následovalo vlnobití a další kameny. A také otázka po kritice – co smí, co má být, co je to kritika. Debatovalo se o tom, zda je oprávněné oddělovat text a autora, knihu a společnost, estetiku a etiku (politiku).

Metodická abstinence

Na toto bazální dělení se odvolalo nakladatelství Kiepenheuer & Witsch. Na Krachtovu obranu byla narychlo rekrutována skupina sedmnácti vlivných osobností literárního života, mezi nimi nobelisté Günter Grass a Elfriede Jelineková. Tyto osobnosti namítaly, že přece není možné klást rovnítko mezi postoje románové postavy a vypravěče, a to už vůbec ne v tak choulostivém případě, kdy se jedná o výtky rasismu a výklad textu, který je možné vnímat jako parabolu německých dějin v první polovině 20. století. Lothar Müller ze Süddeutsche Zeitung a Iris Radischová z Die Zeit ovšem kontrovali, že právě tato „metodická abstinence“ je jádrem problému. Oba se totiž obávají, že v případě románu *Impérium* „je zase jednou zaklínána říše krásného zdání, v němž úkolem slov není nic jiného než vyvolávat krásné vlny“, jak se vyjádřil Müller. Radischová, renomovaná literární kritička a spoluautorka slavného televizního pořadu o literatuře Literární kvartet, to formulovala ostřeji. Podle ní by striktní oddělování života a díla vedlo k tomu, že „by knihy mohly být vnímány pouze esteticky a nezávazně ve vztahu ke každé reálné přítomnosti“, což by prý „byl konec žižovci literární kritiky“.

Převážná část příspěvků se týkala právě této difference, respektive identifikace autora a románového hrdiny. Argumentaci ad personam předvedl v nejpříšernější podobě zejména týdeník Spiegel, který zcela ignoroval ironický aspekt románu a jako „důkaz“ o autorově extrémně pravicovém smýšlení „využil“ i e-mailovou korespondenci mezi Krachtem a americkým umělcem Davidem Woodardem, jež vyšla knižně pod názvem *Five Years* (Pět let, 2011). I v tomto případě jde o hravý text, ve kterém se oba aktéři baví s notnou dávkou ironie o vzkríšení projektu Nueva Germania, rasově čisté vesnice v Paraguaji, vzdálené asi 140 kilometrů od Asunciónu. Vesnici založil roku 1886 německý rasista Benhard Förster jako „útočiště“ pro árijskou rasu. Smrtelná vážnost, s níž Diez interpretuje hravé a ironické texty, ovšem od samého počátku páchla touhou po Krachtově denunciaci a byla jako taková odmítnuta. Přestože se prach usadil a bitva byla dobojována, zbylo po diskusi nad románem *Impérium* podivné vakuum.

Autor je literární redaktor a překladatel.

ÍDIOT DÝCHÁ

Kontext Vepřových koulí

S.d.Ch.

Vysmívat se entuziasmu a dobré vůli nechci. Nevysmívám se už ani svazáctví a skautismu. Nicméně mě děsí představa, jak naplněn studem před argumenty z článku Kmen spisovatelů a strašidlo od Petry Hůlové (A2 č. 21/2014) jdu a za poslední peníze nakoupím knihy současných autorů a přečtu je, překonám odpor k instituci Havlovy knihovny a napasuju se spolu s celou literární Prahou (tady asi uteklo korektorovi velké L) na čtení autora, který mě už na základě svého ukázkového životopisu vůbec nezajímá, to všechno pro udržení jakéhosi literárního a literárně-institucionálního kontextu, který mě odpuzuje svou patologičností a který, jak z článku zřejmo, je především jen svým zdáním.

Pracuji raději v kontextu tvořeném osamocněním v hlubinném pocitu, ze kterého text vyvěrá, doplněném fyzickou prací, účelovým hladověním, ledovými koupelemi a zuřivým bojem s protichůdnou každodenností o čas, ve kterém má text vzniknout. Ano, to je můj problém, ale co naplat, v literárním kontextu bych napsal snad pěkné Vepřové koule, a to bych nerad.

Je tu i nešťastně popleten varhaník s varhanářem, asi mate ta absence literární kritiky, výtky, jak si to vůbec představujete, nečist, co kdo napíše, a nebýt, kde si myslím, že byste měli být, by měla být adresována spíše jí, protože situace, kdy se o knize a jejím autorovi ví jen při jeho marketingovém prováření, je opravdu zkrátka jen hnusná. Zvláštního druhu je také myšlenka, že by měl literární autor zastávat postoj, jež kdosi považuje za správný, a vyjadřovat jeho podporu na vybraných akcích, na které, ke všemu argumentování, dostal přece pozvání.

Zajímavé je, že privilečení institucionální krávy (která je v našich podmínkách vždy bez vemeny nebo s vemenem cecky natočeným směrem k vyžírčkám) vždycky doprovází pocit, že to výjimečně není iluze a že to není devastující.

A tak tu stále a především chybí pevné vědomí toho nejdůležitějšího, trvalým osazenčům literárního provozu stále nedochází to hlavní, že nemáš žádnou odpovědnost, povinnost ani ten závazek korektnosti k čemukoliv, co si vyblouznili nebo naposvátněli, navíc necítíš-li jejich odpovědnost a závazek ke kvalitě, vysokému tvůrčímu nasazení a bolestivým přesahům a při vědomí toho, že co sis tu sám nevyzdoroval a ze svého nepoplatil, vyjma ignorace, neměls.

V oděru tolerance vůči oceňování průměrnosti a konformity, přehlížení evidentní kvality a její označování jako patologické úchylinky se magnetismus litery proměňuje v těkavou energii kurvíšty. Status a podmínky užitečného hobby, závistivě šilhajícího po neohajzlsbergrovském kšeftu, si současná literatura udělila a vytvořila svépomocí sama, a naštěstí tu leží i ty nešťastné knihy, které to dosvědčují.

A považují-li současní básničkáři názor, který jen konstatuje posun poetického principu mimo oficiální poetickou scénu, za flusanec psaný na objektivní a vyvozují z toho osobní a personalistické názory, je to tak zoufalé, že už to zoufalejší být nemůže. Nezbyvá než připomenout, že jim nic z těchto věcí nepatří. Poezie, literatury, umění vůbec se dosahuje vždy na jeden dotek, na hrot jehly, není to žádný gauč, na kterém se válíš a řveš, co všechno ti patří, co všechno reprezentuješ a co o tobě ostatní nesmějí říkat. Tvorba je obecný statek, ve kterém zvedáš obrazovku společně s vycházejícím sluncem a dotýkáš se klávesnice pokaždé v bodě nula. A na tom chci umřít.

Předtím ale půjdu a udělám si selfí s knížkou P. H., jejíž část jsem právě přečetl, a nazvu ho Co ste vode mě četla vy? (s tím, že nepředjímám zlomyslně, že nic, a že se třeba i seznámíme).



Čte Christian Kracht. Foto www.cicero.de



K naplnění schématu mateřského melodramatu, podle něhož by se matka měla obětovat pro svého potomka, dochází v novém filmu Xaviera Dolana jen iluzorně. Foto artcam.cz

Špatné dny dobré mámy

Do české distribuce se dostává nový film mladého kanadského režiséra Xaviera Dolana. Jeho snímek Mami! získal Cenu poroty na festivalu v Cannes. Vypjaté melodrama o vztahu matky a dospívajícího syna je příkladem svobodomyšlného přístupu k filmu.

MARTIN ŠRAJER

Norman Bates nás ve filmu Psycho (1960) poučil, že nejlepším přítelem mladého muže je jeho matka. Xavier Dolan k tomu ve své ódě na teatrální herectví, formální nedisciplinovanost a stylistický exces nazvané *Mami!* dodává, že nejlepší přítel bývá často zároveň největším nepřítelem. Dandy kanadské kinematografie letos oslavil teprve pětadvacáté narozeniny, přesto má za sebou už pět snímků, za něž získal přes tři desítky festivalových ocenění. Za melodrama *Mami!* si letos z Cannes odvezl Cenu poroty, která byla udělena také třiaosmdesátiletému Jeanu-Lucovi Godardovi. Oba generačně vzdálené tvůrce kromě francouzštiny a časté účasti na festivalech spojuje též nespoutaný přístup k uměleckému vyjádření. Nenechávají se svazovat konvencemi ani požadavky na konzistentní dramatický tvar. Dolanův nejnovější film pak svobodu povýšil na určující životní princip postav.

Oidipus s ADHD

Světlem zalité úvodní záběry navozují pocit absolutního vnitřního klidu. Netrvá dlouho. Hned v následující scéně jsme svědky autohavárie, předznamenávající řadu dalších střetů, jejichž aktéry se stanou svobodná matka Diane a její syn Steve, trpící ADHD, tedy hyperaktivitou provázenou poruchou pozornosti. Stejně jako Dolanův autobiografický debut *Zabil jsem svou matku* (J'ai tué ma mère, 2009), čerpá i aktuální snímek dynamiku vyprávění z antagonismu mezi rodičem a dítětem. Dolanův první film byl projevem vzdoru pubertáka poslaného proti jeho vůli na internátní školu. Nyní se režisér pokouší nahlédnout generační konflikt z opačné strany. Diane kvůli péči věnované potomkovi nezbyvá síla ani prostor pro sebe samu. Její snaha najít rovnováhu

mezi mateřskou láskou a touhou po sebe-realizaci strukturuje vyprávění – vyčerpávající cyklus hádek a usmíření bez zásadního vývoje a naděje na změnu.

Neschopností uniknout z domácího vězení, které si sami vytvořili, a splynout s okolím rozšiřují Diane a Steve galerii Dolanových extravagantních outsiderů. Světu uměření emocí a úsporného sebevyjadřování čelí výstředním oblékáním, vzletnými gesty a expresivním slovníkem. Dokážou si podmanit i zakříknutou sousedku Kylu, která se nabídne, že bude problémového chlapce doučovat. Incestní podtext napjatého vztahového trojúhelníku s ironickou důsledností naplňuje schéma oidipovského vyprávění a zápletku filmu posunuje za hranici společenských norem. Mladý režisér nicméně rád zdůrazňuje, že sám veškeré hranice považuje za propustné. Na důkaz toho volí stylistické prostředky svých filmů bez respektu k žánrovým konvencím, na základě jejich potenciálu vtáhnout diváka do barvitého fikčního světa. Zdánlivá výrazová chaotičnost odráží multiplacitu rolí, jež musí postavy při konfrontaci s lidmi „zvéní“ hrát. Vkrádají-li se do vyprávění s parametry antické tragédie odkazy na komedii *Sám doma* (Home Alone, 1990) a kompozicičně nemotivované videoklipové sekvence, jde také o projevy senzibility, nespoutanosti a (ne)vkusu hrdinů, nikoli pouze Dolanovy záliby v excesech.

Vive la liberté!

Jako manyra zprvu působí volba nestandardního obrazového formátu 1 : 1. Zúžený rám ale výrazně omezuje prostor, v němž postavy mohou existovat, a přispívá k dusivé atmosféře filmu. Dojem stísněnosti ještě umocňuje detailní záběry tváří postav, jimž kamera svým oddálením umožní volněji dýchat jen během nemnoha okamžiků relativní pohody. Díky povýšení formátu na jeden z dominantních stylistických prostředků může Steve v emblematické scéně filmu obraz vlastními rukama roztáhnout do standardní šířky a svou bytostnou potřebu svobody artikulovat za pomoci samotného média. Výsledný efekt není, oproti filmům jako *Funny Games* (1997), zcizující, naopak v souladu s celkovou tvůrčí koncepcí napomáhá našemu přimknutí k postavám.

Pro svůj empatický přístup k postavám Dolan ovšem zejména v druhé polovině filmu ztrácí nadhled a nechává herce dlouze exhibovat. Závěrečný akt pak stvrzuje jeho pověst provokativního rozvraceče žánrových jistot. K naplnění schématu mateřského melodramatu, podle něhož by se matka měla obětovat pro svého potomka, totiž dochází jen

iluzorně. Skutečný závěr filmu harmonizující status quo neguje a nabízí namísto něj neuspokojivou otevřenost a nepřímou výzvu, abychom si příběh dovyprávěli sami. Svoboda vyprávěče, postav a diváka jsou na sobě v novém filmu Xaviera Dolana stejně závislé jako syn na matce a matka na synovi.

Autor je filmový publicista.

Mami! (Mommy). Kanada, Francie, 2014, 139 minut. Režie Xavier Dolan, scénář Xavier Dolan, kamera André Turpin, střih Xavier Dolan, hudba Noia, hrají Anne Dorvalová, Antoine-Olivier Pilon, Suzanne Clémentová ad. Premiéra v ČR 30. 10. 2014.

Podvratný mainstream

První prosincový týden se bude konat desátý ročník přehlídky asijské kinematografie Filmasia. Na programu jsou i dvě novinky japonského tvůrce Takaši Miikeho, který patří k nejvýraznějším osobnostem boomu autorského filmu v devadesátých letech.

ANTONÍN TESAŘ

Pražský festival Filmasia letos uvede dva nové filmy jednoho z mezinárodně nejproslulejších současných japonských režisérů Takaši Miikeho. Prvním z nich je thriller *Shield of Straw* (Wara no tate, 2013), s nímž se tvůrce dostal do prestižní soutěžní sekce festivalu v Cannes, a druhým duchařský horor *Over Your Dead Body* (Kuime, 2014), který kritika oslavuje jako režisérův návrat k jeho morbidním a groteskně krvavým tvůrčím kořenům. Oba snímky a ohlasy na ně přitom svědčí o dvou věcech – za prvé, že tento tvůrce je západním publikem interpretován neadekvátně, a za druhé, že osobití filmaři Miikeho typu mají v japonské kinematografii stále obtížnější pozici.

Mezi žánry a festivaly

Miike patří k osobnostem japonské kinematografie devadesátých let, která přinesla řadu mezinárodně uznávaných talentů, jako jsou Takeši Kitano, Kijoši Kurosawa, Naomi Kawase nebo Šindži Aojama. Západní fanoušci japonských žánrovek zaregistrovali už

jeho groteskní a brutální variace na béčkové „jakuzárny“ – například *Gokudó sengoku-ši: Fudó* (Jakuzácké války: Fudó, 1996), *Dead or Alive: Hanzaiša* (1999) nebo nejproslulejší *Ich the Killer* (Korošija 1, 2001). Zároveň se mu ale dostalo pozornosti artové kritiky a mezinárodních festivalů díky halucinačnímu psychotrilleru *Konkurs* (Audition, 1999) nebo grotesknímu rodinnému dramatu *Visitor Q* (2001). Filmový publicista a specialista na japonskou kinematografii Tom Mes se pokusil uvést Miikeho pověst na pravou míru v monografii *Agitator: The Cinema of Takashi Miike* (Agitátor: Filmy Takaši Miikeho, 2003), kde předkládá podrobný popis padesátky režisérových filmů, z nichž značná část v té době nebyla na Západě vůbec dostupná. Miike je tu představen jako v podstatě zakázkový filmař, natáčející zásadně podle cizích scénářů žánrové filmy pro komerční studia, ale zároveň coby nenápadný auteur, který do svých děl přináší osobitá témata a postupy. Kniha ukazuje také šíři různých žánrů, s nimiž režisér pracuje, od jakuzáckých krimi, akčních filmů a komedií natáčených přímo pro video až po rodinné snímky typu *Andromedia* (1998) a *Salaryman Kintaró* (1999).

Pro ty, kteří znají Miikeho filmografii podrobně, pak nemohla být režisérova kariéra za posledních deset let tak překvapivá jako pro většinu západních fanoušků obeznámených jen s jeho excentrickými díly. Miike se totiž přibližně od roku 2004 začal stále více orientovat na mainstreamovější produkce, mezi nimiž mají výrazný podíl rodinné nebo vyložené dětské filmy, například *Jókai daisensó* (Velká válka jókai, 2005), *Jattáman* (2009) či *Malí ninjové* (Nintama rantaró, 2011), případně mainstreamové „blockbustery“ typu *Zebamana* (2004), *Kamisama na pazuru* (Božské puzzle, 2008) nebo *13 samurajů* (Júsan-nin no šikaku, 2010). Zároveň ale Miike natočil také několik filmů, ve kterých jako by glosoval vlastní mezinárodní pověst – bizarní variaci na Trierovy divadelní filmy *46-oku nen no koi* (4,6 miliard let lásky, 2006) či „tarantinovský“ western *Nemilosrdný střelec* (Sukijaki western Djangó, 2007). Stále větší disproporci mezi Miikeho mezinárodním profilem a skutečným stavem jeho tvorby nejlépe dokládá dvojice filmů, se kterými se mu v posledních letech podařilo dostat do prestižní soutěžní sekce festivalu v Cannes. Poprvé to bylo s konvenčním remakem klasiky Masaki Kobajashiho *Harakiri* (Seppuku, 1962), nazvaným *Smrt samuraje* (Ičimei, 2011), a druhého s již zmíněným – a také nepříliš dobře přijatým – loňským thrillerem *Shield of Straw*. V obou případech tedy šlo o mainstreamová díla populárních žánrů, jež do profilu Cannes vůbec nezapadají.

Průmysl bez autorů

Jak ale Mes ve svých recenzích zdůrazňuje, nezměnil se ani tak Miike, jako spíš celý japonský filmový průmysl. Boom osobitých filmařů v devadesátých letech byl totiž umožněn těmi segmenty filmové produkce, které ze současné kinematografie mizejí. Konkrétně videotrž, z něhož kromě Miikeho vzešli například i Kijoši Kurosawa nebo Hirojuki Tanaka, dnes prakticky neexistuje. Vytrácí se však i klíčová oblast středně nákladných filmů, v níž se většina autorských osobností devadesátých let pohybovala. Současný průmysl se stále více orientuje na vysokorozpočtové produkce, které většinou zvyšují svou atraktivitu tím, že jde o adaptace populárních komiksů a hlavní role ztvárňují místní hvězdy. Zároveň musí jít o většinově náměty – kalkuluje se totiž s pozdějším uvedením v televizi. Originální autorské projekty jsou tak nuceny brát úvahu stále nižší rozpočty a omezenější přístup k financování. Fakt, že se Miike stal mainstreamovým filmařem s přesahem do mezinárodního festivalového okruhu, se za této situace jeví jako existenčně téměř nevyhnutelné rozhodnutí.

Miike nicméně ani v mainstreamových filmech nerezignoval na svůj podvratný přístup. Řada jeho novějších filmů obsahuje charakteristickou absurdní ironii a zálibu ve vyhrocených výjevech. Důkazem toho může být i letošní snímek *Over Your Dead Body*, který začíná jako subtilní drama na téma současného divadla, ale ve druhé půlce se zvrhává do extrémnějších hororových poloh.

Rozum a cit v kosmu

Interstellar Christophera Nolana

Po novém pokračování **Batmana** natočil britský režisér **Christopher Nolan** další ze svých **původních projektů**. **Sci-fi novinka Interstellar** je **opět komplexním vyprávěním, tentokrát ale klade daleko větší důraz na emocionalitu.**

ONDŘEJ PAVLÍK

O režisérovi Christopheru Nolanovi se stále mluví jako o chladně uvažujícím konstruktérovi, pečlivém hodináři, který svými složitě sestrojenými filmy publikum sice ohromí, ale jen velmi obtížně v něm dokáže vyvolat hlubší emoce. Soudě dle dostupných diskusních příspěvků a komentářů k Nolanovu aktuálnímu velko filmu *Interstellar*, ve kterých diváci často popisují svá citová pohnutí, to však pro příště může být jinak. Každá divácká reakce je samozřejmě individuální a významně podmíněná nejen momentálním rozpoložením, ale také tím, co si kdo do díla projektu je. Protože se *Interstellar* zabývá otcovskou zodpovědností za bezpečí potomků a lidstva jako takového, lze například očekávat, že jej budou rodiče vnímat o něco intenzivněji než bezdětní diváci. Přesto mohou subjektivní svědectví posloužit aspoň jako první vodítko.

Ženy, chybějící objekty

Pokud se blíže podíváme na samotný snímek, a to jak na jeho zacházení s postavami a tématy, tak na vztah mezi významy a narativní skladbou, jeví se *Interstellar* jako dosavadní kulminační bod Nolanovy filmografie. Konflikt racia a emoci režisér v tomto filmu pozvedává na úroveň obecné rozpravy a současně mu do značné míry podřizuje vyprávění. Výsledkem ovšem není odtazitý, formálně vypiplaný konstrukt, který by zpovzdálí komentoval smysl lidského počínání, ale v jádru humanistický film pamatující na pocity svých hrdinů, potažmo diváků.

Zároveň zachází poslední Nolanův film nejdál v portrétování ženských postav, které tentokrát mají aktivní úlohu a jsou již zcela oproštěné od schematické polohy manipulativní femme fatale. Modelovým nolanovským protagonistou je muž typicky uvězněný v labyrintu své mysli a pronásledovaný stínem zemřelé partnerky. Ženská postava tak donedávna u Nolana nebyla ničím víc než příznakem, chybějícím objektem a více méně potlačovanou vzpomínkou – nejpatrnější je to asi v *Mementu* (2000). Mužští hrdinové se od této vzpomínky obraceli k zuřivé honbě za profesním úspěchem, například k náročné zakázce v *Počátku* (*Inception*, 2010) nebo kouzelnickému soupeření v *Dokonalém triku* (*The Prestige*, 2006). V *Počátku* jako by se Nolan prostřednictvím Doma Cobba s tímto traumatem otevřeně vyrovnával, ostatně tvorba snů zde byla jasnou paralelou k natáčení fikčních filmů. Poslední díl batmanovské trilogie už sice obsahoval aktivně jednající

ženské figury, ty ale byly stále zatížené negativními vlastnostmi. Murph Cooperová a doktora Brandová z *Interstellaru* se od tohoto stereotypu definitivně odpoutávají, přičemž je to tentokrát mužský protagonista Cooper, kdo se stává absentujícím příznakem.

Ambivalentní reflexe lidského snažení

Ačkoli od sebe postavy v *Interstellaru* většímu času dělí množství světelných let, jejich vztah nakonec vyústí v rovnocenné spojení sil. Stejně jako se film snaží vybalancovat vliv mužského a ženského elementu na vyprávění, odráží se k nejednoznačnému vyznění také v obecnější významové rovině. Ta zahrnuje především úvahy o pudu sebezáchovy a zdánlivě protikladném chápáním světa skrze exaktní vědu a lidské city. Snímek na jedné straně upřednostňuje neúnavnou objevitelskou touhu posouvat technologické limity civilizace, na straně druhé ovšem neopomíná dodat, že výzkumná data mohou představovat matoucí chiméru. Rozporuplně může působit způsob, jakým je v *Interstellaru* nakládáno s několika základními fyzikálními zákony a konstantami, ale protože se těmito pravidly snímek důkladně řídí při vlastní výstavbě, nelze hovořit o banálním poselství. Na rozdíl od filmu *Temný rytíř povstal* (*The Dark Knight Rises*, 2012), který antikapitalistické revolucionáře nepřesvědčivě vykresloval jako zlomené, nešťastně zamilované záporáky, se *Interstellaru* daří nabídnout ambivalentní reflexi lidského snažení s jeho poklesky a ctnostmi.

Otázkou zůstává, jakým způsobem se popsané tematické body a využitě teoretické koncepce přenášejí do formálního uspořádání nového Nolanova filmu a nakolik mohou ovlivňovat emoce diváků. Nolan opakovaně využívá tentýž postup – poznatky o fyzikálních vlastnostech univerza a lidské povaze úzce váže k dramatickým dějovým zvratům. Efekt složitého teoretického modelu, jakým je například zpomalené plynutí času vlivem extrémně zesíleného gravitačního pole, nejvýrazněji zaznamenáme tehdy, když plně dolehne na život samotných hrdinů. Obdobně účinkují momenty, v nichž vyprávění náhle odhalí do té doby zatajované motivace postav. Překvapivá změna perspektivy, vždy doplněná o dramatickou akci (souboj, smrt), napomáhá k prudkému emočnímu přepólování diváka. Jak bývá u Nolana zvykem, nechybějí ani doslovné pasáže, jejichž účelem je příslušná pravidla ustanovit a vysvětlit. Doplnují je ale jejich praktické ilustrace, které už kromě

rozumového vnímání fungují také v rovině vstřebávání pocitů.

Iracionální motivace

Přímou vazbu mezi tlumočenými významy a expresivními formálními prostředky Nolan vytváří i ve scénách, v nichž bychom to u hollywoodského blockbustera neočekávali. Ukázkovým příkladem jsou montáže, které propojují různé narativní linie. Dění na Zemi a ve vzdáleném kosmu, k jejichž usouvztažení tu dochází, ale neprobíhají v tomtéž čase ani na sebe příčinně nenavazují. Opodstatnění pro tento manévra je tu hlavně tematické: pozorujeme totiž, jak dvě rozdílné postavy na dvou rozdílných místech jednájí na základě pudu sebezáchovy a dostávají se následkem toho do vyhocené rozepře. Snímek paralelu zesiluje prostřednictvím kompozičních nebo vizuálních podobností (záběr na krabice v pozemském domě vystřídá záběr na bedny s vybavením astronautů). Veskrze intelektuální spojitost však film zároveň obohacuje o emocionálně zabarvené situace a burácivý varhanový soundtrack Hanse Zimmera. Ještě v *Počátku* se přitom slavná několikaúrovňová montáž, procházející množstvím snových vrstev, orientovala podle klasičtějších, primárně vypravěčských potřeb.

Zatímco se tedy Nolan dosud při okázalých hrátkách s tříštěním filmových struktur nořil do podvědomí svých hrdinů, v *Interstellaru* už není tak solipsistní. Středem pozornosti se tentokrát, v souladu s kosmickým rozmachem snímku, stává lidstvo jako celek, jehož odlišně uvažující zástupci tu dohromady skládají výslednou mozaiku. Film přitom na člověka nenahlíží s distancí, jež by snad mohla odpovídat jeho monumentální šíři a do detailu promyšlené kompozici, ale s očividným pochopením pro ty nejbazálnější pohnutky, které nás ženou vpřed. *Interstellar* odkrývá, jak podstatné jsou často iracionální důvody, jež lidské jednání motivují, a vyhýbá se přitom naivnímu technooptimismu. Je to zároveň vhodná pobídka k tomu, abychom snímek nevnímali jen jako dobře promazaný stroj, ale jako symbiotické dílo vzbuzující rozumové i citové reakce.

Autor je filmový publicista.

Interstellar. USA, Velká Británie, 2014, 169 minut. Režie Christopher Nolan, scénář Jonathan Nolan, Christopher Nolan, kamera Hoyte Van Hoytema, střih Lee Smith, hudba Hans Zimmer, hrají Jessica Chastainová, Anne Hathawayová, Matthew McConaughey, Michael Caine ad. Premiéra v ČR 6. 11. 2014.



Interstellar nabízí ambivalentní reflexi lidského snažení. Foto warnerbros.cz

Co je po internetu?

K definicím pojmu „post-internet art“

I v českém prostředí se poslední dobou v uměleckém diskursu stává stále frekventovanějším termín „postinternet“. Jeho výklad je sice mnohoznačný, jisté však je, že pojem nelze považovat jen za jakousi okrajovou, přechodnou či povrchní terminologickou manýru nebo módu.

KATEŘINA CEPÁKOVÁ

Roku 2006 na diskusi nazvané Net Aesthetics 2.0, pořádané pod záštitou newyorského uměleckého centra Electronic Arts Intermix, umělkyně a kurátorka Marisa Olsonová poprvé mluvila o „umění po internetu“. Chtěla tak poukázat na charakter své tvorby jakožto přímého výsledku aktivit na internetu, konkrétně surfování a stahování. Materiál i nápady ke své práci nacházela online, byla pozorovatelem i participantem zároveň. O dva roky později tuto metodu nazvala „postinternetovým uměním“.

V téže době, tedy v roce 2008, rozvíjel podobný koncept i umělec Guthrie Loneran, který hovořil o „umění, jež si je vědomo internetu“. Poměrně rychle se však ujalo označení „postinternet“. Na jeho popularizaci má výrazný podíl kurátor Gene McHugh, který tak roku 2010 nazval svůj blog věnovaný teorii umění. Příspěvky z tohoto blogu byly později vydány v elektronické i tištěné podobě v edici italského „centra pro umění informačního věku“ LINK, jehož uměleckým ředitelem a spoluzakladatelem je Domenico Quaranta, jeden z nejznámějších teoretiků zabývajících se internetovým uměním. Podle Quaranty se postinternet dostal do povědomí také díky esaji Setha Price *Dispersion* (Disperze, 2002), studii Artieho Vierkanta *The Image, Object, Post-Internet* (Obraz, objekt, postinternet, 2010) a uměleckému projektu Katji Novitskové nazvanému *Post-Internet Survival Guide* (Jak přežít postinternet, 2010).

Nekončící debata

Definice termínu postinternet se ovšem postupně měnila, stejně jako se měnil samotný internet. Nakonec tento pojem začal reprezentovat především nikdy nekončící debatu, která kolem něho od začátku probíhala. Při používání uvedeného termínu je tedy třeba počítat s jeho ambivalentností. McHugh na svém blogu například rozlišoval až pět způsobů jeho výkladu, jež ale nemůžeme vnímat jako jasně oddělené – jedná se pouze o možnosti, jak k postinternetu přistupovat.

Podle první, nepříliš časté definice se jedná o umění nových médií po spuštění World Wide Webu, tedy v době, kdy se internet

otevřel komerci a populární kultuře. Takové pojetí se může zdát jako vůbec nejelementárnější. Hledisko komercializace internetu se objevuje například i v textech od umělců Artieho Vierkanta a Louise Doulase. Vierkant se dokonce nezastavuje jen u umění, píše o změně kultury jako celku. Doulas rozlišuje umění před internetem a umění, které bylo vytvořeno během asimilace do sítě a po ní. Takové „asimilované“ umění si je již vědomo změn kontextu, způsobů tvorby i prezentace děl, které nastaly v networkové kultuře. Specifičnost nových médií nechává za sebou.

Druhý McHughův výklad se drží pojetí Olsonové. Podle něj postinternetové umění vzniká na základě použití internetu. Částečně ovšem ještě rozlišuje mezi časem online a offline. Tato nejranější artikulace klade důraz na internetové aktivity a mnohost rolí, které umělec může zastávat najednou. Jde zde hlavně o prostředí internetu – jeho jazyk, architekturu a obyvatele. Umělec ono neustále se měnící prostředí pozoruje a studuje, aktivně se v něm pohybuje a určitým způsobem jej interpretuje. Vierkant mluví o postinternetovém umělci jako o interpretovi, překladateli, vypravěči, kurátorovi a architektovi. Olsonová ve spolupráci s Abe Linkolnem například ve svém díle *Abe & Mo Sing the Blogs* (Abe a Mo zpívají blogy, 2006) přezpívala obsah vybraných blogů, které vytrhla z jejich kontextu a přetvořila do dalšího média, načež dílo vsadila do jiného blogu. Jejím cílem bylo vžít se do jednotlivých příspěvků, performovat je. Novitsková chtěla zmíněným projektem *Post-Internet Survival Guide*, který byl realizován formou několika výstav, instalace, internetového blogu a knihy, ukázat, že svět prochází komplexní změnou způsobenou internetem. Její „průvodce“ měl za cíl představit internet jako mapu i platformu, po které se pohybujeme.

Znaků internetového prostředí si v díle *Elements of Web 2.0* (Prvky webu 2.0, 2005) všimla také Olia Lialina, která je stejně jako Novitsková a mnozí další převáděla do fyzického prostoru. Tyto „překlady“ stále ještě svědčily o bariéře mezi fyzickým a virtuálním prostorem, i když se snažily poukázat

právě na její postupné mizení. Přizpůsobovaly se totiž galeriím, v nichž nebylo možné virtuální díla autenticky představit. Výsledné produkty často paradoxně nejlépe působily na fotografiích z výstav a svou prezentací na internetu posléze dosáhly mnohem širšího a pozitivnějšího ohlasu. Později si ale taková díla vysloužila kritiku, protože se zdálo, že jejich cílem byla právě ona fotogeničnost.

Všudypřítomný a neviditelný

K vystižení virtuálního prostředí ve fyzickém prostoru měly nejbližše akce Rafaëla Rozendaala, umělce, který prohlašuje, že internet miluje. Na svých výstavách zašel zřejmě nejdál – jeho konceptem je napodobení vizuálního prostředí internetu ve fyzickém prostoru. Animace tříštění skla, která byla na webu aktivována stiskem tlačítka, byla převedena ve skutečné rozbíjení lahví návštěvníky v prostoru galerie. Tím se dostáváme k třetí definici, kterou McHugh uvádí jako další možný výklad postinternetu. Podle ní umění odpovídá na celkovou přeměnu kultury, pro niž se internet stává banalitou. Z daného hlediska je internet všudypřítomný a téměř neviditelný. V takovém pojetí je jasně patrný odklon od prvotní definice Olsonové. Nutným předpokladem postinternetového umění je masové rozšíření technologických prostředků, tedy například smartphonů.

Dobrym příkladem umění, které se soustředí na neviditelná osidla internetu, jsou podle umělce Zacha Blase takzvané kontrainternetové tendence, konkrétně například umělecké projekty Arama Bartholla a skupiny F.A.T. Lab. V Barthollově projektu *Dead Drops* (Mrtvé kapky, 2010) šlo o vytvoření celosvětové offline sítě umožňující sdílení souborů v naprosté anonymitě v reálném veřejném prostoru. Tato negace virtuálního prostředí se naprosto odlišuje od online/offline překladů Rozendaala a dalších a mizející hranici reálného a virtuálního reprezentuje s mnohem větším úspěchem. Nesnaží se napodobovat, nepřekládá, pouze poukazuje.

Poslední dva způsoby vnímání postinternetového umění byly již v podstatě naznačeny. Ve čtvrté McHughově definici jde o situaci, kdy je fotografie díla známější, rozšířenější a esteticky uspokojivější než samotné dílo ve své materiální podobě. A konečně poslední definice charakterizuje postinternet jako umění internetového světa, které se přizpůsobuje konvencím uměleckého trhu, přičemž samotný trh se zase zpětně přizpůsobuje umění internetu. Obě tyto definice můžeme považovat za obecnější rysy současného umění. V současnosti totiž internet prostupuje umění jako celek. Stále se stupňující nechuť k termínu postinternet můžeme částečně přičítat právě této všudypřítomnosti.

Nová publikace *Art Post Internet* (Umění po internetu, 2014) přináší podle internetového deníku Art F City „semidefinitivní definici postinternetového umění“. Tato kniha však dokládá jeden mnohem podstatnější fakt (než je ona x-tá „semidefinitivní“ definice): autoři pojmu postinternet chtěli poukázat na obecně nedostatečné uvědomování si role internetu v uměleckém diskursu. Postinternet podle mnohých skončil neúspěchem, z hlediska již zhruba šesti let probíhající diskuse však nepochybně dosáhl svého cíle.

Autorka je historička umění.



Rafaël Rozendaal: Bez rozpaků, interaktivní instalace, Tokio 2012

Aura postinternetového umění

Umělecká kritika masové kultury a zboží estetiky



Ryan Trecartin & Lizzie Fitchová: Veřejné pobřeží, Lyonské bienále, 2013

Internet prorůstá celou kulturou. Zdá se, že v této situaci se prohlubuje ztráta aury uměleckého díla a zvětšují se možnosti demokratizace tvorby. Jak potom chápat postinternetové umění, které integruje estetiku webu zpět do hierarchického kontextu galerie?

VÁCLAV MAGID

V průvodním eseji k výstavě *Art Post-internet*, která proběhla letos v pekingské galerii Ullens Center of Contemporary Art, píše kurátorská dvojice Karen Archeyová a Robin Peckham, že postinternetové umění „neusiluje o nic menšího než o definici umění ve věku internetu“. Tato charakteristika upomíná na otázku, „zda se vynálezem fotografie nezměnilo samo umění“, kterou si o osmdesát let dříve kladl Walter Benjamin.

Benjaminovy teze jsou dobře známé: technická reprodukovatelnost ničí auru uměleckého díla, jeho „zde a nyní“ spojené s pojmem originálu. Dílo ztrácí povahu magického předmětu vyzařujícího z nepřekonatelné distance a vystavuje se rozptýlené masové recepci. „Technická reprodukce vychází v ústřety především recipientovi, ať už v podobě fotografie nebo gramofonové desky. Katedrála opouští své místo a vstupuje do ateliéru milovníka umění; chorál, který zazní v koncertním sále nebo pod širým nebem, lze poslouchat v pokoji.“ Technická reprodukovatelnost umožňuje nástup masových médií, který podle Benjamina vede k demokratizaci autorství. „Začalo to tím, že jim noviny poskytly rubriky „dopisy čtenářů“, a v současnosti stěží narazíme na zaměstnaného Evropana, který by principiálně neměl možnost uveřejnit své pracovní zkušenosti, stížnosti, reportáže či něco podobného. Rozlišení mezi autorem a publikem tak dnes ztrácí svůj zásadní charakter. Stává se funkcionálním rozlišením, které se případ od případu mění.“

Mezi online a offline

Abychom ozřejmili, jak se dnes tyto motivy aktualizují, musíme nejprve rozlišit mezi takzvanou postinternetovou situací v kultuře a postinternetovým uměním. Pojmem „postinternetová situace“ označil kritik Gene McHugh stav, kdy internet už není vnímán jako novinka, ale naopak jako něco banálního – prostupuje našimi životy do takové míry, že se stírají hranice mezi světy online a offline. To má nezanedbatelné důsledky také pro kulturu. V postinternetové situaci se setkání s dílem stává primárně zkušeností jeho digitální dokumentace. To lze interpretovat jako prohloubení úpadku aury. Chceme-li, aby umělecké dílo přišlo až k nám, stačí zadat potřebný výraz do vyhledávacích oken Google Images nebo YouTube. Stránky galerií a uměleckých časopisů nebo specializované blogy umožňují divákům, aby na svých obrazovkách procházeli výstavami v předních světových galeriích a získali tak dokonalou představu o prezentovaných dílech i o jejich prostorové konstelaci.

Zároveň se prohlubuje demokratizace autorství. Zpřístupnění webu uživatelům a rozšíření možností sdílení (Web 2.0) spolu s nástupem komerčních sociálních sítí jako Facebook nebo Twitter přivádí k životu takzvané všudypřítomné autorství. Toto zmasovění možnosti sdílet vlastní produkci nebo uvádět převzaté obsahy do nových kontextů ještě umocňuje smazávání rozdílu mezi autorem a publikem, na něž poukazoval Benjamin v souvislosti s technickou reprodukovatelností.

Díla pro „bílou kostku“

Postinternetové umění představuje širokou škálu přístupů, které reagují na postinternetovou situaci v kultuře. Vznikají díla se znásobenou identitou, která existují současně na webu i fyzicky v galerii. Tato díla zpochybňují rozdíl mezi originálem a kopií a zároveň díky napětí mezi nimi odkrývají manipulační povahu digitálního obrazu (například *Image Objects* newyorského umělce Artieho Vierkanta). Postinternetová umělci tematizují zmasovění a pohyblivost autorství, když si přivlastňují a zpracovávají obsahy blogů (německá mediální umělkyně žijící v USA Marisa

Olsonová nebo newyorský postkonceptuální umělec Cory Arcangel) či odhalují iracionalitu systému skrze akceleraci postupů masové kultury a zboží estetiky (kolektiv DIS).

Obecné povědomí ovšem spojuje termín postinternet především s určitou podobou díla, založenou na přenesení digitálních obrazů do fyzického prostoru galerie, často ve formě instalace zahrnující průmyslové materiály. Částečně tak dochází k rehabilitaci prvků „auratického“ uměleckého díla – onoho „zde a nyní“ hmotného artefaktu, jehož recepce vyžaduje pohroužení – a zároveň k obnovení výlučné pozice umělce disponujícího produkčním zázemím světa umění. Pro tisky Katji Novitskové je důležité měřítko a prostorové ukotvení, podobně adekvátní zážitek z komplexních instalací Ryana Trecartina získáte jen tehdy, když do nich osobně vstoupíte. Jako by prostřednictvím takové tvorby galerijní systém absorboval prvky progresivní technologie a zároveň neutralizoval její emancipační potenciál. Tento druh skepse vyjádřil v loňské tematické debatě časopisu *Frize* nizozemský umělec Constant Dullaart, když prohlásil, že se ignorují idealistické tendence webu a vznikají díla určená k vystavení „v tom nejvíce hierarchickém a nejkonzervativnějším médiu, jaké svět umění nabízí: v galerijní bílé kostce“.

Zdá se tedy, že zatímco se v dnešní „postinternetové situaci“ kultury umocňují aspekty úpadku aury a demokratizace autorství, o nichž kdysi mluvil Benjamin, „postinternetové umění“ na to reaguje rozporuplným způsobem: na jedné straně usiluje o kritickou reflexi současných kulturních fenoménů spojených s internetem, na straně druhé vytváří konvenční umělecká díla, stvrzující vládnoucí hierarchie světa umění. Tuto skeptickou perspektivu lze ovšem problematizovat zpochybněním hodnotové dichotomie ležící v jejím základě – tedy kritikou údajného protikladu mezi auratickým autonomním dílem a demokratizačním potenciálem technické reprodukce.

Kouzlo scrollování

Už Theodor W. Adorno vytýkal Benjaminovi, že je zjednodušující vázat magické působení

díla, vyjadřované pojmem aury, na jeho materiální charakter. Podle této kritiky aura díla – tedy jeho schopnost vyzařovat zvláštní kouzlo a utvářet tak zdání, že se jedná o jakousi svébytnou vyšší realitu – s nástupem technické reprodukovatelnosti nemizí, nýbrž je znovu konstruována průmyslovými prostředky. Ve fázi internetu je to snad zjevnější než kdy jindy. Jak jinak charakterizovat začarované rolování nekonečnými pásy snímků z výstav na blozích typu Contemporary Art Daily než jako auratickou recepci? V podobě dokumentace se nám vystavené objekty jeví ještě dokonalejší než ve skutečnosti – barvy ještě jasnější, materiály ještě materiálnější a stěny galerií ještě bělejší. Zároveň nás technické zprostředkování udržuje v rituální distanci vůči této krásné nadsvětské realitě. Oproti tomu setkání s hmotným dílem, při němž vystupují na povrch podmínky jeho produkce, podrobuje auratické kouzlo kritice – moment práce, který vystupuje do popředí, opět ukotvuje dílo v našem pozemském světě. V této interpretaci se galerijní verze postinternetového umění už nejeví jako popření emancipačního potenciálu webu, ale naopak jako narušení světa slastného zdání, do kterého nás web vtahuje.

Jak ukázali Adorno a Max Horkheimer v kapitole *Dialektiky osvícenství* (1944), věnované kulturnímu průmyslu, zmasovění recepce a tvorby neznamená automaticky emancipaci publika od vládnoucích kulturních modelů, ale naopak je posiluje. K čemu všechny ty nové možnosti všudypřítomného autorství, poskytované blogy a sociálními sítěmi, pokud jsou náš vkus a představivost v základu prefabrikovány masovou kulturou a zboží estetikou? Závratný nárůst kvantity obrazů a textů, ke kterému došlo díky internetu a digitalizaci, neznamená ani tak prosazení alternativních kulturních forem, jako spíše zmnožení existujících vzorců. Jen nemnozí z těch, kdo díky technologické změně získali efektivní prostředky tvorby a sdílení, jsou schopni přistupovat k nim kriticky a zpochybňovat hegemonické způsoby jejich užití. Umělkyním a umělcům spojeným s postinternetem patří mezi nimi po právu přední postavení.

Autor je doktorand na Katedře estetiky FF UK.

Od obrazu k události

Jak lze vystavovat postinternetové umění?

Pro pochopení dnešní „postinternetové situace“ v umění je klíčové objasnění vlivu nových technologií na produkci a recepci uměleckých děl. Přes sílí kritiku přenosu dat z online prostředí do galerijních prostorů však nedochází k hlubší reflexi tohoto problému.

BARBORA ŠVEHLÁKOVÁ

Množství obrazů, jimiž jsme každodenně obkloповáni, s kterými pracujeme a které de facto vytvářejí svět, v němž žijeme, se vlivem digitálního rozhraní stává nesnadno uchopitelnou veličinou. Zdá se, že fragmentarizované pojetí světa, které nám zůstalo jako dědictví modernismu, je prostřednictvím internetového „kopírování a sdílení“ dovršeno a my se ocitáme dezorientovaní v online prostoru, aniž bychom byli schopni pojmout všechny obrazové informace, které se k nám jeho prostřednictvím dostávají. Široký interpretační rámec, jenž se nám tak otevírá, ovšem umožňuje nejenom ztratit se v nadprodukcí obrazů, ale také redefinovat jejich postavení v závislosti na změnách technologií určených k jejich reprodukci.

Web a avantgarda

Přitažlivost sdíleného obrazu spočívá v nárocích, které jsou kladeny na samotnou povahu internetu. Internet lze v souvislosti s tezí objevující se ve známém eseji Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* považovat za nástroj, který ničí auru díla – konkrétně obrazu – tím, že ruší „zde a nyní“. Deteritorializovaná kopie obrazu bez historie, bloudící online sítí, je podle benjaminovské terminologie jakousi ahistorickou množinou. Naopak originál má své pevné historické určení, jež z něj činí jedinečný objekt, pevně ukotvený v lineárním toku dějin. Z tohoto pohledu internet v podstatě završuje avantgardní představu o sloučení umění a života prostřednictvím vstupu umění do výroby. Potažmo tak naplňuje emancipační ideály avantgardy spojené s aktivní účastí na změně aparátu kulturní produkce. Všichni jsme nejenom recipienty toku obrazového materiálu, ale zároveň se aktivně účastníme procesu jeho výroby. Kdo z nás nikdy nekopíroval?

Z toho důvodu je snaha o umístění obrazů z internetu do galerie, jakožto tradičně hierarchizované instituce, mnohými kritizována

jako zrada zmíněných emancipačních ideálů ve prospěch auratického díla, jako gesto de facto vyčleňující umění znovu mimo rámec života do sféry dostupné pouze úzké skupině „insiderů“. Podobná tvrzení o návratu umění do „white cube“ lze ovšem vyvrátit poměrně snadno. Abychom pochopili mylnost uvedeného úsudku o přenosu internetových obrazů do galerie, je třeba se vrátit k Benjaminově definici aury. Benjamin totiž neříká, že aura je něco, co by bylo možné uměleckému dílu připisovat navždy, pakliže ji jednou získá. V jeho pojetí je aura zasazena do kontextu díla, spočívá v jeho vepsání do dějin, a má tedy charakter příběhu. Proto je možné auru zničit, ale také získat. Umělecké dílo tudíž lze vytrhnout z jeho původního místa a zbavit jej tak aury, ale také je možné připsat auru kopii tím, že vytvoříme specifický narativ, který ji ukotví v dějinách.

Postprodukce a přepisování aury

Deteritorializovaný obraz, který se pohybuje internetem, produkuje jedinečné vizuální vazby schopné spojovat lidi napříč kontinenty, a tím vytvářet jedinečný diskurs. Proto se zdá, že i internetové obrazy mohou být, byť přechodně, považovány za originály. Svou neopakovatelnou dočasnou strukturou složenou z kopií se stávají originálem a nacházejí své místo v dějinách, získávají „auratický status“. Neustálá postprodukce cirkulujících dat tak stále znovu mění identitu obrazů, z kopií dělá originály a z originálů kopie.

V tomto kontextu se tedy nezdá příliš oprávněné, aby kritika přenosu obrazů z internetu do galerie vycházela z tvrzení, že vstupem do výstavního prostoru dílo podkope svůj demokratický potenciál a namísto toho získá auru – tu totiž získává už svým specifickým pohybem v online rozhraní. Strategie při práci s obrazem, která tkví v aktu jeho postprodukce, se pak dá označit jako „postinternetové umění“ (jakkoli je tento pojem rozbředlý).

Změna technické reprodukce spojená s postinternetovou strategií nemá dopad pouze na „výsledný“ charakter uměleckých děl, ale také na okolnosti a povahu tvorby. Umělec vytvářející svá díla online nepracuje ve skrytu, aby až následně prezentoval výsledek své práce veřejnosti. Tvůrčí akt se odehrává od samého začátku online, „před zraky lidí“, a není tedy chápán jen jako úsilí vedoucí ke vzniku komodity. V tomto smyslu můžeme do určité míry vysledovat analogii mezi postinternetovým uměním a klasickou performancí, již lze také rozumět spíše jako tvůrčímu aktu než jako práci na výsledném uměleckém díle. Podstatné se tak nezdá být to, v jaké formě je nám artefakt prezentován, ale moment neustálého performativního procesu, který je nutné reflektovat v jeho specifické strategii. A tato strategie je pevně ukotvena v „online rozhraní mysli“. Pokud je tedy postinternetové umění vyráběno s vědomím, že bude umístěno na síti, je nesmyslné se domnívat, že je pouhou reflexí internetové situace, a ne aktivním participantem v ní.

Přenos do galerijního prostředí

Vzhledem k nastíněnému procesuálnímu charakteru postinternetového umění, jemuž v první řadě nejde o vytvoření definitivního uměleckého díla, jsme nuceni hledat adekvátní formu, jak situaci utvářející tuto postinternetovou strategii reprezentovat. Logickým krokem by mohlo být jednak usilovat o rekonstrukci postinternetové situace v galerijním kontextu, což by znamenalo pokusit se materializovat sdílení a výrobní procesy závislé na neustále cirkulaci, anebo se snažit zachytit a reprezentovat tyto procesy prostřednictvím dokumentace. Právě ta se nakonec jeví jako jediný možný způsob reprezentace umění, které není artefaktem ani výsledkem umělecké práce. V případě dokumentace jde, jak tvrdí Boris Groys, o zachycení takové aktivity, jež je sama uměním. Dokumentace poukazuje na umění, které není momentálně přítomné, případně je ani nelze zprostředkovat jinou cestou než právě dokumentární.

Pokud se tedy vrátíme k roli obrazů v postinternetovém umění, vidíme, že ji lze v tomto kontextu chápat spíš jako prostředek umělecké práce. Prostřednictvím obrazů je teprve vytvářeno umění – vlastně jde o „umělecký materiál“ v tom smyslu, v jakém je hlína materiálem pro sochaře. Fotobanky a další úložiště vizuálních dat pak můžeme vnímat jako alternativu tradičních obchodů s výtvarnými potřebami. Rezignace na originalitu obrazu a vytváření určité postinternetové ikonografie, v níž není kladen důraz na autorství, se zdá být logickým vyústěním situace, kdy se obraz, tradičně chápáný jako výsledek umělcovy práce, stal pouhým nástrojem při vzniku umění.

Při přenosu postinternetového umění mezi stěny galerie se tak jako problém nejví domnělá zrada demokratické povahy internetu, o níž je navíc možné spekulovat, ale situace, kdy je obrazový materiál k vytvoření postinternetového umění prezentován kulturními institucemi ve své fetišizované formě. Pod pojmem postinternetové umění chápou právě onu čistou aktivitu, již lze sice zachytit, zdokumentovat, nikoliv ji ale reprezentovat hmotnými artefakty. Ironické je, že nejprogresivnější práce postinternetového umění zůstávají v ústraní, mimo hledáčky galerií a vznikají do jisté míry samovolně, bez vědomí světa umění. Pokud chceme zprostředkovat strategii postinternetového umění, nezbyvá nám než se pokusit nalézt způsob, jak je adekvátně zdokumentovat a zpřístupnit je tak i v offline rozhraní – popřípadě se „připojit“ a přidat pár fotek na „zed“.

Autorka studuje v Ateliéru intermediální konfrontace na UMPRUM.



Claire Dubocs: Change Something, 2014

Kouzlo mediální lokality

O specifikách obliby

Site specific performance se stala novým divadelním mainstreamem a oblíbenou nálepkou píáristů zajišťující vysokou návštěvnost. Do jaké míry jsou místně specifická představení závislá na festivalovém prostředí? A čím lákají i ty, kteří jinak umění příliš neholdují?

PETR ŠOUREK

Kdo se dnes zabývá site specific performancí, těžko si ještě může nárokovat objevnost. Pel novosti umění v netradičním prostoru se otřel. Zároveň ale po přechodu této „módní“ vlny nacházíme krajinu našeho divadla a performance zcela proměněnou. Pod hlavičkou „site specific“ dokázala nezávislá scéna konečně publiku předložit a aspoň zčásti prodat to, co pod dlouhou řadou označení zrozených pouze z negace nabízela mnohem menšímu okruhu diváků. Většina definic nového performačního umění dlouho neříkala takřka nic jiného, než že zažijeme něco, co je „za“ či „mimo“ dosud viděné, případně vyjadřovala svou odlišnost slovy next, new, cool, cute, off-off a podobně.

Festivalové inspirace

Rozhodující roli při úspěchu site specific performance v Česku sehrálo patrně především to, že našla silného spojence v nově

podloží, nebo jako symbiont metabolizující hůře dostupné zdroje energie výměnou za oporu pro svůj růst. Výsledek této spolupráce není zanedbatelný: je jím dramtizace místa obdobná dramtizaci času, jakou každodenně realizují masová média. Viděno jejich pohledem je veškerý čas dramatický, je tedy vlastním časem dějů a příběhů. Říká se tomu mediální realita. Zdramatizování místa, které si v ideálním případě site specific produkce bere za cíl, má obdobný dopad. Po vzoru mediální reality můžeme nazvat výsledek jejího působení „mediální lokalitou“.

Blechy v jednom pytli

Jakožto výsledek site specific projektů a programové lokalizace produkcí, které vznikly jinde a třeba i pro jiný festival, pak „mediální lokalita“ zásadně mění obsah slova festival – znejšťuje a aktualizuje naši představu o místě, kde se koná, nebo o tom, jak vůbec

a naposledy Festival Landscape. Během festivalů, ale i po nich se debatuje, jak konverzi vzdorující a navíc památkově chráněný žižkovský brownfield proměnit. Do hry vstupuje – jako bohatá nevěsta se státním investičním věnem – Národní filmový archiv, developeři vyjednávají s majiteli okolních domů a podobně.

Dramatická oživení

Vytváření mediální lokality má mnoho příznivců. Už brzy budeme žít v zemi příběhů! Destinační agentury připravují zábavná vyprávění a šerá zákoutí i dobře osvětlená náměstí vybavují strašidly (vše v původním i přeneseném slova smyslu). Samotná místa se stanou značkami a způsob, jak taková značková místa vytvářet, se nakonec bude franšízovat. O příkladech dobré praxe a sdílení zkušeností na konferencích snad už ani nemusím mluvit. Samozřejmě je i vznik



Street-site specific. Druhé město Divadla Vosto5 VerTeDance a studentů KALD DAMU na letošním ročníku festivalu 4+4 dny v pohybu. Foto čtyřidny.cz

se rodících a rychle se množících festivalů. Stala se pevnou součástí naší divadelní, ale i filmové či hudební festivalové scény, podobně jako kreativní dílničky a sponzorské stánky s pivem. Některé festivaly – jmenovat musíme aspoň 4(+4(+4)) dny v pohybu – jsou samy programově site specific, nikdy se nekonají na stejném místě a nově obsazené místo je i hlavním, nebo aspoň důležitým zdrojem inspirace. Ale i když se festival k site specific přímo programově nehlásí, vznik takových produkcí často podněcuje. Šňůra představení se odehraje během festivalu a právě jen tehdy a tam. Když pak tvůrci zahrnou do představení jakoukoli místní ingredienci, mašinerie festivalových „public relations“ nezaváhá a jistě označí produkci jako „site specific“.

Podoba festivalů je přirozeně do značné míry určena místem jejich konání – vezměme třeba pražský festival světelného umění Signál, Ašlerky v Aši nebo hradecký Open Air. Site specific produkce jsou elegantním způsobem, jak dramatickým dějem podpořit genia loci. Funguje jako jakýsi kořenový systém, kterým festival načerpá více ze svého

současná produkce vypadá. Skrze fenomén site specific se dostaly ke slovu performanční prostředky, které se z hlediska dominantní činohry jeví jako neopodstatněné. Náhle to bylo právě naopak: v nedivadelních prostorech nedávalo přehrávání činoherních skečů žádný smysl – kdo uměl chodit po scéně, neuměl vodit diváky tovární halou. Jiné techniky a metody byly naprosto nutné. Fyzické divadlo, opožděná postmoderná, konceptuální tendence – to všechno ve snaze oslovit širší publikum využilo příležitosti jménem site specific. Je jenom přirozené, že se do této škatulky záhy nacpalo leccos, co jenom vystrčilo nos z kamenného divadla. A je také přirozené, že blechy jen tak nastrkané do jednoho pytle se při nejbližší příležitosti zase rozskáčou všemi směry.

Zmíněné 4 dny v pohybu se letos konaly v pasáži U Styblů přímo na Václavském náměstí; před lety například v bývalé poliklinice v Jungmannově ulici. Mediální lokalitu ale lépe uchopíme, pokud si vybereme tu, která po sobě hostí festivalů několik: třeba oblíbené žižkovské nákladové nádraží, kde se konalo Prague Biennale, Designblok

tlusté brožury na křídovém papíře, jejímž skutečným hlavním obsahem jsou loga těch, kteří ji zaplatili.

Site specific ovšem pochopitelně nefunguje jen jako promo určité lokality. Nejde vždy pouze o osobitý charakter nebo autenticitu místa, jak se zhusta tvrdí. Naopak využívá se různé míry generičnosti lokace. Performeři přicházejí s formátem, pro který si vyberou vhodné místo, a zpracují například události jednoho dne.

Co však táhlo a stále ještě táhne publikum na dramatická „oživení“ zřícenin, opuštěných továrních hal, půd či sklepů? Site specific performance vděčí za svůj širší úspěch patrně i něčemu prostšímu než dosud zmíněným důvodům – zejména ve své festivalové podobě se totiž brzy staly součástí velkého tématu české transformace. Dočasná oživení ruin, vyvolání genia loci je příslibem budoucí záchrany, znovuoživení a zhodnocení nevyužívaných prostorů. Site specific si navíc stále drží nádech něčeho nečekaného a neobvyklého, je to událost v prostředí, které bylo kdysi pro mnohé zcela všední.

Autor je překladatel a divadelník.

platforma (pro současné umění) Ostrava

PLATO

Michal Kalhous

Muž a žena

11 09 — 30 11 2014

PLATOvideo01 — sport

autorská videa Zbyňka Baladrána,

Josefa Daberniga a Vojtěcha Fröhliche

01 10 — 30 11 2014

www.plato-ostrava.cz

Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

Mediální partneři



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



DOLNÍ VÍTKOVICE



neutron media



art



A2



ArtMap



Růžka

Svaz českých knihkupců a nakladatelů (SČKN)

vydává čtrnáctideník o knihách

jediný časopis na našem trhu přinášející

bibliografický přehled o vycházející knižní produkci

KN knižní novinky

V časopise mj. najdete:

- informace o dění na českém knižním trhu
- rozhovory, recenze, ukázky z knih apod.
- nejrozsáhlejší bibliografii v ČR
- žebříček nejprodávanějších knih
- domácí i zahraniční zprávy o knižním oboru



- Časopis je možné získat v knihkupecké síti po celé České republice zdarma
- Pravidelným zájemcům zajistíme předplatné Knižních novinek

Přejeme vám příjemnou poučenou zábavu při výběru knih

Redakce: SČKN, P. O. Box 177, 110 01 Praha 1,
Tel./fax: 224 219 944, tel.: 224 219 942,
e-mail: sckn@sckn.cz, knizni.novinky@volny.cz

Vyšlo 73. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Moře a oceány

M. Stejskal: *Mare Nostrum*; A. Césaire: *A hlubinné příboje...*; L. Králová: *Aqua fosilot medica*; Saint-Poul-Roux: *Litanie k moři*; S. Ferenczi: *Thalassa: Teorie geniality*; K. Piňosová: *Oči oceánských koček*; M. Jůza: *Moře polibků*; P. Král: *Cesta za moře*; B. Schmitt: *Dvě vodní díla*; M. de Chazal: *Magický smysl*; R. Kliment: *Den a noc nepřestanou*; M. Forshage: *Z mořských básní*; J. Gabriel: *Yves Tanguy – Dokončete, co jsem začal*; C. L. R. James: *Námořníci, odpadlíci a vyvrženci*; D. Walcott: *Omeros*; Hakim Bey: *Pirátská republika Rabat-Salé*; J. L. Borges: *Hymna moři*; H. Doolittle: *Mořská zahrada*; V. Cílek: *Nicoletta tančí*; J. G. Feinberg: *Baruku*; F. Remunda: *Obnažený národ*; P. Linhart: *Moře klidu*; J. Kohout: *České moře aneb Surrealismus na dně*; B. Solařík: *Prám Medusy*; L. Martínek: *Ztroskotání*; J. Conrad: *Zrcadlo moře*; G. Legrand: *Dialektika a analogie*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

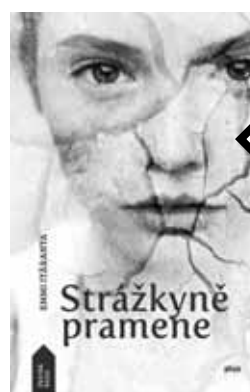
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Zuzana Tomková, analogon@analogon.cz, tel: 776 260 909

www.analogon.cz

Pestrá
řada

SOUDOBÉ PRÓZY



Jaké vzpomínky v sobě skrývá voda?

Kniha, která vám vleze pod kůži...



Detektivem proti své vůli...

Zavítejte do Nizozemské Indie
v klasickém díle nizozemské literatury



www.albatrosmedia.cz

Contempuls posedmé

Dědictví avantgardy, polystylovost i experiment

„Chvilí stát a poslouchat, jak vítr větve čistí. K zemi padá zlatý vodopád...” Listopad ovšem není oblíbeným měsícem jen Wabiho Daňka, ale také příznivců soudobé vážné hudby. Ti se v tento roční čas scházejí v sále pražské La Fabriky, kde se již od roku 2008 koná festival Contempuls.

PETR HAAS

Pražský festival Contempuls se snaží zprostředkovávat aktuální dění v oblasti soudobé, primárně takzvané vážné a obvykle komponované hudby. Z dominantní části se jedná o hudbu, jež rozvíjí pracovní postupy poválečné avantgardy a bývá označována přívlastkem „nová“. V menšině se pak uplatňují skladby, které z tohoto proudu, v jistém smyslu ortodoxně vážnohudebního, vystupují a využívají metody běžně nazývané „experimentální“. Zbytek zahrnuje různorodé polystylové fúze – blízké, anebo naopak zcela vzdálené postmodernímu uvažování. Tak by bylo možné popsat situaci v oblasti soudobé hudby obecně a odpovídá tomu i letošní program festivalu.

Sedmý ročník proběhne ve dnech 21., 26. a 28. listopadu a nabídne celkem pět koncertů. Výjma jednoho se všechny uskuteční v divadle La Fabrika. Nelze hovořit o jednotném dramaturgickém plánu, tedy kromě již řečené snahy mapovat současný stav převážně komponované hudby. Zejména tři koncerty je ale možné označit za svým způsobem výjimečné. Jedná se o vystoupení orchestru PKF – Prague Philharmonia, kontrabasisty Uliho Fusseneggera a sboru Neue Vocalsolisten Stuttgart, které se uskuteční v klášteře sv. Anežky České.

Plný orchestrální zvuk

Historie nové hudby sahá do přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století a je spojená s esteticko-kompozičními postupy

poválečné avantgardy, tedy s etablováním hudby primárně atonální a později konkrétní či elektroakustické. Podobně jako v ostatních oblastech umění i v hudbě má proměna skladebných metod své kořeny v meziválečném období. Souvisí s tím i změny v instrumentačních standardech. Běžnou výbavou ansámblů orientovaných na novou hudbu se pak stal instrumentář nabízející jednotlivé nástroje jen po jednom kusu. Platí to i pro smyčce, které v tradičních orchestrech vždy výrazně převažují nad nástroji ostatními. Tím byl významně ovlivněn i zvukový charakter novohudebních kompozic.

Neznamená to ale, že by se progresivní skladatelé a priori vyhýbali tradičně obsazeným tělesům. Jejich využívání je však spíše vzácné. Z tohoto důvodu si v letošním programu festivalu Contempuls zaslouží zvýšenou pozornost vystoupení orchestru PKF – Prague Philharmonia. S ohledem na tuzemskou nabídku koncertů progresivní či nové hudby bude vystoupení přibližně čtyřicetičlenného ansámblu zcela ojedinělou událostí. Zazní skladby různého stylového zaměření, mimo jiné *Puro* finského skladatele Jukky Tiensuu. Tato skladba využívá některé postupy z donedávna velmi vlivné estetiky takzvané spektrální hudby, která se opírá o výsledky výzkumu v různých oblastech spojených s akustikou a obvykle klade důraz na smyslový aspekt kompozice.

Sólový kontrabas a hlas jako nástroj

S mnohobarevným orchestrálním zvukem kontrastuje barva i akustický objem sólového kontrabasů. Uli Fussenegger je nejen zakládajícím členem a dramaturgem dnes již legendárního ansámblu Klangforum Wien, ale zároveň i vyhledávaným interpretem v oblasti avantgardní či experimentální hudby. Na Contempulsu zahraje pět kompozic, včetně skladby Elliotta Sharpa *Sylva Sylvarum*, jejíž provedení představuje interpretaci v reálném čase generované grafické partitury. K Fusseneggerovi se při této příležitosti připojí Gareth Davis s basklarinetem, jehož

barva vytváří s kontrabasem smyslově atraktivní kombinaci.

Německý komorní sbor Neue Vocalsolisten Stuttgart lze považovat za skupinu mimořádně vybavených osobností se společným cílem posouvat možnosti hlasového či obecně orálního projevu. Nejedná se však o samoúčelný experiment ani o povrchní usilování o neobvyklost či extrémnost. Sbor spolupracuje s řadou předních skladatelů a jeho přístup je motivován vážně míněnou snahou o rozšíření technických a výrazových prostředků lidského hlasu chápaného jakožto

univerzální a na zpívaném textu nezávislý hudební nástroj. Na programu je nejen kompozice Brahima Kerkoura *Intone*, jež silně akcentuje kvalitu zvuku coby primární estetický parametr, ale také polystylová skladba pro sedm hlasů a basklarinet *Hermetica V: Fremde Sprachen* od jednoho z nejhranějších rakouských skladatelů Bernharda Langga. Na jejím provedení se kromě stuttgartských vokalistů bude podílet již zmíněný, pražskému publiku dobře známý anglický hráč Gareth Davis.

Autor je hudební skladatel.



Gareth Davis. Foto Karel Šuster

hudební zápisník

Ať se to nepovede

BILLY SHAKE JR.

Západní umělci zřejmě nikdy nevytvořili větší chaos, než jaký nastal na hudební scéně po nástupu internetu, komunitních serverů, blogů, torrentů a úložišť. Svrchní sféra produkce, na které se dá ještě vydělat, už se dávno nekryje s vrstvou recenzovaných nahrávek a na povrch se valí mlhovina projektů, jejichž množství v posledním desetiletí patrně převýšilo počet případných posluchačů – tedy těch, kteří jsou ochotni si dobrovolně poslechnout něco nového. Co je dnes zajímavého v hudbě? Celkově máloco, potenciálně cokoli. Tak vypadá stanovisko hudebního redaktora. Promotéri a PR manažeři se pokoušejí o optimističtější vizi. Jak se jednou zmocní vaší e-mailové adresy, začnou ji plnit pozvánkami na koncerty a tiskovými zprávami, které tvrdí něco, čemu už dávno nevěříme: že jde o „výjimečnou událost“. To je ovšem nesmysl a způsob, jakým jsou tiskovky napsány, to jen potvrzuje. Jejich bizarnost je marnou snahou navrátit hudebnímu provozu hierarchii. Možná je škoda, že propagační texty obvykle končí ve spamu. Urputná snaha udělat z koncertu nějaké skupiny zážitek roku má leckdy něco do sebe.

Když už nás omrzelo sdílet hudbu, můžeme se podělit aspoň o trochu marnosti a několik aktuálních zpráv otisknout.

Jako příklad naprostého zoufalství poslouží třeba anotace, kterou nedávno rozeslala Alice Titzová ze společnosti 2media: „Pat Mastelotto, bubeník slavné britské rockové kapely King Crimson, zahraje 19. listopadu v Praze. Devětapadesátiletý hudebník vystoupí s formací Ko-ma-ra, kterou kromě něj tvoří italský trumpetista Paolo Raineri a slovenský kytarista David Kollar. Spojení tří skvělých hudebníků, respektovaných osobností bravurně ovládajících své nástroje, slibuje mimořádný zážitek!“ Poslední věta je prostě perverzní.

Zkušení promotéři vědí, že je třeba nabídnout víc než spojení hráčů ovládajících své nástroje. Tak třeba Lukáš Kolíbal z Lucerna Music Baru při propagaci listopadového vystoupení „jamajské superstar“ a „autora více než stovky velkých hitů“ Anthonyho B sliboval zvláštní podívanou: „Anthony je známý mimo jiné tím, že při koncertech skáče výše než kdokoliv jiný a podobně na tom budou pravděpodobně i návštěvníci.“ Ještě rozjetější je tiskovka ke koncertu Black Moon: „Hlásíme se živě z černého měsíce. Netrvalo to měsíc, ale pár let. Je to malý krok pro velké rappery Buckshota a 5ft, ale velký krok pro milovníky klasického rapu. V neděli 30. listopadu přistávají Black Moon v Lucerna Music Baru.“ V závěru se text mění v pitoreskní variaci na rapový projev: „Je to v neděli, hoď se do gala. Legíny nech klidně doma a provětrej begoury

a Timberlandy a dobře si rozmysli, co odpovíš, až uslyšíš Black Moon halekat ‚who got da props‘. Nebo kolik MC’s ještě bude potřeba zdissit, než to pochopíš, že tohle ti nemůže uniknout?“

Nezaměnitelným stylem, který je jakousi nechtěnou perziflází mediálního ohlasu dnešních hudebních celebrit, vládne Petr Hruběš z Meet Factory. Nedávný koncert uvedl například takto: „Shabazz Palaces vsadí své lesklé bomby, že jejich rap z jiné galaxie okouzlí i české publikum. Čokoládovým divochům ze Seattlu rozžhaví pódium Thomem Yorkem opěvovaný Serengeti, který do mikrofonu přísně nadiktuje svůj manifest odporu k mainstreamovému hip hopu.“ Jak tento diktát vypadá, naznačuje průměr, podle něhož Serengeti „ukáže, že jeho ústa nejsou vyprahlá savana plná rehtajících se kopytníků, ale ostrá příručka života a kontrastu normálnosti, to vše pod dohledem údernosti Mary C (Radio Wave) a Martina Tvrdého (Bonus)“.

Michal Rejzek z agentury D Smack U Promotion se od experimentů s neexistujícím jazykem excitovaného fanouška přesunul rovnou k fikci, konkrétně do pohádky: „Píše se rok 2014. Je čas přepsat starý příběh. V tiché ulici ve východním Londýně je jedno staromódní studio. Je to domov analogového zvuku, horkých, zaprášených přístrojů, a zároveň místo, kde se ambice nezávisle myslících umělců mění v klasické nahrávky. Je to nyní i místo, kde Metronomy vytvořili Love Letters, album, které posílá svůj vzkaz přímo

do vašich srdcí. Otevřte je. Pocítíte kouzlo. Metronomy se vydají na turné, takže budete mít příležitost nechat se očarovat. Vstupenky za 540 Kč + poplatky budou k zakoupení od 7. listopadu.“

Tiskovka k brněnskému koncertu „jazzového vyslance organizace UNESCO“, kterou rozeslala Lucie Čunderliková ze Smart Communication, je přímočařejší. Vystoupení Herbieho Hancocka, které proběhne 29. listopadu, dělá reklamu několik bulvárních kuriozit: „Při loňském benefičním koncertu na počest Herbieho Hancocka v Kennedy Center mu odrapoval speciální píseň populární Snoop Dog: ‚Herbie, děkujeme, že jsi stvořil hip hop!‘ V čestné lóži tehdy nechyběl ani nejvlivnější muž světa, americký prezident Barack Obama, který se s Hancockovou rodinou už řadu let přátelí. Oba spojuje také záliba v luxusních hodinách značky Vulcain. Hancockovu slabost pro luxusní výrobky dokumentuje i fakt, že hraje zásadně na italská piana Fazioli. Nástroj se vyrábí ze dřeva z Dolomitů, které roste jen v určité nadmořské výšce a které pro výrobu legendárních houslí využíval i Antonio Stradivari.“ Nechcete jazzovému důchodci pomoci k dalším hodinám Vulcain? Nebo aspoň uměleckému řediteli pořádající agentury Twentyfourseven Promotions přispět na výlohy spojené s obstaráním klavíru v hodnotě „luxusního Bentley“? Produkčně zajistit takovou událost jistě není jen tak. Nezbyvá než si pomyslet: ať se to nepovede.

Autor je alter ego.

Nizozemský umělec **Feiko Beckers** (nar. 1983) se jako performer staví do pozice baviče. Komentáře o všedních neúspěších, opakující se moudrosti dominantní matky a suchý humor vytvářejí postavu tragikomického, zakomplexovaného, ale zároveň jemného klauna. Živá vystoupení doplňují sochy jednoduchých abstraktních tvarů v základních barvách v duchu avantgardního hnutí De Stijl. Beckers je, někdy i za pomoci dalších herců, překvapivým způsobem oživuje a využívá jako scénografické rekvizity. Univerzální, zcela neemotivní tvary se tak stávají součástí subjektivního příběhu, podobně jako náhled do soukromí v Beckersových monolozích odhaluje něco ze zkušenosti univerzální. Stejně důležitý jako styl hladkých povrchů modernistických soch je ovšem i styl Beckersovy promluvy, řečnické figury a tón řeči. „Feiko, nejsi nic extra, říkala mi vždy matka,“ prohodil typicky seriózním tónem Beckers, když jsme se letos poprvé potkali na festivalu performance v Itálii. Pozice umělce má určitě blízko k postavě klauna, jehož síla i slabost spočívá právě v tom, že nemůže říct nic přímo. Pro tuto Galerii připravil Beckers dílo, které – v duchu jeho performancí – funguje na principu vzájemné ilustrace mezi slovem a obrazem.

Michal Novotný

Nesprávná tvrzení

FEIKO BECKERS



Někdy o sobě řeknete něco, co tak úplně není pravda. Například tvrdíte, že jste mistři ve vaření indonéského jídla nebo že zvládnete uběhnout půlmaratón. Nenazýval bych to přímo lhaním. To by bylo příliš ostré slovo. Spíše bych řekl, že se jedná o jakási „nesprávná tvrzení“. Ale nesprávná tvrzení s důsledky. Dokonce s horšími důsledky, než by pravděpodobně měla lež.

Já o sobě například rád říkám, že mi nikdy není zima. Že dokážu být venku bez kabátu značně dlouho. A že vždy spím s otevřeným oknem. Rád také řeknu, proč si myslím, že tomu tak je. Protože jsem vyrostl v domě s pouze jedním radiátorem. A na místě, které se nejmenuje Frísko pro nic za nic. Zvláště ta věc s jedním radiátorem zabere na lidi vždycky.

Rád také přidám vtip, že pokud bych byl superhrdinou, otužilost by určitě byla mojí tajnou supersílou. Někteří superhrdinové mohou létat nebo se dívat skrz betonové zdi. Jiní dokážou vytvořit ohnivou kouli v jedné dlani. Mně nicméně není nikdy zima.

To je samozřejmě nesprávné tvrzení. Vyskytly se v mém životě momenty, kdy mi určitě zima byla. Jako například na této fotografii. A na té je mi sakra zima. A to ještě během cesty na místo, které se nejmenuje Frísko pro nic za nic. Na této fotografii jsem totiž pouze na půli cesty, na Afsluitdijku.

Když jsme později toho samého dne dorazili do domu mých rodičů, řekl jsem matce, že když jsme předtím vystoupili z auta, málem jsem zmrznul. Reagovala skoro uraženě.

„Čemu se divíš,“ řekla mi. „Když máš na sobě jenom tričko a tenkou koženou bundu!“

Moje matka to samozřejmě neví, ale právě tohle je důsledek nesprávného tvrzení. Musíte mu totiž dostát. Takže pokud jste jednou řekli, že vám nikdy není zima, musíte vystoupit z auta a stát jakoby nic v krutém mrazivém větru, jen na půl cesty, na Afsluitdijku.

Umění a internet 1994–2014

Jaký byl a je poměr mezi uměním a internetem? Při popisu proměn umělecké tvorby spadající do oblasti „post-net-art“ je nutné se zaměřit především na změny charakteru samotného internetu a potažmo celé společnosti.

DOMENICO QUARANTA

„Stejně jako se ve své době modernismus zabýval vztahem mezi řemeslem a novými technologiemi, nejpalčivějším předpokladem podmiňujícím současnou kulturu je patrně všudypřítomnost internetu (...) Přinášíme širokou přehlídku umění vytvořeného s vědomím vlivu technologických a sociálních sítí, od koncepce a produkce po šíření a recepci. Tento typ děl, primárně tvořených umělci žijícími v New Yorku, Londýně a Berlíně, byl kontroverzně vymezen jako postinternetové umění.“ Uvedený úryvek z tiskové zprávy k letošní pekinské výstavě nazvané jednoduše *Art Post-internet* říká mnoho o tom, jak se během posledních dvaceti let vyvíjelo umění, které má nějaký vztah k internetu, a jak se proměňovala diskuse o něm. Ideálním čtenářem by byl nadšenec pro „net-art“ devadesátých let, který se na konci 20. století uchýlil do tibetského kláštera nebo upadl do kryogenního spánku a teď by rád porozuměl aktuálnímu diskursu.

Umělci před monitorem

Ze všeho nejdřív by si takový čtenář všiml autoritativní povahy první věty citovaného úryvku. Ani nekonzervativnější umělecký kritik však asi nebude toto tvrzení zpochybňovat – v roce 2014 je internet všude, je přístupný masám lidí po celém světě a ovlivňuje všechno od globální ekonomiky po politiku, od kulturní produkce a šíření kultury po náš soukromý a veřejný život. Kolem tří miliard lidí přístup k internetu zatím nemá, ale internetová populace v rozvojových ekonomikách rychle roste a v rozvinutých zemích je internetové pokrytí téměř úplné. Baidu, čínský vyhledávač, je dnes podle žebříčku Alexa pátou nejnavštěvovanější stránkou světa. Což může také vysvětlovat, proč se Čína zajímá o umění „primárně tvořené umělci žijícími v New Yorku, Londýně a Berlíně“. Postinternetovému umění věnovali pozornost teoretici a kritici umění jako Nicolas Bourriaud, Claire Bishopová, David Joselit nebo Jennifer Allenová. Také Boris Groys o něm napsal mnoho stran, Hans Ulrich Obrist k tomu tématu organizoval panelové diskuse a Massimiliano Gioni či Carolyn Christovová-Bakargievová tento trend berou v úvahu při kurátorování výstav.

Druhá věta říká také mnohé. Když náš cestovatel v čase upadl do spánku, mělo souběžné umění velmi malé nebo žádné „povědomí o internetu“ – na jedné straně byl „net-art“, na straně druhé umění, které se tvářilo, jako by internet neexistoval. Tečka. Dnes se obeznanost s internetem zdá natolik důležitá,

že se stává hlavním tématem debaty, místo aby byl internet využíván jen jako pouhé médium.

Termín „postinternet“ ovšem potřebuje určité vysvětlení. Můžeme souhlasit s většinou definic tohoto kontroverzního pojmu. Internet pochopitelně není pasé, ale umělce se zájmem o něj nic nenutí dělat umění, které „funguje pouze na síti a vybírá si internet nebo ‚mýtus internetu‘ jako téma“. Mohou se totiž zabývat fyzickými realizacemi a přenést tento diskurs zpět do galerie. Přestože je většina umělců zastoupených na zmiňované výstavě zaujatá pro to, co je online, a vytváří svá díla na internetovém základě, samotná výstava nezahrnuje žádné webové stránky, a co je ještě důležitější, žádné digitální technologie. Většina děl je fyzická (jsou to objekty, tisky, instalace, sochy a dokonce i obrazy) či spíše – abychom použili nálepku v prostředí nových médií úspěšnější – „post-digitální“, tedy rematerializovaná z digitálního podkladu.

Jde o pohyb, který započal teprve před nedávnem. Od začátku nultých let stoupal počet umělců, kteří se zaměřují na práci „před monitorem“. Ti se rozhodli, že budou-li zváni na galerijní výstavy, nechají pokud možno technologie doma. Software byl převezen do fotografie, videa, instalace. Performance založené na hackování médií byly zdokumentovány a transformovány způsobem, jakým se konceptuální a performativní umění manifestuje ve fyzickém prostoru. A nejstarší nositelé nálepky „postinternetové umění“, jejichž praxe spočívala hlavně v přivlastňování a nové kontextualizaci internetového obsahu a hraní si s výchozími nastaveními softwarových nástrojů, pochopitelně vnímali video, tisk a instalaci jako média, s nimiž lze operovat ve fyzickém prostoru.

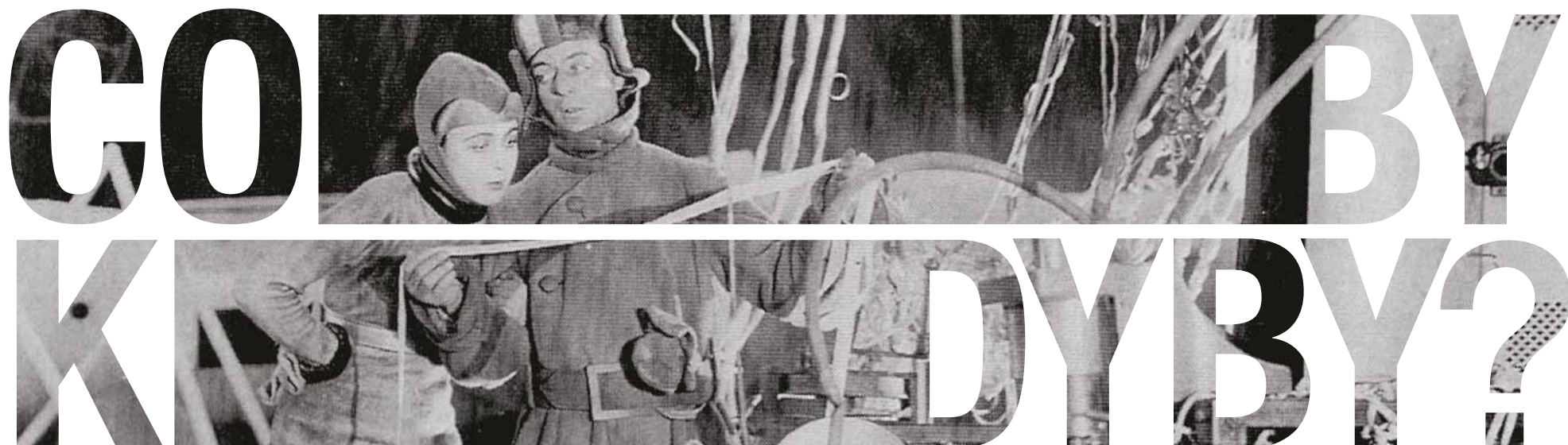
Nebyl to primárně trh řízený proces, ale výsledek snahy adaptovat internetový obsah a procesy na logiku fyzického prostoru. Neměli bychom zapomínat, že první „postinternetová výstava“ proběhla v roce 1997, když se netartový kolektiv Etoy rozhodl prezentovat na Ars Electronica *Digital Hijack*, performanci, která namísto pouštění online fyzicky znovupřítomnila způsob, jakým byla rozehrána na internetu. Když netartový umělec a hacktivist Paolo Cirio, držitel ceny Golden Nika za rok 2014, předvádí svá díla založená na internetu jako videodokumentaci, příležitostné tisky a tapety nebo na zeď promítané infografiky, nedělá to proto, aby vyhověl tržní poptávce, ale aby přeložil své vyprávění do zvláštního jazyka galerie.

Pro našeho cestovatele v čase by nebylo těžké si povšimnout, že tento zlom postavil umění založené na internetu do sousedství současného umění. Ačkoli většina tvůrců, kteří se objevili na pekinské výstavě, byla již dříve považována za internetové umělce, někteří do tohoto rámce vstoupili poprvé, a neměli bychom ignorovat ani fakt, že se postinternetové umění poprvé prezentuje jako trend současného uměleckého světa a zároveň je podporováno mezinárodní sítí komerčních galerií a diskutováno na trzích s uměním. Válka mezi digitální kulturou a současným uměním je nyní ve fázi trojského koně.

Debatu o postinternetu nám pomáhá pochopit, jak se během dvaceti let vyvinul vztah mezi způsoby práce vycházejícími z internetu a uměleckým světem. Co však říct ke vztahu mezi uměním, jež je na internetu založeno, a internetem samotným?

Hacktivismus versus regulace

Na přelomu tisíciletí, kdy náš cestovatel v čase začal hibernovat, byl internet vnímán spíše jako bitevní pole armády bojovníků usilujících zachovat stupeň autonomie, který poprvé zakusili díky internetu na konci devadesátých let, než jako umělecký svět nové avantgardy. Zatímco internetová bublina a zvyšující se míra institucionalizace online veřejného prostoru tento pocit svobody likvidovaly, technicky zdatní umělci, kteří vyrostli na aktivistických mailing listech jako Nettime, využívali hackování, networking a komunikační schopnosti, aby útočili na firmy a instituce, vystupovali pod falešnými identitami, pořádali online protesty, squatovali webové stránky, šířili viry, porušovali copyright a zákony o ochraně osobních údajů nebo prostě dělali rozruch. Klíčová slova jako hacktivismus (hacking + aktivismus), artivismus (art + aktivismus) byla široce využívána v mediálních kruzích. Potom přišly na svět sociální sítě a rostoucí internetoví giganti jako Google vymýšleli způsoby, jak nevypadat jako zosobnění zla. A zatímco byla naše pozornost rozptýlována videi na YouTube a líbivými účty na MySpace, web se stával čím dál tím víc regulovaným prostorem. Umělci přišli s prohlášením, že hacktivismus je performance a nemusí mít skutečný dopad, a zřejmě zapomněli, jak moc si užívali, když se jim povedlo napadnout vládní stránky, virtuálně „unést“ tisíce uživatelů nebo přimět lidi věřit, že jsou Vatikán či WTO, a donutit tak CIA, aby je vyšetřovali.



3. – 5. prosince 1914

Konference o kontrafaktuální historii kolem roku 1914

4. prosince 1914 – 31. ledna 1915

Instalace „The Making of ... Ghosts“ (Halfmoon Files, Berlin)

5. – 6. prosince 1914

Interdisciplinární workshop „Atlas alternativních přítomností“

Goethe-Institut

Masarykovo nábřeží 32, 110 00 Praha 1, www.goethe.de/whatif



USD

Poznámky a komentáře k postinternetovému umění

Srovnání akcí *Vote-Auction* (Aukce volebních hlasů, 2000) a *Google Will Eat Itself* (Google sní sám sebe, 2005), které uskutečnila skupina UBERMORGEN, je výmluvné. V roce 2000 jednoduchá html stránka, pár taktických dovedností a dva stateční kluci stačili, aby přesvědčili americké politické orgány, sdělovací prostředky velikosti CNN, vyšetřovací agentury i veřejné mínění, že amorální evropská společnost obchoduje s volebními hlasy amerických občanů, přičemž v sázce bylo kompromitování amerických prezidentských voleb. Úspěšné hacknutí reklamního systému firmy Google v roce 2005 už mohlo být ohlášeno teprve poté, co proběhlo, neboť jakmile Google a jeho publikum zjistili, o co ve skutečnosti jde, bylo narušení zablokováno.

Hackivismus v umění nepřestal existovat, ale většinou se stal pouhým testem imaginárních řešení a jen zřídka měl dopad na kolektivní imaginaci. Doba, kdy jednotlivci nebo malá skupina lidí mohli použít internet jako nástroj k podkopávání existujících struktur, je pryč. Pojem sám v uměleckých kruzích vyšel z módy a objevil se znovu až o několik let později v podtitulku dokumentu *We Are Legion: The Story of the Hacktivists* (My jsme legie. Příběh hacktivistů, 2012) Briana Knappenbergera. Film vypráví příběh o Anonymous, masivním hackerském hnutí, které se zformovalo na platformách určených pro sdílení obrázků, jako například 4chan. Anonymous se postupně začali zasazovat o zachování prostoru pro anonymitu a svobodu slova na internetu. Stali se známými díky boji se scientologickou církví nebo podpoře WikiLeaks a arabského jara a účinně obnovili strategie poprvé otestované uměleckým hacktivismem – například DDOS útoky, kybersquatting, informační úniky a masivní propagandu. Ale k tomu všemu dnes potřebujete „legie“.

Broadcast yourself

Krise uměleckého hacktivismu souvisela se dvěma paralelními procesy, které se rozvinuly během vzestupu sociálních médií: prvním bylo začlenění rétoriky nezávislých taktických médií do online sdílených platform (a následné oslabení jejího politického potenciálu) a druhým vývoj internetového mediálního prostoru, směřující ke stále větší kontrole. Na konci devadesátých let byla struktura internetu, která umožňuje mnohým mluvit s mnohými, a zvyšující se dostupnost osobních médií, například digitálních fotoaparátů a mobilních telefonů, aktivisty vnímána jako vývoj měnící pravidla hry, schopný restrukturalizovat dřívější vztah mezi médii a mocí. Tento optimismus je velmi dobře shrnut ve větě punk-rockového hudebníka a aktivisty Jello Biafry: „Přestaňte média nenávidět, staňte se jimi.“ Mezinárodní síť Indymedia následně přijala tento výrok za jeden ze svých sloganů. Mít při ruce digitální fotoaparát a internetové připojení bylo chápáno jako nový způsob boje proti kontrole establishmentu nad masovými médii a účinně těchto prostředků využili pouliční aktivisté během antiglobalizačních hnutí.

Vzestup YouTube a sociálních médií probíhal zároveň s postupným útlumem nezávislých mediálních kanálů, mailing listů a fór. I pro aktivistu představuje YouTube mnohem mocnější nástroj než Indymedia, pokud chce oslovit širší publikum. Jak vysvětlil aktivista a mediální odborník Ethan Zuckerman ve své slavné řeči o „teorii roztomilé kočky“ v roce 2008, platformy s obecnějším obsahem je mnohem těžší cenzurovat než platformy aktivistických médií – můžete snadno přesvědčit veřejnost, že bylo nutné zavřít určitou specializovanou stránku,

protože zpřístupňovala nebezpečný obsah, ale nemůžete vypnout YouTube. Největší rozruch totiž způsobíte, když si lidé uvědomí, že nemůžou nadále nahrávat a pouštět si videa roztomilých kočiček. Osud WikiLeaks dokládá, že měl Zuckerman pravdu. Ale platíme za to určitou cenu. V procesu pohybu od „Staňte se médii“ k youtubeovskému „Vysílejte sami sebe“ je politická agenda smývána, až je nakonec odplavena vlnami egoismu a zábavy. Roztomilé kočičky a „camwhore“ převládou a všichni se nakonec stanou produktem služeb, které si předplátili. Výsledkem je hromada dat a záznam



Amalia Ulmanová: Profilovka, 2014

toho, čemu věnujete pozornost, prodané za pár šestáků reklamní agentuře, která umístí svou reklamu přes vaše úspěšné politické video. Autonomie musí pokračovat jednak právě v tomto rámci, interpretováním a citlivou subverzí stereotypů, které nám tyto informační kanály vnucují, jednak mimo něj – musíme vytvářet vlastní nezávislé kanály nebo využívat to málo, co ještě umožňuje určitou míru anonymity a svobody vyjádření, jako například 4chan.

Jako v hotelu

Ale taková místa jsou nyní spíš výjimkou než pravidlem. Většina z nás se už stala rukojmími sociální sítě a dobrovolně se dělí o své informace s lidmi, o nichž předpokládáme, že jsou „přáteli“. Mimoto nechtěně sdílíme obrovské množství dat, o němž ani nevíme, že ho produkujeme. Záznamy o našich nákupech nebo historii vyhledávání si ukládají obchodní a reklamní společnosti. Před nedávnem Aliance pro digitální reklamu spustila takzvaný seberegulační program pro reklamu zaměřenou na online chování, který umožňuje odhlásit se z cílené reklamy vycházející z chování uživatele nebo jeho zájmů. Při testování jsem zjistil, že 76 ze 116 společností, které na programu participují, přizpůsobuje své reklamy mému browseru. Sdílení už není možností a snaha chránit své soukromí je většinou jen tahem ve hře, kterou musíme nutně prohrát.

S mohutným vývojem služeb zaměřujících se na sociální síť se utopický ideál webu jako hranice, kterou je třeba dobýt, nebo panenkové země, kterou je možné kolonizovat, rozplynul. Založit si „domovskou stránku“ se v jistém smyslu opravdu podobalo založení domova – musíte si vybrat pozemek, koupit ho, pečlivě navrhout dům a postavit ho od základu. Cokoli jste nakonec vytvořili, vám patří a je výsledkem vědomého rozhodnutí, názvem domény počínaje. Na tomto základě začal v roce 1996 jako umělecký projekt fungovat Name.Space (jeden z mála komunitních pokusů participovat na webo-

povědomí o popsaném obratu internetového prostředí.

Mimo klávesnici

„Nepoužíváme výraz IRL – in real life. Nemáme ho rádi. Říkáme AFK – away from keyboard. Myslíme si, že internet je doopravdy,“ říká Peter Sunde v dokumentu *TPB AFK: The Pirate Bay Away from Keyboard* (TPB AFK: Příběh Pirate Bay, 2013). Na pozadí evoluce internetu došlo k širšímu posunu vnímání vztahu mezi internetem a skutečností a mezi zprostředkovanou a skutečnou realitou. Internet už nadále není považován za nekonečný vesmír, kyberprostor, jak jsme si jej představovali v osmdesátých a devadesátých letech, kdy inspiroval tolik lidí a kdy tato představa dodávala jejich domovským stránkám hvězdný pel, jak Olia Lialina a Dragan Espenschied vylíčili ve svých knihách knize *Some Universe* (Jakýsi vesmír, 2002) a *Digital Folklore* (Digitální folklor, 2009). Jak poznamenal Peter Sunde, jeden ze zakladatelů Pirate Bay, výraz „IRL“, tedy „ve skutečném životě“, myšlený jako protiklad k prostředí online, který se objevil v internetových chatovacích místnostech, rychle zastarával s tím, jak jsme si uvědomovali, že u svých klávesnic (nebo dotykových obrazovek) trávíme mnohem víc času než mimo jejich dosah. Nebo slovy Gena McHugh: „To, co máme na mysli, když řekneme internet, už nepředstavuje svět, do něž je možné utéct, ale spíše svět, z něhož člověk hledá únik... Internet se stal místem, kde se uzavírají obchody a platí účty. Místem, kde vás druzí mohou vystopovat.“

Tato poznámka z úvodu McHughovy knihy *Post Internet* (2011) nás přivádí zpět k našemu výchozímu bodu. Je rok 2014 a veškeré umění je do určité míry postinternetové. Což pochopitelně neznamená, že umění založené na internetu, pro něž se vžil termín „net-art“, skončilo. Právě naopak. Internet nepřestal být veřejným prostorem plným konfliktů a stále je přetvářen a v tomto prostředí nemůže být úkol umění outsourceován žádnými firmami a institucemi.

Autor je kritik a kurátor.

Z anglického originálu **Art And the Internet**

1994–2014: Notes And Comments z katalogu

k výstavě Megarave – Metarave (Kunsthau Langenthal

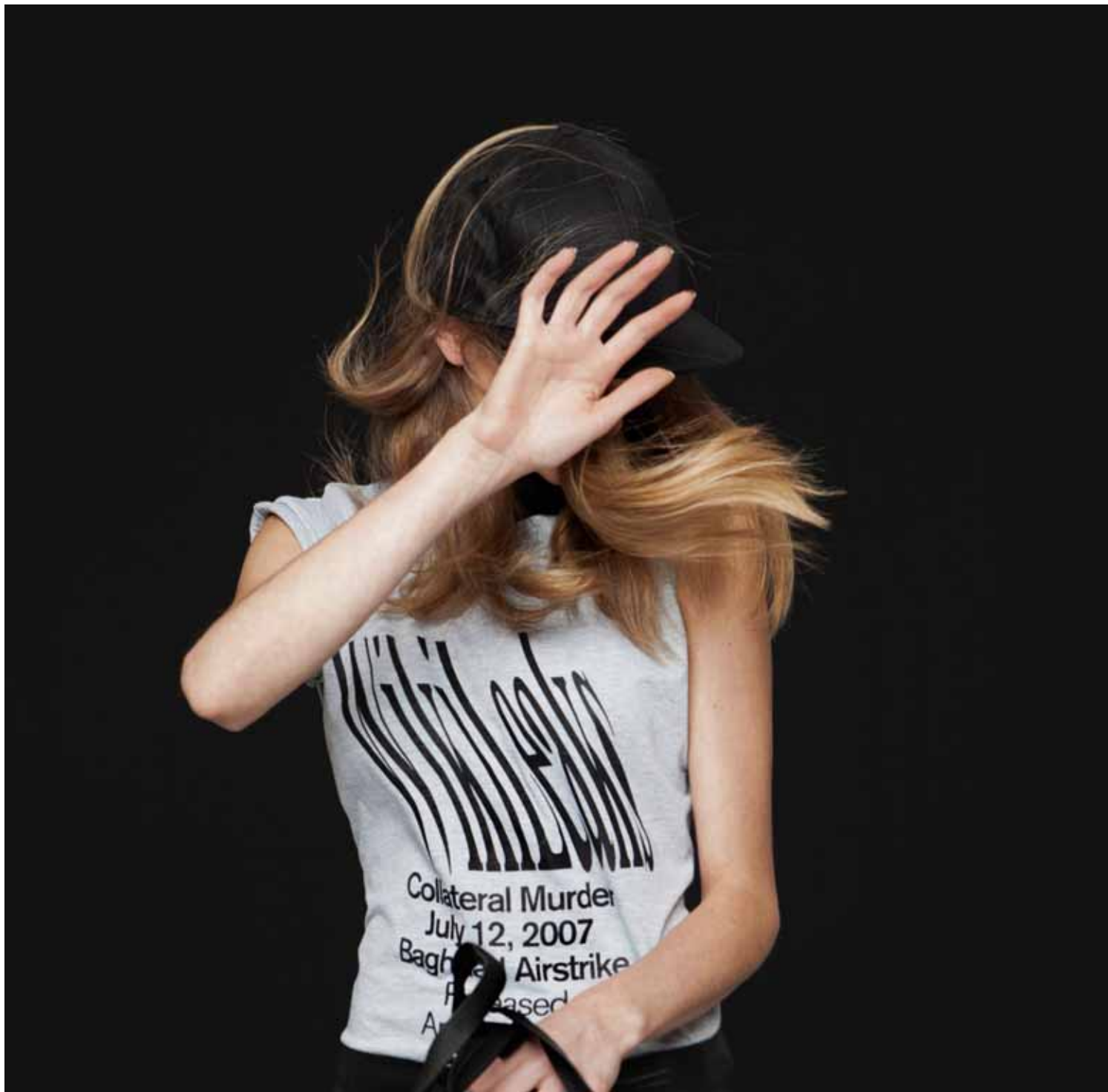
– WallRiss, Lagenthal 2014) přeložila **Marta Svobodová**.

Otištěno se svolením autora.

LOL, nebo SOS?

Kolektiv Metahaven svou praxi nazývá kritický či spekulativní design. Ve své práci parafrázuje Richarda Hamiltona: Co jen způsobuje, že jsou dnešní identity tak odlišné, tak přitažlivé? Rozhovor je spekulativní rozpravou o metodě a možnostech angažovaného designu.

LUMÍR NYKL
MARTINA POLIAČKOVÁ



Triko pro WikiLeaks. Foto freunderkunst.de

Věnujete stejnou pozornost přípravě jedinečné barvy pro plakát jako dlouhodobým výzkumům strategií, jejichž pomocí korporace sledují chování zákazníků. Také jste pracovali s různými politicky angažovanými osobnostmi. Lze vaši činnost ztotožnit s emancipačním hnutím za svobodná data a informace?

Metahaven jsou strategickou agenturou grafického designu. Výstupem naší činnosti jsou konference, publikace, rozhovory, produkty, vizuální identity, ale i politický dokument nebo řada velmi odlišných projektů na internetu. Například jsme navrhovali vizuální identitu pro Sealandské knížectví, což je mikronárod v pobřežních vodách Británie, který hrál roli úložiště dat během internetové horečky na konci devadesátých let. Zajímáme se o myšlenky a koncepty, které nevyžadují pouze vizualizaci, ale také vědecký výzkum. Když jsme se rozhodli, že chceme na těchto věcech spolupracovat, bojovali jsme s tím, jakým způsobem fungování studia nastavit. Začínali jsme od nuly – neměli jsme vůbec nic. Abychom tenhle podnik udrželi, museli jsme především najít klienty. Nelze provozovat studio pouze na základě zakázek, jakou byla práce pro Sealand. Takže prvních pár let jsme strávili tím, že jsme kombinovali práce na zakázku s výzkumnými projekty.

Jak rozumět pojmu „nekorporátní identita“?

Branding chápeme jako určitou formu standardizace. Rozsáhle jsme se k tomu vyjádřili například v eseji Značkové státy. Branding spočívá v tom dělat věci podobnějšími. Znamená ustoupit standardu ve jménu jiných benefitů. Nekorporátní identita je designová kniha věnovaná našemu dystopickému věku. Některé kapitoly se věnovaly analýze konceptu „brand state“, tedy myšlenky propagace nebo vytváření dobrého jména států, možnostem útoku na něj a zástupně i dekonstrukci brandingů jako takového. Také jsme napadli a kritizovali teorii Josepha Nyeho o „soft power“, síle atraktivity, což je pravděpodobně jediný politický koncept, o němž branding kdy slyšel. Snažili jsme se popsat, co je to takzvaná EURion-konstelace, tedy vzorec z kruhů, který obsahují bankovky, aby nemohly být skenovány nebo barevně kopírovány.

Byli jsme označeni za kryptoanarchistickou designovou skupinu, což je důsledek naší lásky k věcem, které jsou skryté – lásky ke kryptografii, zámkům, klíčům, hádankám a vtípům –, a stejně tak i naší kritiky politického systému, u něhož mnozí zcela oprávněně pociťují, že není v jejich moci jej změnit. Žijeme s abstrakcemi. WikiLeaks a Edward Snowden použili informace jako syrový materiál politické změny. Další tah je na imaginaci. Naše poslední kniha Černá transparentnost kupříkladu obsahuje

kapitulu o ruských memech v ukrajinském konfliktu. Zde jde o imaginaci, nikoli jen o informace.

Je vzhledem k současné networkingové podstatě kulturní produkce ještě možné o designu, aktivismu či investigativní žurnalistice uvažovat odděleně?

Skutečně to neoddělujeme. Není to tak, že pracujeme na zakázce pro klienta a další den děláme výzkumný projekt. Velmi často přetéká jedno do druhého. I způsob, jakým mluvíme s klienty o zakázkách, se dost podobá tomu, když ve studiu probíráme, jak pokračovat ve výzkumném projektu. Opravdu důležité je uvědomit si, že můžete sami něco iniciovat. A může to být klidně projekt, který zahrnuje klienta. Škatulka „práce pro bono“, která by měla být etickým protikladem ke komerční praxi, zastarala. V našem případě se dá říct, že věnujeme určitý objem výzkumu a zdrojů potenciálnímu klientovi nebo partnerovi, u něhož máme pocit, že by z toho mohl mít prospěch.

V grafickém designu dnes už nenajdete nic takového jako explicitně politické poselství. Každé sdělení projde nekonečným množstvím filtrů v podobě fontů a softwaru a všechny komponenty jsou definovány kapitalistickými strukturami. Existují ale způsoby, jak s tím pracovat. Kritická práce musí promlouvat skrz tyto vrstvy.

Spekulace o kritickém designu s Metahaven

Jak probíhala vaše spolupráce s whistleblowingovou webovou stránkou WikiLeaks?

Naše spolupráce v letech 2010 a 2011 začala redesignem jejich vizuální identity, ale vyráběli jsme i šátky a trička – jako merchandise pro WikiLeaks. Když uveřejnili video Collateral Murder, vlastně zviditelnili strukturu moci. Okamžitě jsme s nimi chtěli spolupracovat. Poslali jsme jim e-mail, že chceme pracovat na jejich identitě. Potom jsme se setkali s Julianem Assangem, abychom mu ukázali naše návrhy, ale nebral nás moc vážně a navrhl nám pracovat radši na merchandisingu. To vrátilo grafický design k jeho podstatě – tedy k činnosti, která slouží ekonomickým zájmům. Na WikiLeaks bylo uvaleno embargo, a středobodem se tedy stala finanční otázka. Problém je, že to redukuje vaše podporovatele na kupce triček a šátků. Ale hráli jsme hru a přemýšleli o výrobcích, které nejlépe vyjadřují to, o co WikiLeaks jde. Vytvořili jsme tyto produkty jako způsob podpory a WikiLeaks je nabídli prostřednictvím internetových aukcí. Blokáda velkých finančních institucí zabraňuje tomu, aby mohla stránka přijímat veřejné dary. Navrhli jsme řadu šátků, které byly zamýšleny jako polotransparentní roušky – kombinace tajemství a transparentnosti. Jejich nápisy a zverování mluví o šátkách jako předmětech černého obchodu v globální zóně anarchie. Jeden typ si pohrává s iniciálami WikiLeaks a tvoří tak protipól k logu firmy Louis Vuitton. Potom je tu řada triček s jednoduchým potiskem „WikiLeaks“ a datem a názvem důležitého leaku. Anonymous, Wikileaks nebo Pirate Bay nejsou jen strukturami, ale patří též do vizuální kultury. Chceme najít i jiné možnosti paměti, než je zkušenost online.

Některé vaše projekty zdůrazňují zvláštní pojetí transparentnosti..

Potřebujeme se vrátit k myšlence demokracie, která je základnější a skutečnější. Společný projekt s umělcem Jonasem Staalem, nazývaný Nulpunt nebo prostě jen 0, byl navržen jako kombinace WikiLeaks a Twitteru, jelikož uživatele sociálně organizuje kolem informací v databázi – přičemž na Islandu, v Estonsku a v Norsku už jsou databáze veřejné. Uživatelům bylo umožněno přihlásit se k odběru politických nebo obchodních dokumentů – mohou si je prostě stáhnout a diskutovat o nich nebo na ně jednoduše upozornit a publikovat je prostřednictvím sociálních médií. Nulpunt/0 není pouze transparentní webovou stránkou, ale základním kamenem politické

reformy. Je založen na myšlence, že legitimní demokracie je demokracií bez tajemství, přičemž do vládnutí včleňuje mechanismy, techniky a paradigmaty příbuzná WikiLeaks.

S odhalenými WikiLeaks se objevil nový typ ostražitě transparentnosti. Nazýváme toto hnutí Black Transparency. Je to vlastně útok – nikoli však na vlády, ale na paradigma vládnutí a informační privilegia, která jsou s ním spojená. Black Transparency nejedná samostatně, je součástí globálního hnutí, známého nyní pod názvy jako „Occupy“ nebo „Anonymous“. Jeho cílem je vzít si zpět základní prostředky státu a přerozdělovat je veřejnosti. Náměstí, peníze a informace, které patřily občanům, jsou zachraňovány před tím, aby je systém, kterému byla správa nad nimi svěřena, znehodnotil.

O co usilujete v kritice cloudových datových úložišť?

Fungování úložišť je zcela kontrolováno vládami, jejich soudy a kyberarmádami. Globální cloud sociálních médií a internetových informací je nepostradatelným zdrojem energie Black Transparency, ale tento zdroj se nachází na územích, nad nimiž mají moc suverénní vládcí. Proto se podoba a tvar Black Transparency neustále proměňují tak, aby odpovídaly zákonným a politickým skulinám států, jejichž právním řádním hnutí vzoruje. Protože jeho architektura závisí na unikání, není toto hnutí pouze transparentní, ale také černé.

Primárně se zajímáme o politické aspekty cloudu. Cloud je megastruktura 21. století. Jeho slabinou je ovšem to, že podléhá dohledu a cenzuře – ať už ze strany poskytovatele nebo ze strany úřadů. Mimoto fyzická datová centra představují i značnou environmentální zátěž. A jsou tu i politické nedostatky. Především: můžeme očekávat, že bude cloud jakožto komerční produkt demokratický? Kdo má za něj zodpovědnost nebo kdo může ovlivnit politiky obchodních společností, které spravují data v cloudu? Týká se cloudu nějaká společenská smlouva?

Je možné odlišit figuru „digitálního nomáda“, známou například právě z videa Black Transparency, od piráta v převleku? Existuje krásná budoucnost, v níž budeme všichni novými nomády. Oblékáme se do symbolů, jako by to byly módní doplňky. Infrastruktura se setkává s fyzickým územím. Digitální infrastruktura je domovem. Opensourceové osady ve městě se stávají stany nomádů vytvořenými ze zvuku a obrazu. Tkanivo opensourceových hotspotů je

začleněno do města. Hodinky už nás nadále neinformují o čase, ale spíš o životně důležité přítomnosti bezdrátového signálu. Virtuální síť splývá s územím, symboly jsou přenosné, domovy digitální a helmy jsou maskami. Vytvořili jsme mobilní datové centrum Sheikh Al-Skype. Tato nomádská jednotka se zaměřuje na možnosti založení dočasné internetové infrastruktury za kritickými hranicemi mezinárodního systému. Americká bezpečnostní agentura NSA vydala příručku ve formátu PDF, v níž je svět znázorněn jako soubor různých vrstev – nazývají to Mapa pokladů. Tvrdí, že se soustředí na „fyzickou síť“ a „geografické vrstvy“. Podle nich má každá osoba dvě vrstvy – osobní a kyberosobní.

Vytvořili jste video pro technopísníčkářku Holly Herndonovou. Proč se v klipu k „písni na rozloučenou s NSA“ transformují symboly tajné služby NSA do podoby připomínajících standardizovaný motiv spořiče obrazovky?

Video k písni Home nabízí vizuální protějšek k Hollyinu znepokojivému vztahu k agentovi NSA. To, že NSA špehuje internet, bylo veřejným tajemstvím už od roku 2002, ale estetika tohoto dohledu tak zřejmá nebyla. Jde o kódová jména, akronymy, ikony a grafiku, které byly navrženy s tím, že nikdy nebudou veřejně přístupné. V klipu jsme vytvořili datový déšť z těchto symbolů NSA. Video sleduje Holly ze dvou úhlů – jednou se dívá do kamery a zpívá, podruhé je fotografována a jakoby pozorována. Jde vlastně o ztvárnění hranice mezi zranitelností a kontrolou

Vždycky jsme se zajímali o pop. V dobách práce na seelandské identitě jsme četli spoustu textů Richarda Hamiltona a Julian Assange nám říkal, že v merchandisingu by neměl mít konzument na výběr z více možností než z pěti.

Video Black Transparency z roku 2013 o „kolektivité a soudržnosti v policejním státě“, které spojuje smartphonové záběry demonstrací se scénami z kanceláří korporací, má zlověstný konec. Říká se v něm: „Bojujeme. Házíme Molotovovy koktejl, bojujeme s policií a tančíme na křídlech vládního letadla. Sledujeme své telefony, které sledují náš život. Nuzný majetek ne-osoby žijící na ne-místě. Laptop. Batoh. Noc s přáteli. Přátelství, která lze zapnout a vypnout. Dočasná práce. Spousta tajemství. Žádný plán do budoucna. Všechno,

co děláme, je, že ukazujeme, že stále existujeme. Jsme opakem nevidomých. Nemáme naprosto nic kromě pohledu.“ Jak se ke klipu stavíte rok poté?

Každá epocha, každá generace musí konstruovat a rekonstruovat svá politická přesvědčení a ovšem také následné vizuály, tvořené z věcí které ji v určitou chvíli obklopují. Protestní transparenty se dělají z lepenky, papíru a textilu, z materiálu, který je v daném čase a prostoru dostupný. Neexistuje nicméně žádné papírnickví prodávající materiál pro politické transparenty, takže dokonce i na této materiální rovině musí dojít k určité transformaci. Stejná věc se děje s vizuálem na internetu. Každá generace konstruuje nová politická přesvědčení z prvků, které se původně zdály být zcela nepolitické.

Metahaven je designová a režersní agentura, založená v Amsterdamu v roce 2007. Mezioborový kolektiv designérů, spisovatelů, kritiků a kurátorů vedený **Danielem Van der Veldenem** a **Vincou Krukovou** se zabývá internetem jako politickým a tvůrčím prostředím. Svou metodu nazývají spekulativní či kritický design. Vydali knihy o internetových memech, například *Uncorporate Identity* (Nekorporátní identita, 2010), *Can Jokes Bring Down Governments?* (Mohou vtipy svrhnout vládu?, 2013) nebo *Black Transparency: The Right to Know in the Age of Mass Surveillance* (Černá transparentnost. Právo vědět ve věku masového dohledu, 2014). V projektu *Black Transparency* ve spolupráci s aktivisty a novináři zkoumali nedobrovolnou transparentnost jedince či státu a obecně možnosti svobodného nakládání s informacemi. Na jaře 2014 byl projekt prezentován v berlínské *Future Gallery*.

13. kapitola Impéria / Christian Kracht

Román Christiana Krachta, kolem něž se nejen v Německu strhla vzrušená debata (více na straně 7), vyšel v prvním vydání nekompletní – a následně i v českém překladu. Překladatel Tomáš Dimter pro nás přeložil chybějící konec 13. kapitoly.



Emil Nolde: Palmy nad mořem, 1914

Dokumentární film Saši Dlouhého

**JE
NÁM
SPOLU
DOBŘE**

Český učitel
na čínském venkově

**V kinech
od 27. 11. 2014**
www.happytogether-film.tv



Ceská televize



V této době, kdy se ne a ne něco stát, takže člověk vyčkává, co se klube na horizontu, se zničehonic v Rabaulu objeví dva malíři, pánové Emil Nolde a Max Pechstein. Oba odvrhli tradiční způsoby vidění a malby a vnímají se jako inovátoři beznadějně zastaralého pojmu umění, jenž zůstal trčet v předchozím století; ano, je nutné překonat především Francouze a jejich na hlavu postavené, vláčné měkké mazanice. Pechstein nosí přes den kratasy.

Lidé si je podávají, kolotoč recepce a soirées se roztáčí, přes den se Nolde většinou stahuje do několik set metrů vzdáleného pralesa, aby prudkými tahy vytvořil množství skic. Pechstein, když se začne nudit, vyráží na doporučení parníkem na Palau, zatímco Nolde, když mu dojdou doutníky, přesídlí na Kabakon, neboť prý slyšel, že tam dlí jakýsi Němec ve stavu zastřeně mysli, údajně neškodný a vedoucí prostý život nahého domorodce.

Rozumějí si, jak jen je to možné, a hovoří o budoucích možnostech umění – Engelhardt pronáší své staré lamentace, že prý je to jeho osud, zemřít nepochopen, zapomenut, beze stopy. Nolde chápavě přikyvuje, říká, že za to můžou určitě Židé, a nabízí, následuje náhlého, prudkého vnuknutí, že namaluje jeho portrét, jak sedí na pláži pod oranžově zbarvenými červánky, lasturu v ruce bez palce pozvednutou do výše jako roh hojnosti; nyní se Engelhardt stal opravdu uměleckým dílem.

Obraz se sice ve zmatcích první světové války ztratí, ale o patnáct let později se Nolde, jenž se zatím v myslí stylizoval do role prvního lidového malíře nových mocipánů, na něj upomene a popaměti zhotoví skicu, a začne, na základě této kresby, opět malovat Engelhardtův portrét; tento obraz vzniká bez chvatu, s podrobným nanášením barev, je to, jak si Nolde pro sebe říká, jeho nejlepší dílo.

Když je hotov, pozve gauleitera Hinricha Lohseho do Seebühlu na čaj s kandovaným cukrem, navzájem se ujišťují o neskonale účtě,

kteřou k sobě chovají, umělec odvede politika do svého ateliéru, a zatímco Ada Noldeová přináší táč s akvavitem a pivem, Lohse, vyrazí ze sebe protahovaná óóó a ááá, si podrobně prohlíží práci, usadí se, zase se postaví, vypije sklenku alkoholu, obchází malířský stojan, přitom si v duchu poznamenává, že musí malíře co nejdříve udat u Říšské kulturní komory. Nolde doprovází lehce opojeného muže ke dveřím, dlouho a vroucně si tisknou ruce. Lohsemu, který se později stane říšským komisařem v Pobaltí a v Rize, Vilniusu, Minsku a Revelu bude vládnout s neskutečnou krutostí, po válce za trest odeprou důchod.

Proti vyobcovaným Pechsteinovi, Tappertovi, Schmidt-Rottluffovi, Kirchnerovi, Barlachovi, Weberovi, kteří ovšem disponují větším nadáním než Nolde. Nolde dlouhá léta úspěšně intrigoval, ale nic to nepomohlo, i na něho byl uvalen zákaz veřejného vystavování, zmizí z muzeí, zničí mu pár obrazů, až někomu v Říšském úřadu pro zahraniční obchod svitne, kolik švýcarských franků mohou vynést ty mazanice (v podstatě, jak se to tak říká, jde o barevné skvrny seřazené vedle sebe, v nichž jsou někdy poznat ústa nebo pes, někdy mrak, květiny, občas skupinka lidí – tak by dokázalo malovat dítě), a tak obrazy, které nezničili, byly prodány do zahraničí. Druhý portrét Augusta Engelhardta jakémusi soukromému sběrateli v Mexico City, v jehož domě visí dodnes nad příborníkem, na němž ve váze uvádají každý den čerstvě řezané květiny.

Nolde, který od té doby, co pobral rozum, vystupuje proti Židům a který je přesvědčen, že jeho malba představuje hrot oštěpu teutonské estetiky, si nedovede vysvětlit, že se jeho obrazy nehodí do nové doby. Propadne hluboké depresi, maluje potají doma, vyčkává, jako spousta oportunistů jeho doby, na *finis germaniae*.

Z německého originálu *Imperium* (Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014) přeložil **Tomáš Dimter**.

Dvě stránky, které nakladatelského redaktora málem stály místo

Do českého vydání Impéria se dokončení 13. kapitoly románu nedostalo, protože jsem knihu do češtiny překládal podle prvního vydání. Jak jsem zjistil od autora, prý došlo k vypuštění části textu nešťastnou náhodou, ale od prvního dotisku měla být kniha kompletní. Jak se ukázalo, nebyla. Christian Kracht mi při návštěvě pražského Světa knihy chtěl předvést, že na rozdíl od českého vydání jsou v německém i výše otištěné dvě stránky, které završují 13. kapitolu. Když ale na stánku Goethe-Institutu našel příslušný paperback a listoval knihou, zjistil, že nejen v prvním vydání, ale dokonce ještě ani v pátém dotisku není příslušná pasáž otištěna. S potutelným úsměvem během deseti minut obvolal nejen odpovědného redaktora, jeho nadřízeného, ale také majitele nakladatelství a situaci vylíčil natolik dramaticky a dotčeně, že nakladatelství muselo zaujmout principiální postoj, protože hrozilo, že přijde o autora, jehož knihy se prodalo několik desítek tisíc kusů. Pokud vím, dotyčný redaktor sice neskončil v nakladatelství úplně, ale na texty švýcarského spisovatele žijícího mezi Itálií a Afrikou už nebude mít žádný vliv.

Tomáš Dimter

Nahnutý člověk / Thierry Metz

Zápisky francouzského básníka Thierryho Metze pocházejí z jeho pobytu v protialkoholní léčebně rok předtím, než ve stejném ústavu spáchal sebevraždu. Poezie se zde snoubí s banalitou všednosti, pronikavé úvahy jsou nabourávány rozpaky a vnitřním napětím.

1.
Zdravotnické centrum, Cadillac, Gironde. Pavilon Charcot. Říjen 1996.

Je to alkohol. Jsem tu, abych si odvykl, abych se znovu stal člověkem vody a čaje. Vyhlížím příští dny s klidem, z dálky, ale pozorně. Musím v sobě někoho zabít, i když netuším, jak se toho chopit. Nejdůležitější je tady neztratit nit. Navázat ji na to, co jsme, na to, co jsem, u psaní.

2.

Ztenčit se.
Zeštíhlit text na nejtenčí míru.
Každé slovo teď označuje dům i obyvatele, setkání i nápravu.
Dům, obyvatel.
Vím jenom, že existují.
Jenom to.
Nejdřív.

3.

Odvykání spočívá v tom, že mi dávají anxiolytika a vitamín B. A doporučují mi, abych pil hodně vody. Navíc musím zůstatvat v pyžamu a příliš se nevzdalovat od pavilonu. Prozatím žádné návštěvy ani telefon. Ale to mě neobtěžuje. Je toho tolik, co dělat uvnitř.

4.

Mluvil jsem s psychiatrem, ale neřekli jsme si nic, co už bychom nevěděli. O trpícím, o ztrápeném. Žádné jinde.

5.

Tři hodiny ráno. Už nejde usnout, navzdory prášku na spaní. Noční lampička ozařuje pokoj. Ivan, můj soused, ten spí. Někdo prochází chodbou a vzdaluje se. Myslím na sen, který se mi právě zdál. Sen o dítěti ležícím na zádech, s kolem vedle sebe, je opřené o svah, na okraji venkovské silnice. Na druhé straně cosi vyvěrá, velmi čirá, zurčivá voda, plná koljušek. Za ním: řepné pole. A nad ním, vysoko, velmi vysoko, táhlé preludy pruhované vlaštovkami a jiříčkami.
Tráva.
Voda.
Mraky.
Nic víc.
Zůstalo to takové, jak jsem to viděl. Netknuté a krásné.
Ale nejsem snad pořád v trávě, neposlouchám vodu s pohledem upřeným do mraků? A ať udělám nebo napíšu cokoli, není v tom tento okamžik? Nebo není v tom už pouze on?

6.

Nikdy jsem nepsal pod vlivem alkoholu. Ale tady mám povinnost mluvit o alkoholu. S rizikem, že se k němu vrátím.
Žádné pojednání ani podobenství, to dělat neumím, tu práci přenechám abstinentům a čistému rozumu. Já se snažím, po svém a prostěji, přimět člověka, který se ze mě stal, aby vešel do domu setkání a nápravy. Když ne úplně celý, alespoň ruce a tvář. Všechno se nevejde.

7.

Možná je nějaký střed který se každé slovo snaží říct

který maže všechna proč ale nechá vejít jejich okolí.

Tenhle dům je obydlený jen chvíli tím kdo ani nevešel ani neodešel.

Ale kdo to tedy přišel?

8.

Každou hodinu nebo každý den zaznamenávám věci, které jistě nejsou vůbec důležité. Mimo pavilon.

Dnes Aurélie nakreslila kočku a strom.
Dnes jsem si dlouho povídal s mladou sestřičkou, stážistkou, která se zajímá o můj případ.
V poledne odnesla Raymonde v bufetu svůj tác.
Dnes se Denis necítil dobře, byl tak vynerвовovaný, že jsme nerozuměli, co říká.

A tak. Dnes je 24. října. Zahradníci v parku začali shrabávat listí.

9.

Ať jenom hodiny ubíhají.
Aby se kupily.

Abychom uchovali tázaní.
Zbavili je odpovědí.

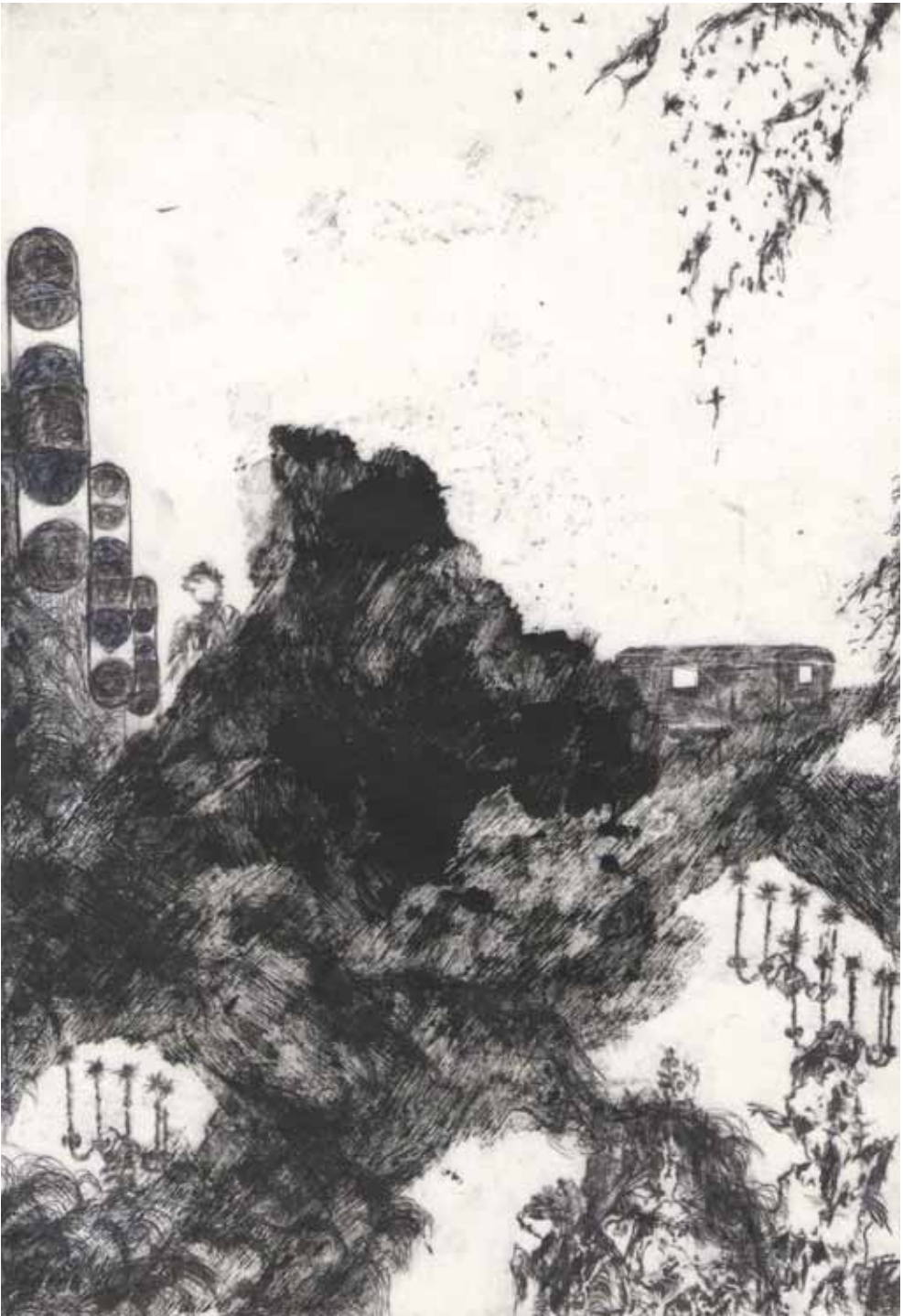
10.

Je to tady samé pendlování drobných věcí. Všechno se svolává. Něčeho dosahujeme ne proto, abychom to překonali, ale abychom toho dosahovali pořád.

11.

Nevím, proč je tady René, ani co mu dávají. Neustále chodí po chodbách ode zdi ke dveřím. Zastaví se jenom, když žádá o cigaretu nebo když se dívá na jednoho z nás.
Řekli mi, že dělal obecního úředníka v jedné malé vesnici tady v oblasti a že zamlada pásł krávy.
Nevylézá z pyžama a nikdy si nesedne. Klátivé ruce, unavená tvář, lesklé vlasy. Nutí ho, aby se oblékal a myl.
A takhle celé dny, němé, pravidelné, které někdy začínají ve 3 nebo 4 hodiny ráno. Žádný výraz, žádný úsměv.
Chodit, pořád. A nevzdálit se. Být ten, kdo je tady, kdo přichází a kdo se vrací, kdo odnikud nejde. Hubený a znavený. Jako by na něj všechno čekalo, bytosti i věci, aby ubíhaly. Až do smrti.

Z francouzského originálu **L’Homme qui penche** (Opales/Pleine Page, 1997) vybral a přeložil **Petr Zavadil**.



Kresba Kristina Láníková

Thierry Metz (1956–1997) od mládí pracoval jako stavební dělník. Jeho poezie dodnes zůstává stranou všech hlavních proudů, a vlastně i těch vedlejších. Nikdy se nevzpamatoval ze smrti syna Vincenta, který zahynul při autonehodě, a propadl alkoholu. Ze závislosti se pokusil opakovaně léčit. V roce 1997 spáchal v léčebně sebevraždu. Texty pocházejí z jasnožřivých deníkových zápisků z doby, kdy se nechal do sanatoria zavřít poprvé.

OBR@ KNIHY

Obrazové knihy - k čtení a společnému prohlížení!

Z BAOHEMIE

Bao.kolektif [laureáti]

12 MALÝCH HORORŮ

@CHRUDOŠŮV ZVĚŘÍNEC

Chrudoš Valoušek [laureát]

PSÍ KNÍŽKA

Tereza Říčanová

jak zvířata spí

Marie Štumpfová
& Jiří Dvořák

A MÁME TAKY BILDERBUCHY ZE SVĚTA:
BLEXBOLEXE, ATAKA, BJØRN RUNE LIEHO



Zajdi na net, nebo do Bao v Krymské či v Táboře, k dobrým knihkupcům,
nebo do knihovny...

BAOBAB-BOOKS.NET

Jasně, že můžeme

Politický hybrid Podemos na vzestupu

Na španělské politické scéně se objevilo silné hnutí, které navazuje na pouliční tradice Indignados, ale úspěch sklízí i mezi voliči. Pokud kandidáti Podemos uspějí v parlamentních volbách, lze očekávat, že se pokusí změnit dosavadní ústavní pořádek.

JAKUB HORŇÁČEK

Koncem října prolétla Evropou zpráva, že hnutí Podemos je podle volebních průzkumů nejúspěšnější španělskou stranou. Seskupení, které vzešlo z prostředí španělských sociálních hnutí za participativní demokracii, tak má šanci si za rok ve velkém zopakovat nedávný volební úspěch, díky němuž vyslalo do Evropského parlamentu pět zástupců. Od jeho založení přitom uplynulo jen půl roku.

Prvenství Podemos ve volebních preferencích ukázal výzkum agentury Metroscopia, který zveřejnil deník El País v neděli 2. listopadu. Dle výzkumu by hnutí parlamentní volby vyhrálo s 27,7 procenta a druhou nejsilnější stranou by byla s rozdílem půl druhého procenta sociálnědemokratická PSOE. Hluboký propad zaznamenali kvůli korupčním skandálům vládní lidovci z Partido Popular, kteří by dostali jen něco málo přes dvacet procent. Nicméně výzkum agentury CIS, který byl zveřejněn jen tři dny poté, vedl k jiným odhadům: Podemos podle něj skončí třetí s 22,5 procenta, na druhém místě bude PSOE a první lidovci získají dokonce 27,5 procenta.

Vnitřní polemika

Růst nového politického hnutí, které při eurovolbách dostalo osm procent hlasů, nezastavilo ani občanské shromáždění, tedy sjezd všech členů, kteří hlasovali o programovém dokumentu a především organizačním uspořádání Podemos. Z voleb, kterých se zúčastnilo 110 tisíc členů (tedy 55 procent členské základny), vyšel jako vítěz zakladatel, europoslanec a dosavadní neformální leader hnutí Pablo Iglesias. Jeho platforma Claro

que Podemos (Jasně, že můžeme) dostala přes osmdesát procent hlasů. Vítězství doprovázela ostrá polemika s jeho spolustraníky europoslanci Pablem Echeniquem, Lolou Sanchezovou a Terezou Rodriguezovou, podle nichž je způsob volby generálního tajemníka a předsednictva „faktickým většinovým systémem, jenž omezuje zastoupení menšinových hlasů“. I proto se nakonec opozice uvnitř Podemos rozhodla nepředložit vlastní kandidátku do předsednictva a pouze vyjádřila nepřímou podporu kandidatuře Pabla Iglesiasa na předsednický post s tím, že „je nejvýraznější tváří Podemos“.

Kritika vnitřní opozice není zřejmě neopravená, i když oficiální jmenování dosavadního neformálního leadera generálním tajemníkem spíše posílí prvky horizontální demokracie a neohrozí možnost demokratické kontroly. Iglesiasovi příznivci se však s námitkami menšinové opozice vypořádali příliš přezíravě.

Zlomit ústavní pořádek

Podemos se v mnohém podobají řecké Syrize, se kterou v Evropském parlamentu sdílejí členství v klubu GUE/NGL (Evropská sjednocená levice/Severská zelená levice). Cílem obou stran, jež působí v zemích silně zasažených hospodářskou krizí, je zlomit stávající ústavní pořádek i nepsanou společenskou smlouvu, která vznikla při přechodu z autoritářského režimu na parlamentní demokracii. Podemos se ve své rétorice zaměřují na revizi ústavního pořádku z roku 1978. Současný španělský systém počítá s malými okrsky, v nichž se hlasuje poměrným systémem. Tento volební systém výrazně zvýhodňuje dvě hlavní strany – tedy sociální demokraty a konzervativce – a současně drobí síly zbytku politické reprezentace. Pokud by Podemos dostali za rok opravdu čtvrtinu všech hlasů, vznikla by situace, ve které by současná politická třída jen stěží hledala jiné východisko, než je velká koalice.

Současnému politickému personálu hnutí vytýká nekompetentnost, korupci, příliš silné ztotožnění se zájmy byznysu a velkých nadnárodních institucí. Ačkoliv mají Podemos silný a do jisté míry i radikální ekonomický program, který počítá se zavedením základního příjmu či s auditem veřejného dluhu, rétorika

hnutí směřuje především proti socialistickému a lidoveckým politikům, kterým je vyčítáno, že podlehli tlaku ekonomických aktérů a ztratili ze zřetele „dobro lidu“. Zásadním bodem zlomu v současném ústavním pořádku by jistě byla i navrhovaná hlubší federalizace země, jež vychází vstříc autonomistickým silám v Baskicku a Katalánsku.

Tvorba politického lidu

Podemos je často vytýkáno, že jsou populisté. Mnozí vrcholní politici z Partido Popular obviňují Iglesiasa a jeho druhy z chavismu a z „nostalgie po levici, jejíž doba skončila pádem Berlínské zdi“. Tyto soudy naprosto přehlízejí, že základnu hnutí tvoří účastníci sociálních či studentských a akademických hnutí. Jedná se tedy o osoby, které lze jen stěží podezřívat ze sympatií vůči latinskoamerickým levicově laděným caudillům či ze skryté lásky k Erichu Honeckerovi. Je však pravda, že Podemos jsou hybridem, v evropském měřítku naprosto unikátním. Ve vnitřní struktuře se hnutí snaží skloubit širokou horizontální participaci s expertními vědomostmi svých členů, kteří nezřídka pocházejí z vrstvy

prekarizované inteligence. Hnutí využívá pro diskusi internetové platformy, na rozdíl od pirátských stran ale ve vnitřním životě hnutí hrají hlavní roli kluby a shromáždění. Balancováním na hraně je také snaha propojit horizontálnost organizace s vertikálnítou, kterou způsobuje silné postavení Iglesia.

Jistý populismus lze ovšem vidět v hlavním politickém cíli Podemos: vytvoření politické jednoty lidu. I proto si hnutí ustanovilo, že se ve volbách bude snažit vytvářet širší koalice se sociálními iniciativami, občanskými sdruženími a jinými společenskými aktéry. Jak by však připomněl postmarxistický filosof Ernesto Laclau, populismus není politickou reprezentací lidu, ale naopak tvorbou politického lidu skrze jeho požadavky, hodnoty a rétoriku. Podemos zatím vsadili na ekonomické požadavky a na boj proti politické kastě a jejich recepty sklízejí ohlas i mimo jejich voličskou základnu. Populismus tedy v tomto případě nespočívá v domnělé demagogii, nýbrž ve snaze vytvořit z lidu politického aktéra, který by mohl zlomit současný španělský režim z emancipačních a rovnostářských pozic.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.



Nejvýraznější tváří Podemos je bezesporu Pablo Iglesias. Foto libertaddigital.com

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA

Le mouvement
Observateur

Z pohledu francouzského prezidenta a vlády byly uplynulé měsíce dobou změn a marného čekání na příznivé zprávy. Ačkoliv se premiér Manuel Valls dočkal na konci srpna jmenování svého druhého ministerského týmu (tentokrát bez účasti představitelů levicového křídla Socialistické strany), v očích Francouzů současná vládní garnitura stále hluboko zaostává za očekáváním. A nic na tom nemění ani pokusy předsedy vlády o „vzkříšení levice“, spočívající například ve vstřícnějším postoji vůči firmám. Na konci října poskytl Valls rozhovor časopisu Le Nouvel Observateur. Otevřeně v něm řekl, že pokud francouzská levice nepřehodnotí svá východiska, může zaniknout. V této souvislosti také definoval priority, které by dle jeho názoru měla Socialistická

strana vzít za své. Ohradil se vůči převládajícímu „pasivnímu“ modelu levice, která do popředí staví výhradně sociální problematiku, a namísto toho nabídl koncept „pragmatické“ levice. Ta podle něj musí hledět vpřed, sledovat pokrok a přibližovat se dlouhodobému ideálu, kterým je emancipace každého jedince. **Mezi dílčí úkoly pragmatické levice francouzský premiér řadí například podporu sňatků homosexuálů nebo energetické transformace. Nebrání se většinu sbližování levice se středovými skupinami, nevadilo by mu ani přejmenování Socialistické strany.** Otázkou zůstává, zda lze tyto nápady brát vážně. Přestože Valls v současnosti zastává jednu z nejvýznamnějších státních funkcí, v domovské straně patřil jeho hlas vždy k těm méně slyšitelným.

Le Monde

Se zajímavými informacemi přišel 28. října deník Le Monde. Na pravou míru totiž uvedl částku, kterou zatím Francie zaslala Guineji jako pomoc proti epidemii eboly. Z příslibů 70 milionů eur prý dosud do západoafrické země dorazilo pouze 6,3 milionu. Američané přitom vydali za stejný čas na pomoc Africe už 312 milionů dolarů a Velká Británie 44 milionů dolarů. **Západní velmoci bojují se zákeřnou epidemií v zemích, které kdysi**

bývaly jejich koloniemi. Velká Británie tak pomáhá v Sieře Leone, Spojené státy v Libérii a Francie v Guineji. Zatímco Američané a Britové svou část pomoci zajišťují poměrně spolehlivě, Francouzi prozatím tápou. Na vině je kromě jiného i nedostatek vojáků, kteří jsou plně zaměstnáni v Sahelu a Středoafrické republice. Nelze si však nevšimnout vlažného postoje francouzského ministerstva obrany k celé věci a logistických problémů, s nimiž se francouzská mise v Guineji potýká. Pokud se situace nezlepší, Francie jen těžko v dohledné době postaví tři plánovaná infekční centra.

Libération

Velkého zájmu se v posledních týdnech ve francouzských médiích dostalo výstavbě přehrady v lesích Sivens v departementu Tarn. Přesněji řečeno, nikoli výstavbě tohoto vodního díla jako takové, nýbrž tragédii, která se zde 29. října stala. **Střet mnohačlenné skupiny ekologických aktivistů, jež na místě plánované přehrady už několik měsíců protestuje, s policií za sebou zanechal jednoho mrtvého – mladého studenta biologie Remiho Fraise, jenž byl zasažen slzným granátem.** O jeho smrti média nejprve informovala jen velmi stručně. Nikdo z novinářů ovšem nepředpokládal, že čelní

francouzští představitelé nebudou mít potřebu se k úmrtí prvního protestujícího od roku 1986 nějak vyjádřit. O to více se proto o záležitosti začalo mluvit v následujících dnech a pozornost se přitom konečně zaměřila i na to, proti čemu vlastně „ekoteroristé“ protestují. Frédéric Denhez, kronikář rozhlasové stanice France Inter a autor knihy Cessons de ruiner notre sol! (Přestaňme ničit naši půdu!, 2014), shrnul v článku pro deník Libération ze 4. listopadu podstatu problému sivenské aféry. Předně podle něj poodkryla politickou zvlášť. To, že byl projekt přehrady schválen legální cestou, ještě neznamená, že byl legitimní. V departementu Tarn totiž už jedna velká přehrada stojí – jmenuje se Fourogue a o její výstavbu, využití i vyhodnocení vlivů na životní prostředí se v devadesátých letech postarala jedna jediná firma. Přestože soud její výstavbu později označil za nelegální, nikdo v této věci už nic nezmoohl. Stejným případem je bezpochyby i kauza sivenské přehrady. Na její výstavbu tlačí hlavně „kukuřičná lobby“, která argumentuje budoucí horší dostupností vody. O tom, že v letních měsících spotřebovává vodu především právě kukuřice, už se ale nikdo nezmiňuje. Denhez upozorňuje, že problémy s nedostatkem vody lze vyřešit tím, že se začne pořádně obhospodařovat a chránit půda, která je přirozeně jejím největším rezervoárem.

Argument Chomsky

Nejlepší tradice amerického demokratismu

Noam Chomsky spojuje vědeckou erudici s angažovaným postojem. Přes jeho nespornou autoritu ve věci kritiky americké zahraniční politiky to ale vypadá, že jeho analýzy a doporučení se míjejí účinkem. Pod názvem *Disident Západu* v češtině nedávno vyšel reprezentativní výbor z jeho lingvistických i politických esejů.

ČESTMÍR PELIKÁN



Noam Chomsky je v jádru reformista. Foto archiv VUF

Vyšel výbor z esejů Noama Chomského, nazvaný *Disident Západu*. Ještě před nedávnem by bývalo třeba autora sáhodlouze představovat. Přestože jde o jednoho z nejuznávanějších intelektuálů současnosti, v našich krajích byl známý především specialistům na lingvistiku, anarchismus či zahraniční politiku USA. Koncem letošního jara však Chomsky přijal pozvání olomouckých lingvistů a vystoupil na jejich konferenci. Když se ukázalo, že slavný lingvista opravdu přijede, chytla se za nos i Akademie věd a udělila Chomskému medaili, přičemž mu pochopitelně také navrhla, aby na její půdě veřejně vystoupil. Při jednom ze svých projevů se Chomsky dotkl – pravda, v poněkud přemrštěné formulaci – nového mýtu české antikomunistické ideologie, konkrétně disidentů a jejich glorifikovaného utrpení. Rázem byla komentářů k jeho vystoupení plná média, takže dnes u nás zná jeho jméno každý, komu paměť slouží aspoň půl roku.

Lingvistika a aktivismus

Přesto nebude na škodu připomenout aspoň stručně důvod Chomského věhlasu. Tento emeritní profesor lingvistiky na Massachusettském technologickém institutu, teoretik médií, vytrvalý a důsledný kritik zahraniční i domácí politiky USA a sympatizant anarchismu, přesněji jeho anarchosyndikalistického proudu, je autorem více než stovky publikací. Přibližně třetina z nich patří do kategorie vědeckých prací o lingvistice a teorii myšlení, zbývající dvě třetiny spadají do oboru sociální a politické kritiky. Chomsky se proslavil především originální teorií o vrozených jazykových strukturách jaké si univerzální gramatiky, která umožňuje na základě jednoduchých pravidel a vzorů každému člověku v jakékoli řeči svobodně generovat neomezené množství vyjádření. Podle některých otevřel svým dílem novou kapitolu bádání o jazyce a jeho práce se postupně rozšířily i do oblasti takzvané kognitivní vědy, tady uvažování o možnostech lidského myšlení. Chomsky vychází z předpokladu určité lidské přirozenosti, jež je založena právě na schopnosti myslet, projevující se v řeči. Její podmínkou je svobodná tvořivost.

Právě toto pojetí lidské přirozenosti lze považovat za spojovací článek mezi Chomského

vědeckým bádáním o lingvistice a jeho občanskou angažovaností v politice i trvalou náklonností k anarchismu. Historie jeho kritického působení ve veřejné sféře se datuje od protestů proti válce ve Vietnamu koncem šedesátých let a s postupem času se jeho angažovanost rozlila do značné šíře. Chomského politické působení však bylo na rozdíl od vědecké produkce přijato poměrně chladně a většího ohlasu se dostalo pouze jeho kritice mediální manipulace veřejného mínění v knize *Manufacturing Consent* (Výroba souhlasu, 1988), kterou napsal spolu s Edwardem Hermanem.

Českému čtenáři byl Chomsky představen poprvé v roce 1966 překladem své nejznámější odborné práce *Syntaktické struktury*. Od poloviny devadesátých let se začínají objevovat i překlady jeho politicky zaměřených textů. Mezi ně patří výbor, který u příležitosti Chomského návštěvy v Česku připravili Jaroslav Fiala, Blanka Charvátová a Ondřej Slačálek a který vyšel pod názvem *Disident Západu* v nakladatelství Karolinum. Svazek obsahuje deset textů z let 1969 až 2010, které pokrývají celé pole Chomského angažovaného zájmu, od kritiky zahraniční politiky USA přes analýzu manipulativního vlivu médií či shrnující komentář k otázce anarchismu až po programovou přednášku o souvislostech jazyka a svobody.

Proti útlaku

Chomského politicko-kritické texty nezaprou vědeckou erudici. Argumentace je vystavěna na pečlivě shromážděném materiálu, analýza postupuje na základě racionálního plánu a snaží se nestranně prozkoumat všechny stránky daného jevu. Závěry jsou jasně zdůvodněné a koherentní nejen v rámci jednotlivých esejů, ale i v kontextu obecného postoje autora. Vezměme si například esej *Funkce univerzity* v období krize z roku 1969. Autor zde předkládá kritickou analýzu studentského hnutí šedesátých let, usilujícího o reformu univerzit. Oceňuje zásluhy tohoto hnutí, spochybňujícího oživení intelektuálního života a ve zpochybnění amerického životního stylu, ale zároveň se vyjadřuje kriticky k často pouze formální povaze navrhovaných reforem. Podporuje kritiku proměny americké univerzity z obce vzdělanosti na soukromou obchodní

korporaci, ale zdůrazňuje, že „skutečný problém je mnohem hlubší: změnit rozhodování a osobní postoje jednotlivců, kteří utvářejí univerzity, to je mnohem těžší než změny formálních struktur“. Univerzita by měla být zárukou či ochranou pro rozvíjení nepopulárních, kritických a menšinových názorů.

Chomského kritickou nestrannost můžeme sledovat i v textu *Sovětský svaz versus socialismus* z roku 1986. Autor ukazuje, že socialismus jako ideál převzetí výrobních prostředků do vlastnictví volně sdružených výrobců, tedy fakticky do společenského vlastnictví všech, je cizí oběma politickým formacím a jejich propagandistickým systémům. V leninské a stalinské deformaci socialistického ideálu došlo totiž k vytvoření nové třídy „státního kněžstva“ (termín si Chomsky vypůjčil od Bakunina) a tato byrokratická třída pouze nahradila buržoazii ve funkci vykořisťování dělnictva. Pro západní ideologii pak funguje ztotožnění Sovětského svazu s pojmem socialismu jako záminka k odmítnutí realizace skutečně svobodnější a spravedlivější společnosti.

Chomského pojetí socialismu je kombinací anarchismu, zejména jeho syndikalistického proudu, a kritické recepce radikálního marxismu, představovaného například Antonem Pannekoekem. Chomsky se snaží o obhajobu anarchistické vize svobody jejím přeformulováním – podle něj lze překonat výtku utopičnosti a nerealizovatelnosti anarchistického ideálu svobody v současné společnosti tím, že si jako cíl stanovíme usilování o odstranění všech forem autority a útlatku, které bylo sice kdysi možné ospravedlnit rozmanitými hrozbami, ale které v dané době nemají žádný racionální oprávnění.

Úděl reformisty

Drobná Chomského selhání, k nimž došlo v průběhu jeho politického a společenského angažování, můžeme pominout. Jedno z těch podstatnějších ostatně naznačují autoři doslovu, když píšou, že Chomského obhajoba absolutní svobody slova je v evropském kontextu mnohdy problematická (šlo o nepřiměřenou obhajobu vydání jednoho textu popírače holocaustu Roberta Faurissona). Zásadní je ovšem jiná otázka: jak to, že dílo osobnosti s ohromnou prestiží, navíc vystavěné na přesvědčivé a racionální argumentaci a pevných faktických základech a reflektované v médiích, nemělo a nemá téměř žádný vliv na reálnou politiku a nevedlo k žádné výraznější společenské proměně?

Jedním z vysvětlení může být skutečnost, že i když Chomsky spolu s Hermanem důkladně popsali principy působení korporátních médií, sama tato analýza neposkytuje Chomskému nástroj k překonání účinné hradby, kterou tato média brání status quo. Hlavním důsledkem mediální indoktrinace je netečnost a lhostejnost společnosti, která si nechala vnutit představu, že všichni jsou vlastně spokojeni a o změnu nemá nikdo zájem, zvláště když uvážíme, že hluboká změna je nepředvídatelná a může vést ke ztrátám.

Hlavní příčinou je ale patrně fakt, že Chomsky je v jádru reformista vycházející z tradice amerického demokratismu a novopozitivistického myšlení americké analytické filosofie. Na tomto základě ovšem nedokáže ani on formulovat jasnou vizi, program, alternativu, která by dostatečně povzbudila a aktivovala ty, kteří mají odvahu, energii či potřebu něco změnit. V oblasti společenské a politické kritiky proto nepředstavuje natolik revolučního myslitele jako v lingvistice.

Autor je překladatel a historik.

Noam Chomsky: Disident Západu. Přeložili Jaroslav Fiala, Blanka Charvátová, Ondřej Slačálek. Karolinum, Praha 2014, 346 stran.

Volby do amerického kongresu

Výhra republikánů, nebo prohra demokratů?

Po nedávných volbách do amerického kongresu začali někteří novináři předpovídat politickou tragédií – minimálně pro administrativu Baracka Obamy. Republikáni získali těsnou většinu v senátu dosud ovládaném demokraty. Jde ale skutečně o tak převratnou událost?

MATĚJ SCHNEIDER

Volby do amerického kongresu, probíhající v polovině volebního období prezidenta, jsou ve Spojených státech všeobecně vnímány jako méně důležité než ty prezidentské a mívají tradičně nižší volební účast. Dvojnásob to platí o těch, které se odehrávají v druhém funkčním období hlavy státu. Nízká volební účast ovšem napomáhá spíše republikánským kandidátům. K volbám se při nízké účasti totiž dostaví menší procento mladších voličů, podporujících v průměru spíše demokraty. Není proto velkým překvapením, že ve volbách s procentuálně nejnižší účastí od druhé světové války získali republikáni ve Sněmovně reprezentantů nejvýraznější většinu za celé poválečné období.

Úrok doprava

Zároveň nejde popřít, že si demokraté k porážce ve značné míře pomohli sami. Velké množství demokratických kandidátů zvolilo během kampaní prazvláštní taktiku přivlastňování si tradičně republikánských témat. Demokraté se uchýlili snad ke všem velkým gestům – od mávání střelnými zbraněmi a Biblí až po distancování se od administrativy prezidenta Obamy a nejvýraznějšího (byť nedokonalého) úspěchu demokratů v posledních letech, totiž reformy zdravotnictví. Je těžké pochopit, co si od tohoto zdánlivě pragmatického úkroku slibovali. Taktika každopádně ve většině případů

selhala. Vedle myšlenkové sterility demokratických kandidátů vypadal standardní populismus republikánů jako plnohodnotná volba.

Vzhledem k tomu, co republikánští zástupci předváděli v kongresu během posledních let, se může tento výsledek aspoň na první pohled opravdu zdát děsivý. Stačí si vzpomenout na loňský bouřlivý boj o navýšení dluhového stropu a výsledný „government shutdown“ a čím dál častější volání po impeachmentu Obamy. V tomto směru se opravdu lze obávat, co všechno může republikánská většina v kongresu napáchat. Při bližším pohledu je ale zřejmé, že příliš velké drama se na jeho půdě v nejbližší době pravděpodobně konat nebude. Zatím asi nejabsurdnějším dopadem voleb je fakt, že republikánský senátor Jim Inhofe, známý především svým popíráním globálních změn klimatu, se s největší pravděpodobností stane předsedou senátní komise pro životní prostředí a veřejné práce. Co může ale republikány ovládaný kongres reálně způsobit? Poslední dva roky v kongresu se vyznačovaly především stagnací, která byla zapříčiněna jeho rozpolceností (důvěra Američanů v jejich legislativní orgán přitom klesla na deset procent). Můžeme ovšem předpokládat, že blokování reformních snah republikánům velmi vyhovovalo, už proto, že se jim dařilo svalovat vinu za nečinnost kongresu z velké části na demokraty. Nyní bude jejich postavení mnohem složitější.

Mezi americkými „mluvícími hlavami“ se říká, že každé volby jsou ve skutečnosti o těch dalších. Pro demokraty to znamená, že se jejich šance na vítězství v prezidentských volbách v roce 2016 nejeví jako příliš vysoké. Navíc trpí nedostatkem silných kandidátů.

Neochotná spolupráce

„Někteří lidé si stále myslí, že trávím málo času v kongresu. Prý: ‚Proč si nezajdete na drink s Mitchem McConnellem?‘ To myslíte vážně? Proč si nezkusíte zajít na drink s McConnellem vy?“ vtipkoval loni prezident

Obama o patové situaci v kongresu, konkrétně o svém případném setkání s kongresovým lídrem republikánů. Po letošních volbách se však oba pánové najednou tváří, že spolupráce jim přece jen půjde. Je jistě otázkou, zda nejde jen o gesta pro veřejnost, přece jen je ale momentální situace pro řadové voliče přehlednější. Ani republikáni, ani demokraté si jistě nebudou příliš zahrávat s možnostmi, že jim veřejnost jejich nekonstruktivní činy spočítá v příštích volbách. Nejpravděpodobnější je tedy jakási neochotná spolupráce. Dílčí legislativu přepustí demokraté republikánům přes prezidentské veto a pro některá

nekonfliktní témata jistě zase najdou demokraté většinu v obou komorách kongresu. Znamená to však také, že se Spojené státy nedočkají žádné výrazné reformy, ať už jde o imigrační politiku, držení zbraní nebo daně. A co impeachment, kterým republikáni v posledních letech tolik hrozili? V senátu stále nemají potřebnou dvoutřetinovou většinu, aby mohli Obamu odvolat bez hlásů nezávislých či demokratů. Především ale zřejmě nikdo doopravdy nechce, aby se dočasným prezidentem stal viceprezident Joe Biden.

Autor je publicista.



Zároveň nejde popřít, že si demokraté k porážce ve značné míře pomohli sami. Foto businessinsider.com

vykřičník

Dva příběhy o svobodě

MARTIN HEKRDLA

Pěťadvacáté výročí pádu Berlínské zdi i vypuknutí naší „sametovky“ (s fiktivní mrtvolou v roli roznětky) je šťastně za námi. Pořád nám však poněkud uniká, že středovýchodní Evropa a později i Sovětský svaz se tehdy ocitly v průsečíku dvou trajektorií. Jedna s druhou se prolínala, jedna ve druhou změnila a bylo to nepřehledné. Šlo o víc než o prostý střet dvou vývojových křivek emancipace a disciplinace, osvobozování a ukázněvání. V té rychlosti – někdy dějiny sviští tak, že vidíme jen šmouhu – není ani z odstupu lehké všechny silokřivky rozplést a identifikovat.

Kdo se však opravdu díval, viděl. Rozpad staré imperiální kázně strážené komunistickou byrokracií, kázně stále se dovolávající Marxovy emancipační a humanistické doktríny, nebyl po Listopadu nahrazen jenom liberální emancipační doktrínou občanských a lidských práv, ale i novými nástroji disciplinace. Vpád nefalšovaného trhu v neoliberalním provedení a rychlý „zlatokopecský“ vznik nové třídy vlastníků se pak ukázaly jako mnohem účinnější pořádací faktor společnosti,

než jaký kdy mohl představovat nejvyšší možný počet fízlů na kilometr čtvereční. Monolitická „veřejnoprávní“ totalita (takzvaný reálný socialismus), řízená přímými aranžéry davů fakticky bezprávného občanstva, byla – jak se bezprostředně po převratu vyhybavě říkalo – „odstátněna“ a transformována na privátní totality dílčí (soukromé firmy). V každé firmě se od té doby kázně občanů, tedy už lidí se skutečnými právy a svobodami, dosahovalo hlavně nepřímou kontrolou, cenou práce i hrozbou její ztráty, a tedy sebeukázněváním. Autocenzura je spolehlivější než puntičkářský cenzor. Tato autodisciplinace se navíc rozjižděla v euforii masových iluzí, že „každý občan starší osmnácti let“ (Miroslav Macek) může privatizovat cokoli, „vypodnikat si“ slušný kapitál a jeho dalším zhodnocováním realizovat čím dál větší kus svobody. Časopisu Profit se v první polovině devadesátých let prodalo skoro sto tisíc výtisků.

Porevoluční diskurs svobody zurčel nejen nad sociálním vzestupem nových řídících kádřů a podnikatelů, nad cirkulací elit, ale i nad jejich reprodukcí. Nad přechodem části nefalšovaných starých aparátčků z jedné klimaticizovaných kanceláří do druhých – a znovu k pákám výroby, rozdělování, směny a spotřeby. K suverénní moci nad pracujícími lidmi, kterou již vůbec nebylo nutné ředit frázemi o vládě pracujících. Staré souručenství veksláků a privilegované nomenklatury se zvláštními obchody a neformální klientelou vynesl „listopadový uragán“ (Bohumil Hrabal) na vyšší úroveň „mafiašského kapitalismu“ (Václav Havel).

V polistopadových mlýnech „tvůrců hodnot“ však u nás jasně převládali noví, „minulostí nezatížení“ lidé, vždy provázeni suitou různých podavačů, lobbistů, sponzorů, korupčníků, píáristů i nájemných vrahů. Mělo to dynamiku. A když ještě Václav Klaus chodíval do Prčice, hrdě hlásil novinářům, že naše země vzkvétá.

Mnohé iluze vzaly mezitím za své a nedávná ekonomická krize vystřízlivění ještě prohloubila. Jenže oficiálně kanonizovaná emancipační metanarace stále platí. První příběh, diskurs osvobození vytvořený aktivními kritiky minulého režimu, pracuje s klíčovými historickými body. Časová osa někdy začíná už povstáním vojáků a námořníků v Kronštadtu proti bolševické vládě (1921). Pokračuje pak poválečnými událostmi ve vnějším impériu, lidovým povstáním v Berlíně (1953), revoltou v Poznani a maďarskou revolucí (1956), Pražským jarem (1968), povstáním na gdaňském pobřeží (1970) a revolučním vzepětím desetimilionové Solidarity v Polsku (1980–1981). Potom už se přechází ke kulatým stolům, u nichž věrchuška docela klidně skasala prapore (Maďarsko, Polsko 1988–1989). K úprku občanů NDR na Západ přes maďarské hranice i německou ambasádu v Praze. K sametové revoluci v Československu (listopad) a ke krvavému zúčtování s rumunským režimem (prosinec), jenž předtím tvrdě potlačil vzpouru v Temešváru (bylo tam mnoho mrtvol fiktivních, ale i skutečných). Epilogem tétoaskádky heroismů je sjednocení Německa (1990) a rozpad SSSR po nezdařeném puči konzervativců proti Gorbačovovi (1991).

Již deset let po „roce zázraků 1989“ (Timothy Garton Ash) vytvořila však západní levice jiné velkovyprávění, které předjímá koncept Naomi Kleinové z její knihy *Šoková doktrína. Vzestup kalamitního kapitalismu* (2007, česky 2010). Tento zajímavý příběh začíná Pinochetovým pučem v Chile (1973), diktátorskou laboratoří neoliberalismu a „šokových terapií“. A pokračuje „thatcherismem“ (1979), „reaganomikou“ (1981) a významnými porážkami odborů, které vedly k oslabení vyjednávací síly práce. Ještě před pádem Berlínské zdi byl připraven neoliberalní Washingtonský konsensus (1989), který se stal podkladem Klausových, Balcerowiczových a Gajdarových „terapií“ a je fakticky dodnes pilířem fiskální disciplíny, liberalizací, deregulací a konkurenceschopnosti. Důležitým bodem téhle story je Jelcinovo řešení sporu s ruským parlamentem: vojenský útok na moskevský „Bílý dům“ (1993) s mnoha nefiktivními obětmi na životech. A pak také – borec nakonec – Pinochetův rozhovor o liberálních ekonomických reformách v Chile pro ruský list *Kommerisant* (1998). Kdyby vám zakryli generálovo jméno, budete si myslet, že zase čtete něco moudrého od Klause, Kalouska či Drábka.

Tohle naše nynější představitele nerozhází. Oba příběhy nám totiž nadšeně podsunují jako dvě strany jedné mince zvané svoboda. Jako hodnotu žárem téže pravdy a spravedlnosti v jediném tyglíku utavenou. Ale tak to snad přece nemůže být?

Tak to není!

Autor je politický komentátor.

OLDŘICH TICHÝ

Žiju sám ve zdejších lesích

Galerie hlavního města Prahy
Colloredo-Mansfeldský palác, Karlova 189/2, 110 00 Praha 1
31/10 2014—15/2 2015

www.ghmp.cz

A2+ www.advojka.cz/a2+

ADVOJKA PRAHA
7. 11. 2014 E 2010 / KRAJČÍK
/ Brusel / Praha /

DIVNEJ PRACH
& MEDVĚDÍ KOSTI ???

WEIRD DUST /BE/, BEAR BO-
NES, LAY LOW /VE/

24. 11. 2014 U MYŠÁKA
/radlická 23, praha 5/

REFLEXE

FILOSOFICKÝ ČASOPIS

Tomáš Vitek

Duše jako vzduch

Jan Palkoska

Chápavost a představivost
v geometrickém poznání
v Descartových Pravidlech
pro vedení rozumu

Ondřej Sikora

Teorie postulátů
a rozumová víra

Tomáš Koblížek

Pojem Weltansicht
v kontextu Humboldtovy
filosofie jazyka

Jean Hyppolite

Hegelovské interpretace

46

iShorts.
zkrátka
filmy

PEIN
/KOŠT/

ČESKO-NĚMECKÉ KRATASY

WWW.ISHORTS.EU

PRAHA-BIO OKD-19.11. ŽILINA-STANICA ŽILINA-ZÁŘEČIE-25.11.
TRNAVA-BERLINER OKP-25.11. OSTRAVA-STUDIO KAREL-26.11.
JABLONEC NAD NISOU-KINO JUNIOR-26.11.
HRADEC KRÁLOVÉ-BIO CENTRAL-26.11. ZLÍN-VELKÉ KINO-26.11.
BRATISLAVA-MILADOST-24.11. BRNO-SCALA-3.12.

Festival Brikcius Botulay Martina Zikl
Klem Antonia Dvořák Ilja Kravčík Evgen
Leos Janacek Jiří Matys Růžek české hudby
Year of Czech Music Lubos Fiser Miro
Karel Křivá Festival Brikcius Botulay
Gideon Klem Antonia Dvořák Ilja Kravčík

DUO BRIKCIUS
- ROK ČESKÉ HUDBY
[2 Cellists & 2 Siblings]

ANNA BRIKCIUSOVÁ
/ violoncello
FRANTIŠEK BRIKCIUS
/ violoncello

festival
brikcius

Čtvrtek 20. listopadu, 19:30 hod.
Dům U Kamenného zvonu v Praze
http://Festival.Brikcius.com

ALFRED VE DVORE
11–12 / 2014

LISTOPAD
20 21 / STEREOPRESENCE
CRISTINA MALDONADO
25 26 27 / GUND
WARIOT IDEAL
PROSINEC
02 03 / TRASY VLASŮ
RYBA ŘVOUCÍ
05 06 / SMRT JSEM JÁ
LA CALACA
10 / UMBILICUS
FLORENT GOLFIER
13 / ARKTICKÝ ROBINSON
WARIOT IDEAL
16 17 / GUND
WARIOT IDEAL

WWW.ALFREDEDVORE.CZ

NAPOLI

knihy
plakáty
grafický design
ilustrace

V prosinci 2014
se těšíme na setkání na akcích
Knihex a designSUPERMARKET.

www.napolistranky.cz

Festival
dokumentárních
filmů o vztahu
lidí a zvířat

ZVÍŘATA
JSOU
TAKY LIDI

28.–30. 11. 2014
Kino Atlas
Sokolovská 371/1
Praha 8

FILMY
Cowspiracy
(Cowspiracy: Klíč k udržitelnosti)
Project Nim (Nim)
Ghosts In Our Machine
(Duše v našich strojích)
Maximum Tolerated Dose
(Maximálně snesitelná dávka)
Peaceable Kingdom:
The Journey Home
(Království míru: Cesta domů)
Sharkwater (Žraločí vody)
Vegucated (Veganizovaní)

Partneři

Mediální partneři

Pořadatel

www.ZvirataJsouTakyLidi.cz

Figura beze jména

Mediaální tvarování „horšího Čecha“

Povědomí o různých skupinách uvnitř společnosti si většina z nás netvoří četbou sociologických analýz a studiím statistik. Větší roli hrají stereotypizované obrazy a imaginární figury. K postavě „cigána“ a „bezdomovce“ v současnosti přibyl i „horší Čech“.

PAVEL ŠPLÍCHAL

Vztah vůči menšinám si většina obvykle vytváří skrze stereotypní figury. Obdobné stereotypy formují na vágní úrovni i třídní vědomí. Příkladem je „white trash“, o kterém se už dávno nemluví jen ve Spojených státech. V české společnosti se většina vymezuje zejména vůči Romům nebo gastarbeiterským z Východu a antisociální chování přisuzuje i bezdomovcům. Znevýhodněným jsou připisovány vlastnosti, které mají vysvětlit jejich neúspěch. V poslední době se objevuje v publicistických textech zatím nejasná, ale jak se zdá, neméně strašidelná postava „horšího Čecha“.

Společenská klasifikace je komplexní proces – a značný vliv na něj mají také média nebo popkultura. V tomto prostoru sociální skupiny, třídy a vrstvy fungují jako ideálně typizované, publikem snadno rozpoznatelné figury. Tyto zkarikované typy jsou podle britské socioložky Imogen Tylerové vytvářeny z mocensky nadřazených pozic a do jejich formování se promítají obavy privilegovaných

v českém mediálním prostředí výraznou roli. Ve zpravodajství se téma bílé chudoby jako nebezpečí prakticky neobjevuje (tedy pokud nejde o bezdomovce).

Ze statistik uveřejněných po prezidentské volbě víme, že Zemanovi voliči se rekrutovali spíše z chudších obyvatel menších měst, zatímco baštou příznivců Karla Schwarzenberga byla relativně bohatá Praha. Příznivci schwarzenbergovské pravice přitom svoji sociální identitu neodvozuji jen z havlovského pojetí demokratické společnosti, ale i z étosu „lepší lidí“, za něž se – právě například v kontrastu k Zemanovu voličstvu – považují.

Tylerová, která se věnuje nerovnostem v Británii, odkazuje na studie socioložky Claudie Castañedy a připomíná roli emocí, jako jsou nechuť či opovržení při formování, byť vágního, třídního vědomí. Příkladem takto vytvořené figury jsou pro Tylerovou právě „chavs“, kteří sice neexistují jako definovatelná sociologická kategorie, ale tím spíš je takto označovaným lidem z nadřazených pozic

I úspěšnější Češi jsou rádi, když dosáhnou aspoň na vlastní bydlení. Vymezování se proti „národu“ Zemana, Blesku a Babovřesk má tedy do určité míry především kulturní charakter. Z výzkumu socioložek Marty Kolářové a Kateřiny Vojtíškové vyplývá, že ekonomické rozdíly v široce pojaté střední třídě vnímají spíše ti, kteří patří do její spodní části. Ani střední třída si nemůže být jistá svým ekonomickým postavením. Podle stejného výzkumu navíc česká střední třída má určitý komplex z toho, že se neumí chovat „lépe“, tedy tak, aby byla patrná určitá úroveň, která by ji odlišila od chudších.

Venkov a white trash

V české popkultuře tudíž příliš nefunguje karikatura „bílých chudin“, jakou je například manželský pár Cleytus a Brandina v americkém seriálu *Simpsonovi*, který popíjí samohonku, má spoustu dětí a problémy se čtením. Vděčná je zato figura venkovana, ale opozice město versus vesnice přitom nemívá



Vymezování se proti „národu“ Zemana, Blesku a Babovřesk má do určité míry především kulturní charakter. Foto borovan.cz

vrstev z těch, kteří jsou na tom o poznání hůře. Tylerová popisuje tento proces na příkladu britských „chavs“, lidí žijících v sociálních bytech ve vyloučených lokalitách.

Zemanovská figura

Z nedávného mediálního lynče Miloše Zemana, který část veřejnosti pobouřil vulgarismy ve vysílání Českého rozhlasu, byla jeho příznivci osočena „pražská kavárna“, jež nerozumí problémům obyčejných lidí mimo hlavní město. Naopak kritici zmíněného vystoupení, například Petr Gazdík, obvinili prezidenta z podbízení se „méně kulturní části národa“. Nebylo to poprvé, co byli do kritiky Zemana zahrnuti – byť třeba nepřímě – i jeho voliči či příznivci. Pomyslný lepší člověk patřící ke „kulturní části národa“ k sobě potřebuje svoji horší polovičku, vůči níž se může vymezit. Takovou figurou se stává zatím nepojmenovaná, nicméně stereotypizovaná postava pomyslného příznivce Miloše Zemana, potažmo staršího levicového voliče či nevzdělaného, chudého občana žijícího na periferii společnosti. Obraz chudých přitom nehraje

připisována řada charakteristik. Na figuru „chava“ jsou naroubovány předsudky a strachy, které má společnost z lidí na dně společenské hierarchie. Konzervativní britská média líčí nejchudší občany jako nebezpečné kriminálníky a násilníky ohrožující veřejný klid a bezpečí a mluví o „konci beztřídní společnosti“.

Národ Blesku a Babovřesk

Dehonestace na nejrůznějších webech a stereotypní nenávisť vůči „chavs“ se podobá českým internetovým diskusím o Romech. I zde má své místo panika z „přemnožení“ chudin a výzvy k vyvražďování či aspoň sterilizaci. Vůči svým chudým bílým spoluobčanům jsou české střední a vyšší vrstvy zdánlivě tolerantní, ovšem jen do chvíle, než se sociálně slabší dostaví k volbám. Pomyslná figura chudého nevzdělaného venkovského Čecha se ve veřejné debatě objevuje především jako nástroj diskreditace.

Na rozdíl od Británie však v České republice neplatí, že by se většina střední třídy mohla pochlubit výrazně vyšším majetkovým standardem, než je ten, v němž žije nižší třída.

vysloveně třídní či ekonomický rozměr. V české filmové tvorbě se postavy ze dna spíše romantizují a chudí se často pohybují v sociálních vzduchoprázdnech. Lidé jsou chudí jako by bez důvodu, divák tuší, že kdysi bylo lépe, ale konkrétní důvody, proč se situace změnila, se nedozví. Přezíravý postoj k méně úspěšným vede k tomu, že jsou buď romantizováni, nebo prostě nahlíženi jako osamocené bizarní postavičky.

O to snazší je pak přisoudit figuře chudého obyvatele menšího města prakticky jakoukoli vlastnost. Podobně ostatně funguje již zmíněný stereotyp „pražské kavárny“. Obě vymezení přitom maskují sociální a ekonomické vztahy, respektive spojují nespokojenost se socioekonomickou realitou s vymezením se vůči určité vykonstruované společenské skupině. Pokud se ještě vrátíme k obrazu „Zemanových voličů“, všimněme si, že Zeman chudé nijak zvlášť nehájí a zkreslené představy o lidech, kteří mu dali hlas, nijak nevyvrací. Domnělé „horší Čechy“ potřebuje stejně jako domnělou „pražskou kavárnu“.

Autor je sociolog.

Deštníky, stany, mrakodrapy

Reportáž z protestů v Hongkongu

Masové demonstrace v Hongkongu stále trvají. Nyní jde především o to, zda vydrží déle policie nebo protestující. Ti přitom spíše než o revoluci usilují o odstranění nadvlády obchodní elity a nastolení demokracie – včetně svobodných voleb. Tento cíl je ovšem zatím v nedohlednu.

MATOUŠ HRDINA

„Jsem tady bez přestání celých šest týdnů, už od prvních demonstrací. Prostě jsem nechal práce a přišel,“ říká dvacetiletý zedník Mars. Spolu s ním na okupovaném kusu dálnice u sídla hongkongské vlády tráví čas tisíce lidí, kteří přes odpor místních autorit a části veřejnosti nehodlají místo opustit. Po více než měsíci protestů se živelné demonstrace proměnily v dobře organizované městčko se stovkami stanů, ve kterém nechybějí improvizované jídelny, dílny, střediska první pomoci, záhony se zeleninou nebo studovna s knihovnou.

Na konci září přerostla studentská stávka v masivní protesty, které zaměstnávají světový tisk a staly se předmětem mnoha analýz a komentářů. Média hnutí známé jako Occupy Central označila chytlavým názvem „deštníková revoluce“ a v rámci obvyklého schématu se je snaží srovnávat s jinými „barevnými“ revolucemi či okupacemi. Přitom sami studenti slovo revoluce striktně odmítají.

Nulové perspektivy

Sedím na židličce pod celtou a obdivuji Marsovu ochotu opustit práci a žít na ulici bez peněz a zázemí. „To není problém, v Hongkongu je práce dost, a až budu chtít, nějakou si zase najdu,“ odpovídá s úsměvem. To je jeden z příkladů toho, jak je místní situace specifická a jen těžko srovnatelná s jinými protesty posledních let. V prvních dnech tvořili naprostou většinu demonstrantů studenti, ale teď je mezi nimi vidět stále více lidí středního věku. „Rozhodl jsem se přijít potom,

co policie poprvé použila slzný plyn,“ zmiňuje sedmadvacetiletý Sun zásadní moment, který zvedl vlnu solidarity se studenty. Pracuje ve finančnictví, a tak si kvůli protestům bere dovolenou. Noci tráví jako hlídač stanů se zásobami. Spolu s ním drží hlídku i sedmačtyřicetiletý Paul, který pracuje jako manažer v Bangkoku.

Zatímco předchozí generace mohly tvrdou prací dosáhnout místní verze amerického snu, dnešní studenti sice zaměstnání seženou, ale většinou se dočkají jen špatně placené kancelářské práce a nulových perspektiv. Vlastnictví bytu je nespílitelný sen a vedoucí místa v korporátním sektoru jsou obsazena vládnoucí klikou. Hongkong je se svými nízkými daněmi a tříprocentní nezaměstnaností stále ještě výkladní skříní liberálního kapitalismu a většina protestujících by svou politickou orientaci jen těžko definovala jako levicovou, ale rozevírající se sociální nůžky a nedostatek reprezentace širokých společenských vrstev představují problém pro všechny. Za jedinou cestu ke změně poměrů považují lidé v ulicích svobodné volby.

Velká část společnosti je frustrovaná arogancí vládních kruhů, vedených nenáviděným šéfem hongkongské administrativy C. Y. Leungem. Na protestech potkávám manažery, programátory, učitele či majitele restaurací přivážejících jídlo. Parta tesařů vyrábí stoly a židle z dřevotřísky, u informačních stánků se rozdávají žluté stužky. A na stovkách plakátů se vedle volání po svobodných volbách jako zlověstné znamení objevují i odkazy na masakr na náměstí Tchien-an-men. Všem je jasné, že o osudu hongkongské demokracie se rozhoduje přímo v Pekingu.

Ať nás Peking nechá na pokoji

Kořeny současné situace leží už v letech britské vlády. Právě Britové zavedli omezené volební právo a privilegia korporací. Poslední britský guvernér Chris Patten sice usiloval o rovné volební právo, ale proti jeho snahám stála místní obchodní komunita, která už tehdy usilovala o dobré vztahy s Pekingem. Základem místního politického uspořádání je tak volební systém, který připomíná pořádky ve viktoriánské Anglii. Jen polovina

ze sedmdesáti křesel legislativního shromáždění podléhá přímé a rovné volbě všech oprávněných voličů. Zbytek volí „okrsky“ sdružující vybrané zástupce jednotlivých obchodních a společenských skupin, například právníků, textilního průmyslu nebo finančnictví. V některých okrscích volebním právem disponují jen korporace – například o obsazení jednoho křesla zastupujícího pojišťovnictví rozhodují pouze hlasy 141 korporací. Šéf administrativy je pak volen výborem složeným ze zástupců těchto elitních voličů, většinou těsně spjatých s Pekingem. V roce 2017 má sice již být předseda exekutivy volen občanů v přímé volbě, ale členové zmíněného výboru by měli stále provádět předvýběr kandidátů. Je zřejmé, že cesta k odstranění vlády obchodních elit nebude jednoduchá.

„Nedělám si iluze. V současnosti Peking univerzální volební právo nikdy nepřipustí. Myslím, že jde o běh na dlouhou trať,“ říká politolog Joseph Cheng, který je v místním prodemokratickém hnutí aktivní již od osmdesátých let. „Nikdo tu nezpochybňuje čínskou suverenitu, Hongkong se ostatně bez Číny neobejde. Chceme jen, aby nás Peking nechal na pokoji. Jenže tím by vytvořili precedent zpochybňující celý čínský systém. Jediná cesta ke skutečné změně je tak proměna samotné Číny.“ Reakce Pekingů i hongkongské vlády mu dávají za pravdu. Návrhy parlamentní opozice na referendum o volební reformě či rozpuštění legislativního shromáždění byly smeteny ze stolu, dialog mezi studenty a vládou skončil a vše je v patové situaci. Vláda vede s protestujícími opotřebovací válku a nestydí se použít ani špinavé prostředky, jako jsou hackerské útoky či nasazení provokatérů. Odpor vůči protestům ale není organizován jen vládou. Část místní společnosti protesty odmítá a roste i nespokojenost s dopravními komplikacemi. Pětina obyvatel Hongkongu žije pod hranicí chudoby a příslušníkům těchto vrstev může protestní hnutí připadat jako elitářské a održené od jejich životní reality.

Bylo zvláštní pozorovat, jak se v dělnické čtvrti Sham Shui Po u petičních stánků na podporu policie řadí starší nemajetní lidé, kteří jsou přitom v současném systému nejvíce marginalizováni. Pro úspěch jakéhokoli protestu je potřeba, aby společnost chápala jeho význam a ztotožnila se s jeho požadavky. V tomto ohledu ještě protestujícím zbývá hodně práce. Soud už posvětil žádosti o vyklizení ulic, přidává se i únava a konec protestů je tak jen otázkou času.

Dílčí úspěch

I když ale volební reforma zůstává v nedohlednu, hnutí není bez úspěchu. Mnoho mladých lidí si poprvé uvědomilo svou moc a začalo vyžadovat práva, která jim sice prosperitu a možnosti nezajistí automaticky, ale jsou jejich nutným předpokladem. Sebeuvědomění a organizace studentů jsou extrémně důležité zejména ve společnosti, která je prodchnuta tradiční úctou k autoritám a hnutí často šmahem odsuzuje jako mejdan rozmazlených dětí. Mnoho starších účastníků protestů samo připouští, že dříve ke studentům přistupovali s despektem, ale díky jejich odhodlání změnili názor. Potkávám patnáctileté středoškoláky, kteří organizují distribuci vody či úklid odpadu. To jsou lidé, od kterých by společnost ještě dlouhá léta nic neočekávala a nebrala je na vědomí. Dohoda zajišťující pro Hongkong uspořádání „jedna země – dva systémy“ vyprší v roce 2047. V té době bude generace dnešních studentů na řídících místech místní společnosti. A v tom možná spočívá největší naděje, že Hongkong i přes nátlak čínské vlády nepřestane usilovat o základní demokratické svobody, které v tomto regionu zdaleka nejsou samozřejmostí.

Autor je doktorand na FSV UK.

napětí

Kromě tradičních oslav 17. listopadu, na nichž se sešly tisíce lidí, se v Praze na náměstí Republiky uskutečnilo shromáždění lidí, kteří jsou „nespokojeni s vývojem demokracie za posledních 25 let“. Demonstraci svolalo Hnutí 17. listopadu, které se touto cestou snažilo upozornit na to, že podle statistického úřadu žije každý desátý Čech na hranici bída. Svobodu podle organizátorů oslavují především „exekutoři, developři a předsednictva bank“, v posledních pěti letech došlo takřka k milionu exekucí a zajistit si důstojný život je stále těžší.

V Polsku se 11. listopadu konaly tradiční oslavy Dne nezávislosti, které – jako již několikrát v nedávné minulosti – skončily pouličními bitvami mezi stoupenci krajní pravice a policií. Maskovaní neonacisté na policii útočili kameny, dýmovnicemi a dlažebními kostkami a bezpečnostní složky jim odpovídaly vodním dělem a střelbou gumových projektilů do vzduchu. Stříkající voda byla obarvená, což policistům sloužilo k identifikaci extremistů. Blok militantních neonacistů se nacházel uprostřed průvodu desítek tisíc lidí, kteří se účastnili marše pořádaného krajní pravíci společně s nacionalisty. V průběhu střetů bylo zatčeno 215 osob a zraněno zhruba deset dalších včetně dvou policistů. V Polsku si v tento den připomínají nabytí nezávislosti po ukončení první světové války.

Na letišti v mexickém Acapulku byl 10. listopadu pokojně obsazen tamější terminál. Několikahodinová akce byla reakcí na společný zásah policie a armády, k němuž došlo letos v září v Pedagogické škole Raúla Isidra v Ayotzinapě a při němž zmizelo 43 studentů. Blokáda byla vyvrcholením masového pochodu, který začal v centru města a účastnili se ho i rodiče nezvěstných studentů. K vojensko-policejní akci ve škole došlo v době, kdy studenti demonstrovali proti chystaným vzdělávacím reformám, a bylo při ní usmrceno šest a zraněno dvacet pět lidí. Podle některých informací se útoku bezpečnostních složek na studenty účastnili i civilisté ze zločineckého gangu, a právě ti údajně mají životy pohřešovaných studentů na svědomí.

Tři aktivisté z organizace Fighting Against Natural Gas byli 1. listopadu zatčeni při pokusu okupovat kancelář amerického senátora Jacka Reeda, který prosazuje stavbu plynovodu společnosti Spectra. Plánovaný plynovod na břidličný plyn předpokládá zbudování pěti kompresních stanic na území Pensylvánie a Nové Anglie. Proti projektu se postavilo mnoho lidí, kteří žijí v blízkosti chystané stavby, neboť se obávají hluku, emisí a nebezpečí exploze.

—lr—



Protestní shromáždění v hongkongské čtvrti Admiralty. Foto Matouš Hrdina



**John Wray
Spodek**
Přeložil Petr Eliáš
Plus 2013, 293 s.

Román Spodek nabízí čtenářům příležitost strávit jeden den v kůži paranoidního schizofrenika Willa. Nicméně jeden den věnovaný této knize je možná až příliš. Ústřední téma je samo o sobě přitažlivé, budí očekávání, jak se autor vyrovná s pozměňnými poznávacími a vnímacími schopnostmi hlavního hrdiny, zda podle něčeho poznáme, že protagonista trpí psychickou chorobou, a jakou autor zvolí vypravěčskou perspektivu. Nicméně vlastní realizace za očekáváním pokulhává a brzy čtenáře dokonale otráví. Po pročtení několika úvodních kapitol si zvykneme na autorský styl i strohou er-formu a přizpůsobíme se Willovu vnímání reality. Fiktivní pohyb na hranici „jiné“ skutečnosti a vyfabulovaná zkušenost schizofrenního života tak zanedlouho zevšední a přestává překvapovat. Dále už následuje jen nuda, vtělená do nekonečného honu na hlavního hrdinu, šestnáctiletého kluka, který z vlastního přesvědčení přestal brát léky, utekl z léčení a touží svým zvráceným způsobem zachránit svět. Ale i tato mise – a s ní také počáteční dynamika příběhu, daná střídáním dvou paralelních dějových linií, totiž Willova útěku a policejního pátrání po něm – se brzy omrzí. Už v první třetině knihy je jasné, že příběh nemůže dopadnout jinak, než jak skutečně dopadne, a že neskončí nikde jinde než v metru. V síti tunelů a nástupišť se Will cítí bezpečně a právě zde se setkává se skutečnými lidmi i halucinovanými obyvateli temných, ale přesto zabydlených míst.

Tereza Šnellerová



**Nathan Englander
O čem mluvíme, když mluvíme o Anne Frankové**
Přeložili Petr Fantys a Dominika Křesťanová
Paseka 2014, 232 s.

Povídková kniha Nathana Englandera, amerického finalisty Pulitzerovy ceny, sestává z osmi krátkých próz. Autor v ní využívá svých zkušeností z ortodoxní židovské komunity v New Yorku, ale i ze svého života v Izraeli, a postavy jeho příběhů se tak střídavě objevují v americkém a izraelském prostředí. Vykresluje skrze ně dějiny židovského národa i to, jaký vliv mají na pobývání Židů v současném světě. Složité hledání vlastní identity a vztah náboženství ke každodenní existenci autor v každém příběhu uchopuje z jiné perspektivy a demonstruje na odlišné židovské generaci. Využívá přitom různých stylů: od klasické ich-formy po strohé bodové výčty. Nechybí ani osobitý humor. Povídky se obejdou bez edukativních pasáží ze židovské historie a skrze konkrétní příběhy lidí postižených holocaustem, izraelsko-palestinskými válkami či obyčejným rasismem věrohodně promlouvají o osudech tohoto etnika. Nejedná se však o knihu o Židech pro Židy – svým provokativním stylem a černým humorem osloví leckterého čtenáře. Englander se vyhýbá morálním soudům a chování postav nijak nehodnotí. Jejich vnitřní pochody i vzájemné konflikty jsou ztvárněny velmi realisticky a umožňují čtenáři, aby sám posoudil, jestli je dané jednání morální či nemorální. Historie sice tvoří příběhům pouhý kontext, na druhé straně ale dějiny vytvářejí jednotlivci – a právě o ně v povídkách jde.

Barbora Štenclová



**Jiří Pešek a kolektiv
Napříč kontinentem soudobých dějin**
Argo 2014, 336 s.

Kolektivní monografie autorů působících na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy sleduje produkci a východiska evropské historiografie soudobých dějin „po konci studené války“ v jednotlivých, národně definovaných rámcích. Studie postupují formou bibliografické rešerše vázané na roky 1989, 1995, 2000 a 2005, analýzu doplňují konkrétnějšími tématy a zaměřují se na specifická historiografická periodika či třeba na dějiny medicíny. Závěry tohoto kvantitativně orientovaného výzkumu nás však příliš nenadchnou. Množství odborné literatury k soudobým dějinám prakticky všude roste a v určitých oblastech autoři nacházejí i zvyšující se míru sebereflexe oboru. I přes „internacionální rétoriku“ lze najít mezi jednotlivými národními kontexty podstatné předěly, ať už z hlediska obsahu nebo i samotného chápání historie. Nicméně zájem o samotné politické dějiny celkově upadá – aktuálně vede spíše kulturní a částečně také sociálně orientovaná historiografie. Zdaleka nejzajímavější částí knihy zůstává srovnání jednotlivých východisek, která podmiňují různá pojetí soudobých dějin. Bohužel i zde chybí autorům jakákoli snaha své výstupy konfrontovat nebo zasadit do kontextu a rozvést. Kniha je tak modelovým příkladem současné akademické produkce vznikající pod vlivem Rejstříku informací o výsledcích. Proto je ostatně „žánr“ kolektivní monografie pro dnešek tak typický. Přesto publikace obsahuje i kvalitní příspěvky, které pomáhají vytvořit si určitý přehled o zkoumání evropských soudobých dějin.

Václav Janošík



**Radomír Socha, Alexandr Jegorov
Encyklopedie léčivých hub**
Academia 2014, 768 s.

Po loňském vydání monumentálního mykologického díla, totiž Přehledu hub střední Evropy, přináší nakladatelství Academia další objemnou publikaci věnovanou houbám. V tomto případě se autoři zaměřují na jejich léčivé účinky. Ty jsou ve východních kulturách známe již tisíce let. V knize se dozvíte, že skoro ve všech houbách, včetně těch nejdých nebo dokonce jedovatých, se nacházejí látky, které se dají využít pro léčbu, ať už jde o vzácné typy sacharidů, antioxidanty, látky protirakovinné nebo antibakteriální. Kniha je rozdělena do několika částí. V úvodní pasáži se autoři věnují historii využití hub nebo tomu, kde rostou. Pomoci lidem s konkrétními problémy může kapitola, v níž jsou druhy seskupeny podle svých léčivých účinků. Větší část publikace pak zabírá samotná encyklopedie. Kromě fotografie a určovacích znaků tu najdete právě i výčet obsažených léčivých látek. Pro běžné houbaře nechybí zmínka o možných záměnách a kuchyňském využití. Encyklopedie je rozčleněna na houby jedlé, nejedlé a jedovaté, navíc je u každého jednotlivého druhu znázorněn jakýsi semafor, který ukazuje, do jaké míry jsou látky v houbě zmapovány, případně zda se již využívají v praxi. Encyklopedie není určena svátečním houbařům, kteří sbírají to, co je naučili sbírat rodiče, ale spíš těm, kteří s houbami rádi experimentují. Nebo těm, kdo se o nich prostě chtějí dozvědět víc.

Jiří G. Růžicka



**Nick Cave: 20 000 dní na Zemi
20,000 Days on Earth**
Režie Iain Forsyth, Jane Pollardová,
Velká Británie, 2014, 96 min.
Premiéra v ČR 9. 10. 2014

Fiktivní dokument věnovaný Nicku Caveovi je koncipován velkoryse. Nejde o portrét, spíš o jakési virtuální mauzoleum, ceremonii stvrzující kult. Cave se během jednoho smyšlené-reálného dne vyzpovídá psychoanalytikovi, v přízračných scénách si promluví se ztuhlým Blixou Bargeldem a vysmátou Kylií Minogue a navštíví svůj archiv, jehož dvěma vděčným zaměstnancům pomůže objasnit pár detailů z doby, kdy o svém muzeu teprve snil. Celek působí, jako by zpěvák prožíval jakýsi život po životě – v kulisách své slávy se pohybuje jako hologram či animace sebe sama. Napoví už první scéna po úvodní titulkové sekvenci, během níž se jako kalendář v rychlém střihu protočí předchozích 19 999 dní Caveovy existence načrtnuté sledem koncertních záběrů. Tím život rockera končí a s dvacetitisícím ránem se probouzíme rovnou do mýtu. Velký den začíná pohledem na budík, který se vzápětí rozdrnčí. Od této chvíle není pochyb, že si film bude zahrávat s kýčem. Když pak celkový záběr ozřejmí, že se nacházíme v ložnici, kterou už známe z obalu posledního alba The Bad Seeds, jsme v pasti. V tomto soukromí není co objevovat. Cave jezdí svou limuzínou sem a tam jako ve snu, interiéry jsou plné fotek a vintage dekorací, písničky hotové, peníze na účtu, publikum natěšené a zpěvák splývá se svou teatrální uhrančivostí. Obsahem je to mýtus, zpracování kýč a žánrově snímek připomíná reklamu na doživotní pojistku pro rockery, kteří to zvládli.

Billy Shake jr.



Frank
Režie Lenny Abrahamson, Irsko, 2014, 95 min.
Premiéra v ČR 6. 11. 2014

Irská komedie Frank měla příznačně světovou premiéru na festivalu v Sundance, který je spojován s tradicí amerického nezávislého filmu. Trpí totiž stejnými problémy, které jsou pro současnou americkou kinematografii s nálepkou indie typické. Tváří se, že předkládá alternativu vůči komerční žánrové tvorbě, ale ve skutečnosti předvádí jen podbíživou hru na jinakost, která je přístupná všem, protože nic doopravdy alternativního nenabízí. Frank vypráví o mladíkovi, který touží prorazit v hudebním průmyslu a naráží na bizarní kapelu složenou z outsiderů a mentálně postižených. Vede ji muž, který stále nosí na hlavě obrovskou kulatou papírovou masku. Image Franka je okopírovaná od Franka Sidebottoma, frontmana britské rockové skupiny The Freshies, což sice tvůrci přiznávají, na druhé straně ale filmový Frank nemá se Sidebottomem kromě své masky prakticky nic společného. Celý film jako by se skládal z podobných nedotažených náznaků různých motivů a témat, která nejsou nijak rozvedena. Je možné ho vykládat mnoha způsoby, ale žádným důsledně. I vršení podivnůstek je v Abrahamsonově filmu především podbíživé a vyznívá jako chatrná snaha omluvit, že snímek není ničím víc než kompilací nefunkčních krátkodechých nápadů – mezi ty lze ostatně započítat i obsazení Michaela Fassbendera do titulní role, ve které herci není téměř celý film vidět obličej. Iritující snahu podsunout divákům zdání vlastní hlubokomyslnosti podtrhuje závěrečná píseň s příznačně vmlouvavým refrémem „I Love You All“.

Antonín Tesař



**Cosima von Bonin
Hippiess use side door. The year 2014
has lost the plot**
Mumok, Vídeň, 4. 10. 2014 – 18. 1. 2015

Oranžový ráček poustevníček, strakatý pes, černý králík, pestrobarevná chobotnice... Veliká plyšová zvířata – to je asi první asociace se jménem umělkyně Cosimy von Bonin. Také brožura vydaná k její aktuální výstavě v Mumoku se snaží divákovi přiblížit „skryté významy“ prostřednictvím interpretace jednotlivých figurek. Jejich zplhlé pózy jsou vykládány jako příznak rezignace a oslava lenosti. Proč ne. Soustředit se ale příliš na jednotlivosti znamená ochudit se o dojem celku. Od malby, fotografie a sochařství se umělkyně postupně dopracovala k složitým instalacím a k pojetí výstavy jako nedělitelného komplexu. Při procházení výstavními sály je divák konfrontován nejen s množstvím objektů z textilu, lepenky a podobně, ale také s televizemi a reproduktory, pod nimiž může poslouchat elektronickou hudbu složenou přímo pro von Bonin. Divácký zážitek se asi nejvíc podobá surfování na internetu a stavu roztržštěné pozornosti s mnoha otevřenými okny na obrazovce počítače. „Život“ na internetu je pak explicitně ironizován mimořádně vtipným videem travestitů Die 3 Ypsilons, s nimiž autorka dlouhodobě spolupracuje, stejně jako s několika hudebními skupinami. Záměrně tak rozměňuje vlastní autorství a říká: „I am many.“ Dílo této zasloužilé umělkyně bychom mohli přirovnat k dnešnímu postinternetovému umění nejen z hlediska estetických kvalit, ale především pro networkingový způsob tvorby s mnoha křížovými odkazy a pro „internetový“ prožitek, který její výstavy nabízejí.

Tereza Jindrová



**Egon Tobiaš
Gould**
Divadlo 21, Praha, premiéra 9. 10. 2014,
psáno z reprízy 12. 11. 2014

Egon Tobiaš se ve své komedii Gould, pojmenované podle hlavního hrdiny – poněkud excentrického abstraktního malíře –, velmi volně inspiroval románem Kopytem do hlavy irského spisovatele Joyce Caryho. Hra přejala pouze základní příběhovou kostru – hrdina si nerozumí s otcem, bojuje s úspěšnějším uměleckým rivalem, setkává první a druhou ženu... Zatímco Caryho předloha zachycuje proměňující se společenskou situaci třicátých let i duševní pochody sporného umělce, v inscenaci, režírované Jiřím Ondrou, se podobného kontextu nebo hloubky nedočkáme. Sledujeme hodinu a půl trvající frašku rozdrobenou do jednotlivých výstupů, která si původně možná chtěla vzít na paškál nešvary moderního umění, bohužel ho ale redukovala na zcela stereotypní představu – asi takovou, jakou o něm má náhodný kolemjdoucí, který si po sváteční návštěvě Národní galerie říká, že „tohle by zvládnul taky“. Přitom aluzemi, které by nejspíš nepochopil, se hra jen hemží: jsou tu mondrianovské čtyřúhelníky na šatech, Kleinovo „malování modelkou“, scéně dominuje Duchampův stojan, tentokrát skutečně ověšený láhvemi... Schopnost vidět věci jinak je nám předkládána jako mimořádnost, které je hodno pobavení, abstraktní je prezentováno jako formalistní nebo bezobsažné. Jenže sama inscenace je tím, co kritizuje: povrchní, byť celkem zábavnou hříčkou. Největším emocionálním zážitkem nakonec zůstane strach, abychom do víru svého vlastního excentrického života neodcházeli ošpláchnuti obarveným jogurtem, jenž na scéně zastupuje olejové barvy.

Martin Zajíček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2014

Hledáte vánoční dárek, který bude dělat radost celý rok?

NADĚLTE VÁNOČNÍ PŘEDPLATNÉ KULTURNÍHO ČTRNÁCTIDENÍKU A2!

Pořídte sobě nebo svým blízkým pod stromeček **zvýhodněné roční předplatné** **Ádvojky** za 777 Kč a jako vánoční dárek od nás dostanete **1 knihu od nakladatelství Fra + 1 knihu od nakladatelství Rubato + dva volné vstupy do spřízněných divadel a galerií**. Nezapomeňte, že nejcennější vánoční dárek je kulturní!

Závazné objednávky posílejte do 22. 12. 2014 na adresu **distribuce@advojka.cz** (případně objednávejte telefonicky na číslo **222 510 205**) a do předmětu napište **Vánoční předplatné**. Poté vám e-mailem zašleme certifikát o darování A2, který můžete vytisknout a dát obdarovanému pod stromeček.

Nezblbněte! Časopis **Ádvojka** je jedním z posledních nezávislých titulů na českém trhu. Nepodléháme zájmům PR sekcí politických stran a finančních skupin. Nerezignujeme na kvalitu textů, zakládáme si na pečlivé redakci a poskytujeme prostor umělcům, teoretikům, spisovatelům a lidem s vlastním názorem.

eskalátor

Je pěknou tradicí naší věčně mladé demokracie, že volby proběhnou v nudném pořádku, zatímco následná vyjednávání bývají plná politické kreativity. To obzvláště platí pro komunální úroveň: chodníky přece nejsou ani pravicové, ani levicové, takže paktovat se dá s kdekým. Letošním vítězem soutěže o nejpodivuhodněji sestavené koalice je zcela jistě ČSSD. Duchcovská aféra, kdy se místní sociálnědemokratická buňka paktovala s fašisty z DSSS, je všem dobře známá. Oranžoví ale ukázali svůj talent vyrobit politický bizár i v jiných koutech republiky. Ve Slaném tak v čele města stane sociální demokrat za podpory ODS, Strany svobodných občanů a KSČM, v Žatci se pro změnu sociální demokraté dohodli s KSČM na podpoře starosty ze Svobodných, a díky sociálnědemokratickým zastupitelům si uchová post muže číslo jedna na Praze 13 i David „Ken“ Vodrážka. Z Lidového domu se tradičně ozývá, že místní koalice jsou přece především „o“ každodenní údržbě města a „chemii mezi lidmi“. Je překvapivé, jak si na této chemické úrovni ČSSD rozumí právě s ideovými soky z opačného konce politického spektra. V Evropě tolik omílaný „městský socialismus“ patrně ještě nadlouho zůstane pro české socdemáky jen exotickou zkušeností.

J. Horňáček

„Vánoce s chutí naší země“, tak propaguje v novém klipu ministr zemědělství Marian Jurečka soutěž, která má podle oficiálních prohlášení ministerstva podpořit nákup regionálních potravin, a snad tedy i samotné české chovatele a zemědělce – tento téměř vyhynulý společenský druh. Soutěž je součástí velké marketingové kampaně, na které se Jurečka dohodl už v září se zástupci všech multinárodních potravinových řetězců a která má být dotována šedesáti miliony korun z kasy ministerstva. Zda se skutečně jedná o „výhru pro celé Česko“, je značně sporné. V situaci, kdy v Česku šedesát procent obratu s potravinami připadá velkoobchodům a nadnárodním firmám, je nasnadě, že kapitál, který akce vytvoří, poputuje s podporou státu za jeho hranice. A co víc, na prodej českých výrobků v supermarketech doplatí především právě lokální producenti. Jak vypadá spolupráce řetězců s dodavateli, je známo: snižování nákupních cen, jednostranné smlouvy a tak dále. Můžeme jen doufat, že Jurečkou avizovaná komise, která má podobné problémy řešit, bude schopná hasit dlouhodobé následky jeho vlastní kampaně.

T. Uhnák

Ministr školství, mládeže a tělovýchovy, intelektuální gigant naší doby a občasný suplent tělesné výchovy Marcel Chládek po čase opět přišel s nápadem hodným sebe sama. Rozhodl se podpořit sport. V materiálu, který byl v polovině listopadu předložen vládě, navrhoval zvýšení výdajů na sport o více

než čtvrt miliardy. Vzhledem k nedostatku prostředků si usmyslel vzít potřebné peníze vysokým školám a regionálnímu školství. Své rozhodnutí zdůvodňoval mimo jiné potřebou podpořit nové aktivity, například kampaň „O pohár ministra“. Návrh prozatím schválen nebyl, na další projednávání dojde 24. listopadu. Je nicméně zarážející, s jakou lehkostí dokáže Chládek dělat názorové kotrmelce. Ač opakovaně prohlašuje, že je školství v Česku podfinancované, sám se nijak nerozpakuje je připravit o nedostávající se prostředky.

J. Čecháček

S geniální strategií přišli pořadatelé akce „Díky, že můžem – Korzo Národní“, uspořádané k pětadvacátému výročí 17. listopadu 1989. Součástí festivalového programu byly i prohlídky města s nepříliš obvyklými průvodci: bezdomovci. Samotný projekt Pragulic se jeví jako nekonvenčně poučný, spojení s letošními „oslavami svobody“ vyznívá ale poněkud rozporuplně. Hodí se snad organizátorům jako hmatatelný doklad názoru, že „naš nový porevoluční a svobodný svět je nepoměřitelně lepší než minulý – a i když přináší nové problémy, je třeba ho oslavit“? Že se v novém světě vždycky nejlépe, nevaldí. Správný řád dokáže začlenit i lidi, kteří ze hry vypadli, dokonce je přizve do průvodu a do rukou mávátko. Skrze ty, které vyloučil, se tak nakonec společenský systém legitimizuje. Padesátá léta ve skutečnosti nepřivolaávají kritici současných poměrů, ale novodobí

svazáci, kteří si ze sametové revoluce udělali fetiš posvěcující vše, co po ní následovalo.

D. Poláková

Zatímco se nadržené mládí rozhodlo přispět svou troškou k všeobecné impotenci a „radostnou formou“ oslavit dojem, že už pětadvacet let žijeme svobodně, lékaři přišli se zprávou, že za uplynulých pětadvacet let počet spermií u mužů klesl o více než šedesát procent. „Podle některých studií zahraničních kolegů se nám blíží takzvaný rok spermatické nuly,“ řekl médiím David Rumpík, ředitel Kliniky reprodukční medicíny a gynekologie. Nenechte se mýlit, časová shoda mezi takzvaným post-totalitním obdobím a zmíněnou indispozicí není náhodná. Časy, kdy se rodilo něco nového, jsou zkrátka dávno pryč. Těsně po „sametu“ bylo v kapce průměrného ejakulátu čtyřicet milionů spermií. Dnes je to stěží patnáct milionů. Konec demokracie západního typu a zároveň rodičovských starostí podle tohoto vývoje u nás vychází přibližně na rok 2060. Už aby to bylo! Do té doby stačí, aby muži pokračovali v stávajícím životním stylu, který podle dat Světové zdravotnické organizace vede k permanentnímu ohřívání varlat. Konkrétně to znamená: žít ve stresu, pracovat s notebookem na klíně, jezdit v autě s vyhřívanou sedačkou, být neustále v dosahu wi-fi. Pokud se tedy bude za padesát let ještě někdo rozmnožovat, budou to manuálně pracující a nezaměstnaní asociálové, kteří si zvykli žít v zimě.

M. Cecek