

Ilustrace Aleksey Kyuykov, 2015
ISSN 1803-6635



**nový román Michela Houellebecqa
Philip Roth a jeho Pražské orgie
rozhovor s Františkem Štormem
Syriza na cestě z krize
deník truchlení Rolanda Barthesa**

Trest smrti

JIŘÍ PŘIBÁŇ

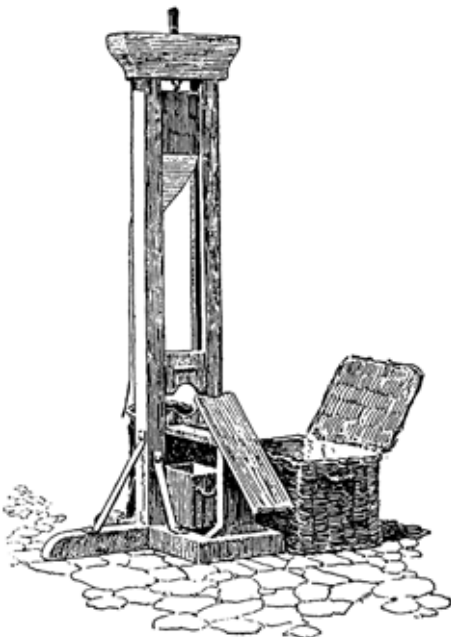
V závěru Camusova *Cizince* vzpomíná hlavní hrdina Meursault na příběh, který mu vyprávěla maminka a podle něhož se šel otec podívat na popravu vraha, přestože již při pomýšlení na tu cestu se mu udělalo nanic. Když se vracel z podívané domů, několik hodin zhnusením zvracel. Albert Camus, jenž znal svého otce také jen z vyprávění, přepracoval tento údajně autobiografický příběh do metafory, ve které absolutnost hrdelního trestu člověka od nepaměti přitahuje, ale současně v něm vyvolává fyzickou úzkost a odpor.

Tváří v tvář trestu smrti si nelze představit, že by se člověk mohl ze svého odsouzení vysmeknout a ocitnout mimo popraviště, kde by se mohl z celého spektaklu svobodně vyzvracet. Jistěže lze odsouzenci na smrt udělit milost. Ta ale pouze potvrzuje absolutnost trestu, v němž není místo pro náhodu nebo výjimku z pravidla. Milost je součástí pravidel, podle nichž se trestá smrtí, a proto patří k soukolí státního aparátu. Tajemství moderního státu spočívá právě v této spolehlivé organizaci, která nutí i odsouzence na smrt spolupracovat, aby konec jejich života proběhl podle strojové přesnosti a předem naprogramovaného procesu, na jehož konci je uložený a vykonaný trest.

Dokud stát vykonává trest smrti, připomíná člověku základní existenciální i teologickou zkušenost: žádná lidská bytost nemůže udělit milost sobě samé. Můžeme vyhlášovat války svému okolí i nitru, ale milost je ze své definice něčím, co nás přesahuje a zcela se vymyká naší vůli a jednání. Namísto exilu tak Sokrates kdysi mohl volit jen smrt, protože odmítl žít za hranicemi athénské polis, i když ho její nemilosrdná pětisetčlenná porota odsoudila k smrti. Kromě této historické nespravedlnosti stojí v prapočátcích naší civilizace i další krutá nespravedlnost, v níž lidský soud podle křesťanů odsoudil k smrti dokonce samotného Boha.

Navzdory teologickému paradoxu, kdy člověk zabíjí Boha, aby se v tomto nejzvrácenějším aktu zjevila boží milost a zájem

i o ty zdánlivě nejztracenější lidské bytosti, jsou dějiny západní civilizace dodnes lemované individuálními nespravedlnostmi a popravami i kolektivními masakry. I v osvícenství odůvodňoval například Immanuel Kant trest smrti lidskou důstojností zločince a principem retribuice. Alexis de Tocqueville zase odjížděl do Ameriky původně studovat tamní trestní spravedlnost, aby podle jejího, na svou dobu nepokrokovějšího systému bylo možné reformovat francouzskou trestní politiku a mimo



Ilustrace pixgood.com

jiné omezit trest smrti jen na ty nejtěžší zločiny a nenapravitelné zločince. A ještě sto let po Tocquevillovi československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk podepisoval tresty smrti podle vlastních slov s těžkým srdcem a nadějí, že v budoucnosti dospěje lidstvo do takového civilizačního stadia, kdy bude možné tuto formu trestání zrušit.

Největší překážkou pro zrušení trestu smrti se však překvapivě ukazuje právě

demokracie. Například ve Spojených státech, které byly před dvěma sty lety pro Evropu vzorem trestní spravedlnosti, se vzhledem ke značné popularitě trestu smrti v mnoha státech unie ani dnes zákonodárci neodvážejí tuto normu zrušit. Učinit to by totiž znamenalo také zbavit moderní demokratický stát jeho teologie, podle které může na základě nikoli vůle boží, ale neméně absolutní vůle lidu rozhodovat o životě a smrti svých obyvatel.

Když před čtvrt stoletím rodící se demokracie v bývalém komunistickém bloku rušily trest smrti, musely se také postavit proti tehdejšímu veřejnému mínění, a navíc tak musely učinit v čase rostoucí kriminality a porevoluční sociální anomie. V čele s nově zvoleným prezidentem Václavem Havlem dokázaly revoluční síly prosadit zrušení trestu smrti ještě před všeobecnými volbami na půdě kooptovaného Federálního shromáždění, aby ho následně na počátku roku 1991 zakázala Listina základních práv a svobod. V Maďarsku trest naproti tomu zrušil Ústavní soud jako nelidský a protiústavní, a to na základě mezinárodních norem, které tehdy ovšem nebyly součástí ústavního pořádku země. V Polsku se zase o zrušení trestu smrti diskutovalo téměř deset let a zrušen byl až v roce 1998, ačkoli na jeho výkon platilo od roku 1989 moratorium.

Čím víc demokracie touží rozhodovat o životě a smrti skutečných i domnělých zločinců, tím víc se blíží tyranii, jaká kdy si jménem vůle lidu poslala na smrt Sokrata. O to záslušnější jsou čtvrt století stará rozhodnutí, jimiž se nové demokracie ve střední Evropě rozhodly trest smrti zrušit a tím se nejen připojit k Evropské úmluvě o ochraně lidských práv a základních svobod, ale také se zbavit tíhy případných justičních omylů. Nejsme totiž bohové jednající z milosti, ale prostí lidé, kteří nechtějí mít pocit fyzické úzkosti a hnusu z našich vlastních zákonů.

Autor je profesor právní filosofie na Cardiff University ve Velké Británii.

editorial

„Jsme nekrofilní,“ konstatuje Johana Kotišová v textu, v němž se zamýšlí nad tím, proč jsme dnes tolik fascinováni apokalypsou a zánikem. Obrazy smrti, které nám média servírují přímo do pohodlí obývacího, nahrazují mytická vyprávění, jež jsou s naší civilizací spjata od jejího zrodu. Denisa Kera se v eseji *Smrt v novém umění* zabývá problematikou digitálních ostatků a modely, jež se snaží vypořádat se smrtí ve virtuálním prostoru. Ale abychom nezůstali jen u smrti zprostředkované, vydáme se také pěkně postaru přímo pod zem: do zatuchlých hrobek a rakví, z nichž vychází čpavkový smrad rozkládajících se nebožtíků. O svých bohatých celoživotních zkušenostech se smrtí a hřbitovy s námi hovořil člověk z nejpovolanějších – vykradač hrobů a sběratel zubních protéz Ondřej Jajcaj. S tématem čísla úzce souvisí i blok věnovaný novému románu Michela Houellebecqa *Soumission*. Autor v něm popisuje kolaps západní společnosti, plynoucí z krize hodnot a náboženství. Tuto apokalyptickou obrodu, kterou v knize reprezentuje vítězství muslimského kandidáta v prezidentských volbách ve Francii, vyhlížíme mimo jiné proto, že v době vypjatého individualismu zůstáváme zoufale sami. Kvůli všemu cynickému výsměchu nám chybí pocit sounáležitosti, přilnutí k celku a ideologii. Takže pojdte s námi, obrňte se ideologií a vyražme vstříc smrti! Karel Kouba

z obsahu

- 5 Orgie bez vyvrcholení. Fragment zuckermanovské série Philipa Rotha / Lukáš Rychetský
- 13 Paradigma pádu. O tanečních variacích smrti / Nina Vangeli
- 14 Úkrok mimo běžnou realitu. S typografem a hudebníkem Františkem Štormem (nejen) o metalu / Karel Veselý
- 18 Smrt v novém umění. Od technologické sentimentality k posthumánní lhostejnosti / Denisa Kera
- 22 Podvolení / Michel Houellebecq
- 27 Světa základ vratký / vykřičník Martina Hekrdly
- 29 O životnosti smrti. Antropologická a politická kritika jedné mediální obsese / Johana Kotišová

Maurizio Medo



Ach ano, poezie.
Umění plést si
trn
a květ.

Báseň v překladu Petra Zavadila
vybral Petr Borkovec

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
18. ÚNORA 2015

Knihao konci jedné éry

Nad novým románem Michela Houellebecqa

Nová kniha francouzského spisovatele Michela Houellebecqa Podvolení, z níž přinášíme ukázkuna straně 22, domýšlí do důsledku střet islámu s křesťanstvím. V roce 2022 ve Francii vyhraje prezidentské volby muslimský kandidát a společnost se začíná nenápadně, ale o to výrazněji proměňovat.

PETR FISCHER

S Michelem Houellebecqem je to podobné jako s Larsem von Triierem. Oba – francouzský spisovatel i dánský režisér – veřejně provokují. Oba rozčilují především intelektuály, kteří nenávidí jejich veřejné exhibice a přesudečně i jejich dílo (obvykle se přitom hodnotí právě tyto exhibice a předsudky, nikoli dílo). A jejich tvorba patří k tomu nejlepšímu, co současná Evropa v oblasti umění nabízí.

Je nadějí Západu islám?

Je to zvláštní koincidence, těžko asi náhodná, ale o jejich příčinách se tu mluvit nebude. Podobnost romanopisce a filmtvůrce zůstane jen v pozadí, neboť tématem je poslední kniha Michela Houellebecqa *Soumission*, jejíž název lze do češtiny převést jako Podřízení, ale také Podmanění či Podvolení. Všechny tyto významy hrají v knize o vítězství islámu nad úpadkem západní civilizace ve francouzském střihu důležitou roli. Trier se ale pořád nutně vtírá do mysli. Rovněž Houellebecq ve své knize uvádí na scénu onu zvláštní melancholickou atmosféru z konce jedné civilizační éry, která se Trierovi dostala do jeho filmů *Antikrist* (Antichrist, 2009) a *Melancholie* (Melancholia, 2011). Je to až hmatatelný pocit, že nietzschovské období nihilismu (aktivního i pasivního) a dekadence, které nastává před příchodem nadčlověka a provází nás, poslední lidi, už více než století, nějakým zvláštním způsobem končí. Naděje, kterou v *Antikristovi* i v *Melancholii* nesou ženy, v *Podvolení* přináší islám. Jaké si alter ego západní civilizace, která musela vyžít sama sebe, aby mohla díky prozření islámem pokračovat dál.

Na první pohled je *Podvolení* prostou hrou utopicko-dystopickou (ale není každá utopie zároveň dystopií, varováním před svým uskutečněním?), v níž si autor hraje se současnou politickou situací ve Francii a kreslí budoucnost, kterou si asi hned tak nikdo nepřeje. Francie se dostává pod nadvládu Muslimského bratrstva a první muslimský prezident, jenž se dostal k moci díky radikálnímu odmítnutí Marine Le Penové, spouští svou reformu země, která začíná ovládnutím školství. „Ekonomie i geopolitika jsou jen pozlátko: ten, kdo ovládá děti, ovládá budoucnost,“ slyší hlavní hrdina, vysokoškolský učitel literatury, od člena tajných služeb, který vidí do střev současné společnosti. Houellebecq ale nabízí víc než jen příběh o intelektuálovi, který pro své znudění v životě přijme islám, a to nejen proto, aby mohl dál učit na Sorbonně (peněz má po svém otci dost; ne, *Podvolení* není román o univerzitní kariéře či vypočítavosti ve stylu života v totalitních režimech), ale hlavně proto, aby se něco dělo, aby někde byl, aby někam patřil, což jsou pocity, které mu západní individualistická a dekadentní společnost nemůže dát.

Žijeme, protože žijeme

Staré Houellebecqovo téma bezvýchodnosti života v blahobytu pozdní doby, který nena-chází v práci, penězích, úspěchu, blízkosti druhých či sexu nic, co by mu dávalo smysl, se v *Podvolení* rozšiřuje o podrobnější hledání východiska z kruhu. Houellebecq se ptá po transcendenci, kterou jeho hrdina nejprve hledá ve své vlastní kultuře. Skrze literaturu a dílo Jorise Karla Huysmanse si proklestuje cestu k odpovědi na otázku, co vede lidi k tomu, že se podobně jako Huysmans obrátí a přimknou k Bohu a podřídí mu celý svůj život. A jak to, že takového překročení k absolutně druhému dnes nejsme schopni? „Všechna zvířata a drtivá většina lidí žije, aniž by měla sebemenší potřebu nějakého ospravedlnění. Žijí, protože žijí...“

A tak nejkrásnější a v mnohém jistě nepřesnější definici západní (národní) identity v románu *Podvolení* vysloví židovská přítelkyně hlavního hrdiny Myriam, která po vítězství

muslimského prezidenta odjíždí za bezpečím do Izraele. „Její hlas se pomalu změnil, cítil jsem, že má na krajíčku. ‚Miluju Francii!‘, její hlas byl stále přerývavější, ‚miluju, já nevím... miluju sýr!‘“ A hlavní hrdina miluje ženy, víno, dobré jídlo, pohodlí luxusního bydlení, celý svět, který je nám dnes k dispozici prostřednictvím internetu a jiných služeb a vymožeností. To je naše náboženství, jiného není třeba?

Islámem proti ideologii sýru

Houellebecq nechává svou postavu pochybovat pod tlakem nové muslimské ideologie. Není to vzhledem k osamělosti a cyničnosti literárního vědce (takové jsou ale všechny hlavní postavy Houellebecqových románů) ostatně tak těžké. Každý muslim je součástí velkého celku, nikdy není a nebude sám, odcizení je vyloučeno, odcizení je dábel-ský vynález Západu. Stačí maličkost – podřídít se nejvyšší autoritě a jejím životním pravidlům. Svoboda, třeba i svoboda postupně se zabíjet neschopností „umět žít“, destruuovat sebe i své okolí, je ovšem navždy vyloučena.

Podvolení je ale i podmaněním. Vše, co se nabízí po nástupu nového muslimského prezidenta, se také zároveň více či méně nápadně vnucuje. Podmaňování je to plíživé, politicky strategické a vlastně překvapivě nenásilné. Houellebecq vidí hlavní bojiště střetu kultur uvnitř. V duších jednotlivců. Na příkladu pasivního, znuděného a nevěřícího učitele literatury se nakonec postupně odhaluje, že boj nebude zase tak tuhý. Mimo jiné i proto, že nejde o souboj ideologií. Západní člověk už žádnou ideologii nemá. Kromě sýru, samozřejmě. Chybí mu kotva, kterou naopak dodává islám. Ale ani tak to úplně není. Když už není nic, čemu by se dalo věřit, když už všechno ztratilo hodnotu a Poslední člověk „jen tak bloumá světem a mžourá“, není důvod, proč nevyzkoušet nevyzkoušené. Proč se nevydat něčemu, co naznačuje novou kulturní dráhu, možnost přestat být

Posledním člověkem. Alespoň na chvíli, než znovu prozřeme, naznačuje v závěru Houellebecq s jemnou ironií, která je onou utopickou pokonverzní nadějí („nebudu ničeho litovat“) a zároveň výsměchem a varováním.

Diktát literárního božstva

Podvolení je kniha mnoha vrstev. Je to prvoplánový politický román i poměrně složitá úvaha o smyslu literatury, v níž se mohou odhalovat věci, o nichž veřejně nemůžeme hovořit, protože bychom byli nařčeni z nekorrektnosti. Občas jde o studii současného politického systému pravého a levého středu, jež nelze udržet, pojednání o slabosti demokracie, ale i o jisté indiferenci všech, kteří žijí v západním světě a chápou jej naivně jako ten věčný a jediný, nejlepší z možných světů.

Houellebecqova genialita spočívá v tom, že všechny tyto roviny umí spojit, aniž by nařizoval, že právě v tomto propojení je třeba jeho knihu číst. Ale právě tím si podmaňuje čtenáře, který ze strachu z prázdnoty hledá hlubší roviny, přestože i ty povrchnější vydají na další promýšlení. Kdo se tomuto diktátu literárního božstva nechce podřídít, nemůže ovšem dojít slasti z románu. Je to podobné jako u Larse von Triera. Kdo se neodevzdá jeho filmovým kázáním s naivitou dítěte, nemůže ocenit sofistikovaný způsob konstrukce a splétání jeho filmů. Platí-li skutečně, že umění je pouze kompozice a konstrukce, pak jsou Trier a Houellebecq těmi z nejlepších konstruktérů současnosti.

Zprvu se *Podvolení* může zdát až banální a lehoučké. Ale později se dostaví zjištění, že se tato lehkost skoro nedá unést. A není snad třeba připomínat, že tu už vůbec nejde o islám a falešnou otázku, kdo vyhraje válku civilizací...

Autor je komentátor Hospodářských novin.

Michel Houellebecq: Soumission. Flammarion, Paříž 2015, 320 stran.



Michel Houellebecq. Foto reddit.com

Punk, Marx a hákové kříže

O nové próze Mileny Slavické

V prozaické tvorbě Mileny Slavické můžeme najít paralely s klišovitým vyobrazováním doby před rokem 1989 jako tragikomické selanky. Přesto se od textů autorů typu Petra Šabacha nebo Ireny Douskové v mnoha ohledech liší.

DOMINIK MELICHAR

Svůj vstup do světa krásné literatury si Milena Slavická odbyla teprve před čtyřmi lety knihou *Povídky jamrtálské* (Torst 2010). Do té doby měla známá kunsthistorička, kritička a kurátorka na kontě celou řadu odborných textů, týkajících se zejména ruského avantgardního umění sedmdesátých a osmdesátých let. Na konci minulého století organizovala společně s Jindřichem Chalupským výjezdy nonkonformních, především moskevských umělců do Prahy a také působila jako poslední šéfredaktorka časopisu Výtvarné umění (v letech 1990–1996). Loni nakladatelství Torst vydalo i její druhou prózu. Román

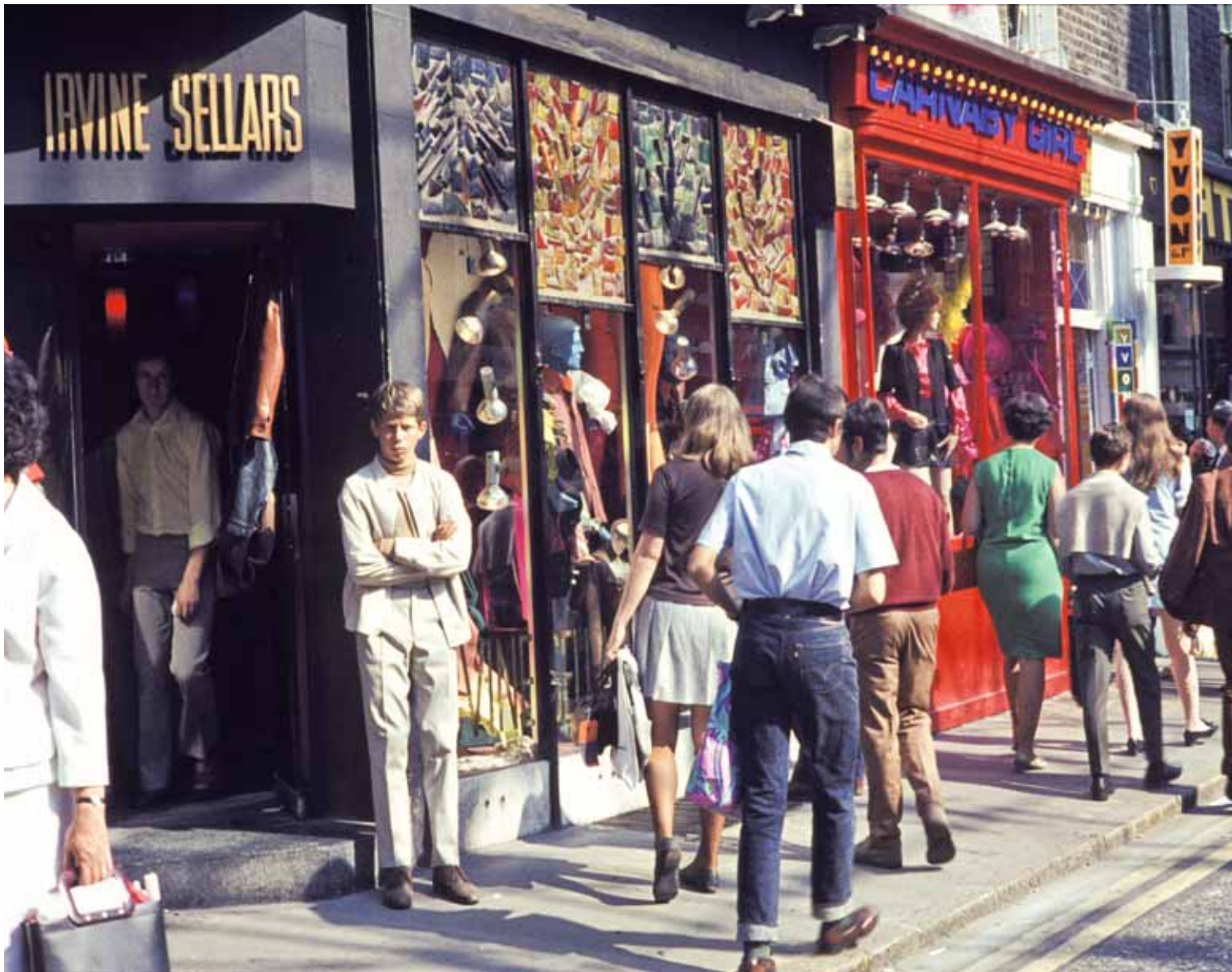
let poměrně bohatou tradici. Nejvýraznější autoři jako Petr Šabach nebo Irena Dousková přitom v podstatě obrábějí totéž téma stále dokola. Hrdinové jejich románů bývají často děti nebo velmi mladí lidé, jejichž perspektivou sledujeme, jak se v normalizačním Československu „skutečně“ žilo. Vzhledem k věku vypravěčů či ústředních postav pak tento pohled nepostrádá jistou komiku; v českém uměleckém prostředí se tomu říká tragikomedie.

Milena Slavická sice tragikomických prostředků také využívá – především perspektivu mládí –, staví je však do jiného kontextu.

o tehdejším Londýně máte téměř zvrácený pocit, že to v Československu tehdy bylo aspoň upřímnější. Přinejmenším tu bylo jasné, kdo je přítel a kdo nepřítel. Odvaha Slavické kritizovat vedle bolševismu i Západ činí z *Hagiboru* výjimečnou knihu v tom smyslu, že přesně nevíte, co od ní můžete čekat.

Kostlivci ve skříní

Výraznou rovinu, která byla využita už v *Povídkách jamrtálských*, představuje rodinná historie s různými kostlivci ve skříní, předávanými z generace na generaci. Apatii z rodinných poklesků, odstup, který si mladý



Londýn sedmdesátých let není pro české emigranty útechou. Foto Britský národní archiv

s názvem *Hagibor* se zařadil mezi knihy popisující období normalizace, jimiž česká porevoluční literatura jen kypí.

Příběh není nikterak světooborný. Základní premisa v podstatě jen recykluje už tolikrát zopakované náměty. Předmětem vyprávění je fotografka Hanka, dcera křesťansky vychované zdravotní sestry Květy a židovského chirurga Jiřího alias Jeremiáše. Hanka, které její otec neřekne jinak než Hanuka, je za protirežimní činnost pronásledována Státní bezpečností. Mezitím se jí narodí dcera Erika. S Prokopem, otcem Eriky, se domluví na vycestování ze země. Oba si kvůli výjezdnímu pasu vezmou cizince, Hanka však nakonec zůstává v Londýně sama, bez partnera a bez dcery. Co vybočuje z tradice podobných příběhů, je záhadná hrdinčina smrt a repatriace její urny po dvaceti letech. V tomto momentu také začíná vyprávění paní Květy. Následuje setkání Eriky s jedním z londýnských přátel její matky a román končí Hančinými dopisy, v nichž popisuje své truchlivé dny v punkovém Londýně sedmdesátých let, daleko od milované dcery.

Perspektiva mládí a experiment

Literatura zaměřující se na období komunistické totality má u nás už od devadesátých

V tomto ohledu se nabízí hlavně konflikt mezi Erikou a její babičkou Květou: Erika žije v 21. století a o padesáti letech útlaku se dozvídá především z učebnic; Květa zase byla sice přímým účastníkem totalitního režimu, ale na rozdíl od své revoltující dcery jím bez problémů propadla. Slavická se ovšem mnohem víc zaměřuje na samotnou Hanku. Květinu vyprávění vystřídá obsáhlá kapitola, v níž autorka rezignuje na psané slovo a nechává promlouvat pouze Hančiny fotografie. Nakonec dává slovo dopisům, jež Hanka psala z londýnského exilu své tehdy roční dceři. A tohle je také hlavní část, která tak trochu vyrazuje *Hagibor* z tradice, tvořené díly jako *Hrdý Budžes* (2002), *Opilé banány* (2001), *Občanský průkaz* (2006) či *Oněgin byl Rusák* (2006).

Hanka není tragikomická hrdinka, která se potýká s úředním šimlem, nesmyslnými zákony, druhou, „pivní“ kulturou a podobně. Její tragédie sahá mnohem dál – až k protektorátu a deportacím Židů. Občas v jejím hlasu sice zazní náznak veselí, vždy je ale okamžitě ubito touhou dostat se z londýnského exilu – ze šíleného světa, kde vedle sebe žijí hákové kříže a Marx, kde pankáči v pubech provolávají slávu jednomu či druhému s hurvíkovskou představou války. Při vyprávění

hrdina od svého dědičného hříchu zachováva, Slavická stáčí k lyrizovanému popisu prostředí a duše. Její postavy v podstatě nikdy nevedou žádný dialog. Absence vzájemné komunikace ovšem neznamená, že by autorka rezignovala na jejich vnitřní život. Ten je však zprostředkovan především vnitřní řečí a popisem okolností. V něm Slavická prokázala pozoruhodný cit pro slovo. Zároveň se vrací ke kunderovskému románu, v kterém jsou všechny postavy navzájem propojeny, a přesto se neustále mijejí; je jim poskytnut prostor k vyjádření svého pohledu na události – každý je správný, a přesto žádný není dostačující.

Experimentování s formou románu řadí *Hagibor* až na hranici psychologické lyriky. Slavická dokázala, že návrat do minulosti ještě není úplně vyčerpané téma. Ze sice byly o velkých i malých dějinách normalizační éry popsány stohy papíru, přesto lze tuto dobu využít jako inspirativní studnici příběhů, aniž by bylo nutné opakovat stokrát omlété varování před možností, že by se totalita mohla opět stát skutečností.

Autor je divadelní a literární kritik.

Milena Slavická: Hagibor. Torst, Praha 2014, 216 stran.

Orgie bez vyvrcholení

Fragment zuckermanovské série

Kniha Philipa Rotha Pražské orgie popisuje návštěvu spisovatelova alter ega Nathana Zuckermana v normalizační Praze. V krátkém fragmentu, který je ukončen nedobrovolným odchodem z Československa, autor s ironickým nadhledem proniká do specifického prostředí neoficiální literatury.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Spisovatel Philip Roth má k Praze blízký vztah. Vždy byl okouzlen dílem Franze Kafky a dobře zná moderní českou literaturu, což v případě světoznámých jmen současné literatury rozhodně nelze považovat za pravidlo. Jeho fascinaci normalizačním Československem lze přičítat především touze pochopit, jaké to je, když spisovatel zůstane bez čtenářů a píše do šuplíku nebo pro pár vyvolených a je odkázán k výkonu manuální práce. „Představuji si Styrona, jak myje sklenice u výčepu na newyorském Pensylvánském nádraží, Susan Sontagovou, jak prodává housky v pekárně na Broadwayi, Gorea Vidala, jak na kole rozváží uzenyiny do školních jídelen v Queensu – zírám na špinavou podlahu a vidím se, jak ji zametám,“ píše ve znovu vydané novele *Pražské orgie* (The Prague Orgy, 1985).

Rotha zajímá taková spisovatelská realita, kterou neměl šanci poznat, ale chce do ní alespoň intelektuálně proniknout, protože naléhavě potřebuje rozumět všemu, co souvisí s psaním – a navíc ho přitahuje malý národ, jenž dal světu mnoho velkých spisovatelů. Když připočteme jeho bytostné zaujetí židovstvím, získáme povšechnou představu o tom, co všechno může Praha pro Rotha znamenat.

Odér sexu

Své zážitky z návštěv v Praze v první polovině sedmdesátých let Roth v novele *Pražské orgie* podle svého zvyku promíchal s notnou dávkou fikce a vlastní identitu jako už třikrát předtím (*Elév*, *Zuckerman zbavený pout* a *Hodina anatomie*) propletl s románovým životem svého alter ega Nathana Zuckermana. Ten v roce 1976 (kdy už měl Roth zákaz cestovat do tehdejšího Československa) přijíždí do české metropole pátrat po neznámém rukopisu v jidiš, o němž se dozvěděl od jistého českého emigranta (samozřejmě také spisovatele).

Jak už název knihy napovídá, Zuckermanův pobyt je rámován odérem sexu, k němuž však nedojde: vyvrcholení se nekoná a vše zůstává obsaženo jen v nezapomenutelných dialogích, které vede s věčně opilou, ale pohotovou a zakázanou spisovatelkou. Tentokráte jsou řeči o sexu jen jedním z nástrojů, jak ukázat absurdní povahu režimu, jenž se ze svého nejvíce bojí slov a v němž žijí spisovatelé a umělci, kteří jsou slyšet, i když jsou umlčeni. Rothovu reflexi spisovatelského života v zemi, v níž došlo k okupaci a následnému „obnovení pořádku“, asi nejlépe vystihují slova, která pronesl po své první návštěvě Československa. Český čtenář je může znát z dialogu,

ježž Roth vedl v roce 1990 se spisovatelem Ivanem Klímou a který vyšel v brožuře *Rozhovor v Praze*: „U nich není nic možné, ale všechno má význam, u nás je možné všechno, ale nic nemá význam.“

Z totality do světa totální zábavy

Kdo chce, ten nalezne v *Pražských orgiích* několik odkazů k reálným osobnostem. Ty se scházejí ve vile režiséra Klenka, jímž nemá být nikdo jiný nežli Jiří Mucha, o jehož činnosti pro Státní bezpečnost, ale i sexuální naruživosti přináší zprávu pozoruhodná autobiografická kniha Charlese Laurence *Společenský agent Jiří Mucha* (Prostor 2012). Kulisy vily bohémského umělce, jenž na jedné straně žije stále ryze buržoazním stylem života, ale na straně druhé pracuje pro tajnou policii, se Rothovi hodily a je navíc docela dobře možné, že Muchův dům na Hradčanech skutečně navštívil. V *Pražských orgiích* je to ale pouze prostor, v němž se ve stejné místnosti může potkat třeba fiktivní Bohumil Hrabal s fiktivním Pavlem Kohoutem. U každé postavy použije autor nějakou jednotlivost, díky níž ji lehce poznáte, ale zároveň ji patřičně literárně přifoukne. Nemá tak vposledku s životem konkrétních lidí příliš společného, ale tím více pomáhá obnažit život celé normalizované české společnosti. Z toho je

dobře patrné Rothovo uhranutí intelektuály a zvláště spisovateli, jež je pouze obdobou zájmu o jeho vlastní bytí, respektive psaní.

Ve srovnání s předešlými díly zuckermanovské série se ale *Pražské orgie* jeví jako zdatně napsaný fragment příběhu, jehož síla spočívá především v neuvěřitelném mistrovství výstavby dialogů a v předchozích knihách. Je to fabulovaný deník zachycující návštěvu, která byla předčasně ukončena, takže nemohla vyústit v přirozený závěr. Nahlédnutí do tragikomického světa jiných končí ve chvíli, kdy se Zuckerman nedobrovolně vrací ke svému starému životu, protože je z Československa vykázán.

Ve zmiňovaném rozhovoru s Ivanem Klímou Roth uzavírá dialog varováním před tím, že „intelektuální vězení totalitního systému“ bude brzy nahrazeno „světem totální zábavy“, který je mimo jiné zosobňován komerčními televizemi. Ve své předpovědi se bohužel v ničem nemýlil, těžko ale mohl tušit, že k této proměně o dvacet pět let později sám přispěje, když vloží filmová práva na knihu *Pražské orgie* do rukou pokleslé kýčařky Ireny Pavláskové, která z ní jistě vytvoří další díl nekoukatelného snímku *Bestiář*. Máme se na co těšit.

Philip Roth: Pražské orgie. Přeložili Jiřina a Karel Kynclovi. Mladá fronta, Praha 2014, 93 stran.



Praha zajímá Philipa Rotha mimo jiné kvůli jeho bytostnému zaujetí židovstvím. Foto apieceofmonologue.com

literární zápisník

Evergreen ženského psaní

PETRA HŮLOVÁ

V českém literárním provozu se před nějakou dobou etabloval nový evergreen – debata na téma literatury se zájmem o aspekty genderu. Tato debata se zdá bezbřehá, i když se zabývá pouze takzvaným ženským psaním. To je některými mužskými kritiky definováno jako psaní zjitřeně citové, poznamenané blíže neurčenou emoční drásavostí či trpící jakýmsi sebestředným zamlžením. Ať už je to celé nesmysl či nikoliv, slovo „feminismus“ v této debatě kupodivu nefiguruje zdaleka tak často, jak by se v souvislosti s genderem dalo očekávat. Jako by ono diskutované ženské psaní

bylo výhradně jen věcí první signální a vlevalo se nekontrolovatelně autorkám do textů jako nějaká živelná rodová lymfa, jako samičí mlezivo těch, jež se neprozřetelným řízením osudu změnil y v píšící monstra.

Ohraný koncept ženskosti jako iracionality, v lepším případě spontaneity, v horším nekázně a tekutého blivajzu z toho trčí jako koště ze siluety domovnice, a jestli i tahle čůza píše, tak se to nakonec dalo čekat. V jistém smyslu možná píše i vidoucně (touhu psát jako žena, ať už to má znamenat cokoli, deklaroval například norský autor Tomas Espedal či u nás Marek Šindelka), zatímco v jiném zcela nedostatečně. Ať tak či onak, jde o blivajz nezáměrný, plynoucí z rodové danosti, tak jako se prdí do polštáře – jen si to zkuste nějak řízeně modulovat.

Nosnější než zabývat se genderem v české literatuře jakožto důsledkem jakéhosi autorského čurání, typického pro jedince s dvěma chromozomy X, by mohlo být zaměření na způsob práce s textem, jež potvrzují, napaďají či jen registrují genderové stereotypy. Nejzajímavější ze všeho pak je podívat se pod prsty autorům, kterých se tato tematika zdánlivě

vůbec netýká, protože přece píš í „normálně“, tedy věrní spásné myšlence, že na gender sere pes.

Začít se dá namátkou u toho, jak se v těchto textech zachází s mužskými a ženskými postavami. Zatímco ženské postavy mají obvykle funkci erotických objektů, matek, přítelkyň či dcer, tedy je definuje vztah, u mužských postav převládají vlastní cíle, ambice, životní strategie. Jako pouhý „objekt touhy“ se mužské postavy nevyskytují, barvotiskovými postavami žen je naopak běžně zamořené i to, co nazýváme kvalitní literaturou.

Rod se odráží i v rozdílném spisovatelském image. Zatímco spisovatelé se na fotografiích myslitelsky mračí, u spisovatelek je mnohem častěji očekáván a vyžadován úsměv. Liší se i otázky kladené publikem. Například: Jak skloubíte psaní s rodinou? Proč píšete především o ženských hrdinkách? Čelili někdy spisovatelé dotazu, proč píš í především o mužích? Otázka, proč píše autorka především o ženách a zda by si „nechtěla zkusit něco jiného“, přitom patří k běžnému repertoáru autorských čtení.

Jako by texty zalidněné mužskými postavami odrážely život „jako takový“, tak nějak bez přívlastků, zatímco texty s důrazem na ženské postavy jako by hovořily pouze o jeho výseku, o speciálním „světě žen“.

Ještě jinak. Nad hypotetickým článkem „tři ženské debuty letošního podzimu“ by se pozastavil málokdo, strkat do jednoho pytle tři spisovatele jen proto, že jsou muži, aniž by jejich tvorbu něco spojovalo, je jen těžko představitelné. Jinou variací na stejné téma jsou literární panely. Pokud je na programu panel se čtyřmi autorkami, nešlápne pravděpodobně vedle, tušíme-li za tím ambici organizátorů iniciovat debatu na nějaké „ryze ženské“ téma. O panelové diskusi, jíž se účastní pouze muži, nemůžeme předem říct nic. Přitom v počtech to není, autorů a autorek je dnes zhruba stejné. Rozdíl je jen v odlišné míře přiznané výpovědní hodnoty.

Mýlím-li se, tím lépe pro věc samu, pokud ne, pojďme se příště místo u „ženského psaní“ zastavit třeba u sexismu literárního provozu. Autorka je spisovatelka.

ÍDIOT DÝCHÁ

Trumpetové na svatém poli

S.d.Ch.

Svět je pomalu zu grunt, v dohledné době prý bude vlastnit veškeré jeho bohatství procento nejbohatších obyvatel, což plyne z logiky věci, protože kdo jiný by měl veškeré bohatství vlastnit než bohatí, kteří si ho dokázali přivlastnit tvrdou prací, a než ti nejbohatší, kteří si ho přivlastnili tou nejtvrdsí. V hrubém a jistě vulgárním přepočtu má tak oproti nám méně majetným jejich pracovní den asi sedmáct milionů hodin, to je pěkné, zkuste si takhle makat a až pak držujte o sociální spravedlnosti.

Možná to nevidím přesně, ale mezi, řekněme, ostatními a nejbohatšími nezeje propast, nýbrž stojí postava manažera, ideologa celé této perverzní prasárny. Je to vlastně klaun postižený schopností vidět pouze efektivitu a zisk. „Přicházím šetřit a zároveň se napakovat,“ říká manažer a my vidíme, že je to i komik. „Přicházím vše zefektivnit, tím pádem to tady rušíme,“ říká jindy a my vidíme, že je to také nebezpečný psychopat.

Je proto načase si manažerské téma odlehčit, a kde jinde než u nás ve slovanském okruhu, kde běží vše západní v karikaturním režimu, a tak dochází k vtipným trapnostem. Třeba když si trumpetové s ekonomkou či pedákem hrají na manažery ve státním. Zvlášť vtipné je to na hřbitovech. Začnou tím, že se spokojí s pětinou manažerského platu, je kříze a činit zlo je posláním. Ve špatném obleku nebo veksláckém ohozu se, poněvaď o tom četli, vrhnou na změny ve vedení. Narazí dost tvrdě, protože to je tvrdě ovládáno magistrátními úředníky, kteří jsou ovládáni úplatky kamenických mafí. I přesto navrhnou strukturální změny, ovšem výsledky auditů provedených firmou primátorovy manželky o žádné takové potřebě nevypovídají. Manažerská trumpeta ostrouhá, hned však hledá pro svůj talent jiné působiště.

A vtom je uvidí! Plouží se po hřbitovech se svými nástroji jako stíny, lidé v předdůchodovém věku, invalidní důchodci, příznivci heavy metalu, s platy mírně nad existenčním minimem, nevzdělaní nebo vzdělaní, ale rezignovaní, plouží se po své jednotvárné fyzické práci, jako by se jich výzvy naší dynamické doby ani netýkaly. Funerální manažer analyzuje situaci a odhalí naprosto skandální stav: ti lidé pracují i několik let na jednom místě, mnozí i kousek od svého bydliště, někteří, hlavně hrobníci, se považují za hrobníky a svoji hnusnou práci považují za profesi, na nižších vedoucích postech sedí dokonce pár úchylnkářů, kteří mají k pohřebnictví a zaměstnancům něco jako vztah, a ke všemu i znalosti z oboru!

Co je však absolutně nepřípustné, že si tu někteří ke svým devíti a půl čistého přivydělávají drobnými službami, které nebyl ekonom podniků schopen vymyslet, nabídnout a zoplatnit. To je protizákonné! Tady čistka dekadentních reliktních socialismu začne! Do nižšího vedení dosadí ignorantské denuncianty, kámoše z ekonomky (střední) a začne fízlování. Všechny přistižené nelze vyhodit (kulhá poptávka), musejí však prozradit, v čem jejich kriminální činnost spočívá (většinou v ometení hrobu), ta je pak pojmenována (ometení hrobu), zkalkulována a nabízena jako služba s fotografiemi před a po. Bobřík kapitalismu je uloven.

A i když psali, že je korupce volnému trhu cizí, byznys je hlavně kreace, a tak si úspěchem posílený trumpetista cestou s dalšími návrhy restrikcí dělnických profesí k řediteli organizace, který si pohřební obor spletl s vlastivědně-historickým kroužkem (a pro tuto neškodnost svoji funkci vykonává), zaskočí i k trochu jinému šéfovi, tomu nabídne nastavení podmínek pro soukromý kamenický sektor tak, aby to zlikvidovalo malé firmy konkurující té jeho nižšími cenami a vyšší kvalitou. Za procenta. On to tady na slovanském hřbitově zas tak volný trh není.

Barthes bez matky

Deníky truchlení a smutku

Česky dosud nevydaný Deník truchlení začíná Roland Barthes psát první noc po smrti své matky. Fragmentární zápisky jsou orfickým pokusem vrátit psaním život blízkému člověku a současně poskytují rámec pro možnost literatury jako takové, neboť vzpomínky na matku představují poslední důvod, proč psát.

ONDŘEJ MACL

Henriette Bingerová, skromná protestantka a válečná vdova, by dějinami prošla takřka bez povšimnutí. Její smrt ovšem fatálně zasáhla jejího slavného syna, Rolanda Barthesa, a závratně změnila tón jeho díla až do brzkého ztišení. V českém prostředí známe jejich vztah především z Barthesova eseje *Světlá komora. Poznámky o fotografii* (La Chambre claire. Note sur la photographie, 1980; česky 2005), která se na jedné straně tváří jako důvtipná teorie fotografie, rovněž ji ale lze číst jako lyrickou meditaci nad ztrátou matky a autorovu snahu ji „znovu nalézt“ skrze fotografické médium.

Svým způsobem zde Barthes domýšlí Prousta, který mu je explicitně tím, čím byly donu Quijotovi rytířské romány. Jestliže však Proust nalézá život až v jeho estetickém ztvárnění, zatímco ostatní zesnulí mu mizí v nicotě a jejich hroby vitalisticky obstupuje „krása přírody, ticho a čistota vzduchu“, Barthes si je příliš vědom pomíjivosti všeho – včetně díla nebo náhrobku –, tudíž jeho psaní je daleko tápavější a ambivalentní. Neváhá svůj vztah k němu přirovnat ke vztahu věřících k Bohu a označit je slovy jako „útočiště“, „láska“ či „spása“; zároveň jím prostupuje něco „atonálního“, banálního, co ho přibližuje bodu, kdy už nebude možné psát. Pokud ještě v půli *Světlé komory* Barthes radostně volá, že skutečně znovu objevil svou matku na jedné z fotografií, v případě svého deníku z téže doby jako by naopak ztrácel úplně vše.

Potrhaný rámec života

Barthesův deník z let 1977–79 vyšel francouzsky pod názvem *Journal de deuil* z popudu editorky Nathalie Légerové až roku 2009, čili skoro třicet let po autorově smrti, v angličtině pak roku 2012 jakožto *Mourning Diary*. Nejstarší zápisek „První svatební noc. Ale co první noc smutku?“ je datován den po matčině smrti. Celý deník pak utichá zhruba půl roku před skonem samotného Barthesa, pomineme-li otázky nedatovaných fragmentů. Formálně jde vlastně o sesbírané poznámky, zapisované jednotlivě na nastříhané čtverečky papíru, které mu byly stále k dispozici na pracovním stole. Jejich obsah je přitom vědomě literární: „Nechci o tom mluvit ze strachu, že z toho vytvářím literaturu – anebo bez jistoty, že se tak nestane –, ačkoli původ literatury spočívá v těchto pravdách.“ V téže době Barthes napsal vyjma *Světlé komory* také proustovsky laděný esej *Dlouho jsem chodil brzy spát* (1982) a různé novinové články, přednášel na prestižní Collège de France na téma Neutrální či Příprava románu a sám snil o napsání vlastního životního románu, který se měl jmenovat *Vita Nova*.

Úsporné, leč hutné deníkové zápisky nejenže inscenují intimní a potrhaný rámec všech jeho dalších aktivit od pracovních plánů přes výlety do Maroka až po nemožné úsilí zachytit nejjemnější odstíny smutku, ale zároveň svým centrálním bodem v podobě ztracené matky zařazují Barthesovo psaní po bok Danta či mytického pěvce Orfea. Tentokrát přitom

nejde o rozbití platonicky mileneckého či takřka manželského svazku (Barthes byl homosexuál a svou sexuální potřebu, zdá se, uspokojoval bez výrazných literárních otisků i v čase truchlení), nýbrž jde o vztah syna k milované matce, s kterou žil i jako dospělý a jejíhož postupného umírání se starostlivě účastnil, „jako by náhle byl on sám její matkou“.

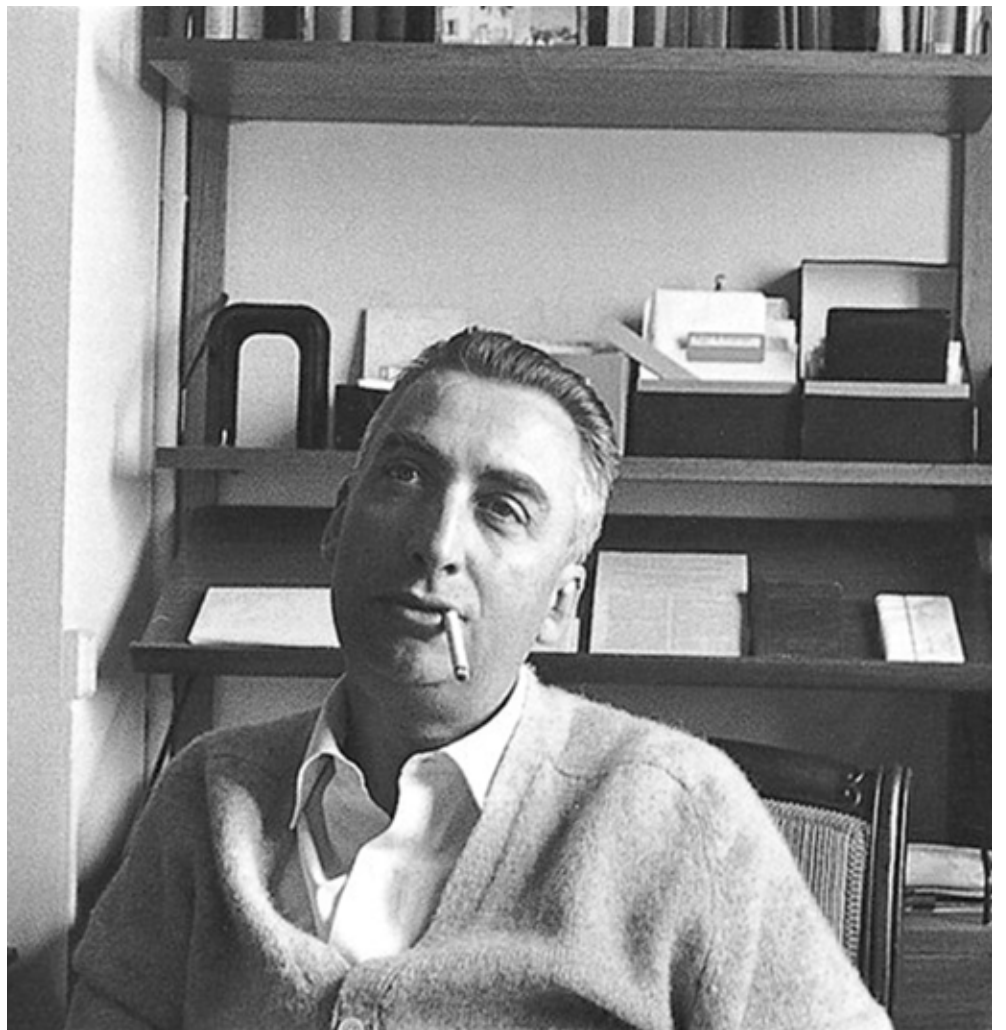
Propadání ne-jazyku

Jen co Barthesova matka zemře, prorůstá naprosto zásadně s hlasem opuštěného vypravěče, třebaže coby figura „suverénního ne-jazyka“. Barthesova poslední slova jsou vděkem jejím laskavému tichu, v němž psával svá díla, a rovněž hrůzou z „katastrofy“, která onu absolutně nevinnou a šlechetnou bytost postihla. Jsou vršením punct, která mu ji v nudě světa bez ní znovu připomínají (například batikované stínidlo podobné těm,

k psaní o ní, čili ke snaze učinit ji „rozpoznanou“, a rovněž k rituálům typu kladení květín k ikoně u její postele či navštěvování jejího nevkusného hrobu, aniž by věděl, co si nad ním počít.

Druhá smrt autora

Netřeba asi připomínat, kam až se Barthes posunul od kdysi deklarované „smrti autora“ přes přátelský návrat k němu (viz také jeho koncepce čtenářské slasti a zranění) až k poslední odluce od autora jakožto „rozptýleného plurálu půvabů“ skrze práci smutku. Děravý autor je zde zjevně dosud přítomen, avšak jeho přítomnost se sesouvá do vlastních děr. Vzpomínky na matku představují poslední důvod k psaní. On sám by byl nejradši úlevně zapomenut, a kdyby měl jistotu, že se s ní po smrti znovu setká, dávno by se zabil. Nic mu není odpornějšího než chladná



Roland Barthes. Foto cupblog.org

jež ona kdysi vyráběla, v dekoraci jinak zcela pitomého filmu), ale stejně tak jsou drtí vým selháním v orfické snaze vynést ji svým psaním na světlo. Konečně jsou odvratem od sebemenších subjektivních vzruchů a přiklonem k majestátní beztvaré smrti, v které teprve může autor-člověk zakusit co předtím ona, být bez naděje na opětovné setkání; jako by si právě psaním dláždil cestu k smrti.

Jde o přístup výrazně odlišný od tradičních modelů truchlení, v nichž jde většinou o citové odpoutání se od blízkého zesnulého, potažmo o opětovnou adaptaci naездеjší svět. Barthes sám je ostatně velmi podrážděn vnímáním zármutku jako nemoci, z které by se měl „vyléčit“. Nadto odmítá i léčivý efekt času, jelikož jeho chaoticky prožívaný zármutek se jím nijak neopotrebovává. Naopak jeho dosa- vadní tužby se musí událostí matčiny smrti radikálně změnit. Člověk zrozený v bolestech má být subjektem „hodnoty“, nikoli „začlenění“. Ona by si sice „nepřála, abych kvůli ní trpěl, nýbrž abych pokračoval, vyšel si ven, měl se dobře“. Jenže každý pokus o zapomenutí (např. cestování, přátelé, rutina pracovního provozu) vede k daleko pronikavější bolesti, a tak se bezmocný Barthes upíná

lživost Dějin a to, že by měl vydat svou intimitu napospas redukci Vědění. Možná ještě spíše než Orfeovu Eurydiku připomíná událost smrti jeho matky řeckou Medúzu. Truchlící pisatel se totiž nenaučí zpívat (ačkoli v souladu s Blanchotovou interpretací Orfea je de facto připraven ztratit vše), ale navzdory svému „zrcadlu“ psaní, které mu jako jediné dává příležitost pohlížet na matčinu smrt, přece jen postupně kamení, a nehybný, rozpínající se zármutek tak dosahuje svého triumfu. Chtěl se stát svou matkou, stal se leda svou smrtí.

V jedné ze závěrečných poznámek si Barthes stěžuje na telefonát ženy, která ho bezdůvodně vyrušuje („vybíjí“) před jejich setkáním řadou direktivních pokynů typu „vystupte na té a té zastávce, dejte pozor při přecházení, nezůstanete na večeri atd.“. Matka by s ním nikdy tímto způsobem nejednala. Ironií osudu zemřel „její R“ necelých dva a půl roku po ní na následky zranění ze srážky s dodávkou, když nepozorně přecházel jednu z vozovek na cestě domů. Tak ho smrt, přirovnaná Proustem ke středověkému sochaři, nakonec uložila na smuteční lože v podobě milujícího syna.

Autor studuje komparatistiku.

Naruby otočený ježek

Dvě esejistická setkání s jinakostí

Esejistické knihy Lászla Földényiho a Jeana Starobinského se věnují krajním stavům lidské existence. Maďarský esejista a estetik zkoumá dějiny melancholie a chce jí vrátit práva, o něž přišla během minulého století. Švýcarský teoretik a kritik analyzuje situaci bludu, posedlosti a noční můry.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Věčné čekání je nesnesitelné. Podkopává zdraví, zákeřně ničí harmonii celé duševní stránky člověka. A přesto Evropan pořád jen čeká: na naplnění, na spásu, na milost, na štěstí, na osvobození. Řečeno jedním slovem: na svobodu. Jeho toužení je tak silným imperativem, že občas už má chuť rozpoznat masku svobody i ve smrti. Jeho fantazii neustále vzrušuje jiné.“ Poslední dobou jsme obklopeni poněkud jalovým žvaněním o evropských hodnotách. Všichni mobilizují k jejich obraně, ale nikdo se raději nepokouší formulovat, v čem konkrétně spočívají. Maďarský esejista, kritik a teoretik umění László F. Földényi určitou odpověď nabízí. Není to ani tak ono čekání či toužení nebo svoboda jako taková, spíše její povaha. Útrpnost (a patos) čekání i imperativ touhy živí představa *jiného*. Svoboda (subjektu, jednotlivce, národa...) se často (re)definuje právě v konfrontaci s jiným, cizím, druhým – s ne-já.

Píšu, tedy jsem melancholikem

V minulém roce vyšly dvě knihy, jejichž autory mimo jiné spojuje fascinace (imperativ touhy!) situacemi, kdy člověk čelí něčemu bytostně jinému, nelidskému – ať už tato nelidskost spočívá ve zvířecosti, iracionalitě, temnotě nebo nečinnosti či smrti. Úvodní pasáž pochází z Přívažku k Földényiho *Melancholii* (Melankólia 1984; česky 2013). V souboru studií představuje autor formy a proměny melancholie od starověku po současnost. Evropský příběh melancholie (platí to i opačně: melancholický příběh Evropy) otevírá Aristotelova otázka: „Proč jsou všichni, kdož vynikají ve filosofii nebo v politice, nebo v poezii nebo v umění, melancholičtí?“ Vyprávění se zastavuje u klíčových osobností, jež v podstatě fungují jako emblematické figury různých podob melancholie (Platón, Aristoteles, Petrarca, Ficino, Kleist, Čechov aj.), a strne před klíčovými vizuálními reprezentacemi melancholie. Proti tradiční Dürerově *Melancholii* (1514), na níž demonstruje melancholickou ikonografii v *Původu německé truchlohry* Walter Benjamin, staví Eyckův *Portrét manžela Arnolfiniových* (1434) a zhmotnění novověké melancholie pak nachází na Friedrichových *Vápencových skalách na Rujáně* (1818). Úvodní Aristotelova otázka nevede pouze k hledání podstaty melancholické povahy, ale vnucuje se ještě – a možná zcela nezáměrně – také téma melancholického psaní. Melancholik melancholikovi rozumí, jednotliví autoři, filosofové, spisovatelé, umělci, jako by na sebe v textu pomrkvávali – všichni, kdo píšou o melancholii, se sami za melancholiky považují. Možná proto melancholii tak často doprovázejí různé autoreferenční postupy.

Anarchie a izolace

Samotný příběh melancholie počíná řeckou mánií, povzneseným stavem, „ve kterém je nemocný schopen vytvořit zdravé věci“, náleží myslitelům, věštcům, hrdinům. Jedná se o „ničivé poznání bytí na hranici“, vymknutí se pozemské míře, šílenství, jež nelze léčit pozemskými léky. Člověk se odvrací od jednoznačnosti věcí, což vede k samotě. Pokračuje přes středověk, který melancholiky považuje za nejpodlejší z charakterů, neboť melancholik se neodvrací od míry věcí, ale od Boha, bloumá nad něčím, co není, a příčina může spočívat nejen v černé žluči, ale i v chorobné fantazii, neboť „melancholikem se stane každý, kdo čte hodné knih“. Novověk přidává nudu a sentimentalismus, romantik se zřítá světa, který nedává odpovědi na nejosobnější otázky ponořením do nitra: „Člověk je jako naruby otočený ježek: směrem ven je syrovým masem plným nervů, dovnitř trčí ostny.“ Pak už přichází psychiatrie, neurózy, endogenní psychózy, matematiky, kteří uspořádají svět a pak si zoufají („Na pochopení bezúčelnosti bytí stačí jeden utržený knoflík“), a detektivové, již na protest proti jednotvárnosti života musí užívat kokain.

Melancholie pomáhá člověku pochopit vlastní nemohoucnost a absorbovat jiné v jeho ambivalenci – abychom pronikli do hloubky, musí v ní něco být, „musí existovat povrch a hloubka“ – a umožňuje nahlédnout stav vydání se napospas něčemu, co přesahuje individuální život. Kultura, která chce melancholii zneškodnit (medikovat, diagnostikovat, vyléčit, popřít, trivializovat do symptomů civilizačních chorob...), člověka podle Földényiho okrádá o zážitek transcendence, melancholii nahrazuje pocit neštěstí, jež na rozdíl od ní nevede k pochopení. V jádru melancholie i štěstí spočívá vždy něco anarchického, oba pocity vedou k vyloučení a izolaci.



Francisco Goya: Pes (výřez), 1819–1823

Ne smutek či sentiment, ale otřes či závat – to ony jsou příčinou melancholickovy ustrnulé nečinnosti, která patří k tradiční melancholické ikonografi, nikoli apatie –, pramenící z překročení hranic, ztráty míry.

Odloučené bytosti

Strnulý úžas před obrazy (jejich povrchem i hloubkou), fascinaci prahovou existencí s nelehkým „hendikepem“ psychiatrického vzdělání vidíme i v textu literárního teoretika, lékaře a psychiatra Jeana Starobinského *Tři figury posedlosti* (Trois fureurs, 1974; česky 2014). Starobinski se zaměřuje na extrémní situace, v nichž se na jednotlivce snesou zákony nějaké vyšší moci. Zajímají ho figury na pozadí temnoty – oslepení, posedlí; ti, co „jsou odloučenými bytostmi, které již nemají přístup ke světlu. Jejich bídou a proviněním je, že přestali náležet sami sobě“. Sleduje jak tento transgresivní stav, prahové bytí, tak „bolestný a triumfální návrat posíleného vědomí, znovuzrození subjektu pro sebe sama“.

Předkládá tři různé situace a (kon)texty – starořeckou tragédii a epos, evangelium a manýristický obraz. Řecký hrdina Aiás ošálený Athénou a pokořený Odysseem pobíje stádo ovcí v domněnání, že udatně kosí bojovníky. Když se zbaví bludu, zatemnění mysli, stydí se a zuří a nalehne na svůj vlastní meč. V druhé studii se Starobinski zaměřil na evangelijní scénu, kdy Ježíš vyléčí posedlého z Gerasy, který žije v hrobkách na horách, tím, že vyžene démona Legii do dvou tisíc prasat, jež následně nechá utopit v moři. A do třetice se pak zastaví u Füssliho *Noční můry* (1790–91).

Ve všech případech zvýznamňuje okamžiky odvracení a odchýlování, absolutní krajnosti. Aiánta nutí jednat poblouznění z vůle absolutní moci, ale současně se svobodně rozhodne umřít. „Šílenství“, píše Starobinski, „vzniká spojením přirozeného běsnění (což je *pathos*) a božského klamu, který odklání započatý

skutek od zvoleného účelu.“ Hněv statečného válečníka se mine cílem. Ve sporu o Achillovu zbroj vítězí Odysseus, na rozdíl od svého soka schopný diskuse, ohledů – „obmyslný“. Při srovnání s jiným blouznivcem masakrujícím ovčí stáda, donem Quijotem, se ukáže, že někdejší místo pomstychtivého božstva, „obluzující instance“, nahradily romány. V novozákonní epizodě krajnost a odchýlování alegorizuje samotný prostor – Kristus tiší bouři, plaví se na druhý břeh moře, posedlý žije mezi mrtvými, vyhnání démoni padají do moře, a navíc v nepředstavitelném množství. Starobinski se ptá, jakou řečí a ke komu promlouvá posedlý? Podobné tázání vzbuzuje Füssliho obraz – kdo

sní? Vidíme zhmotnění masochistické úzkosti zobrazené ženy, nebo malířův sadismus? Děsívala oneirická scéna proměňuje diváka ve voyeur, jenž „cítí rozkoš v okamžiku nejprudšího utrpení“.

Klíčové odchýlení však Starobinski vidí ve způsoby, jímž Füssli zobrazuje oneirickou jinakost. Spočívá v mediálním přenosu; snivost, nad níž trneme, není vizuální, ale literární: „S tužkou v ruce sám sobě předehrává dílo, které čte, a ve vehementních obrysech obdaňuje poezii hmatatelnou zřejmostí. (...) Malířství chápe jako němý básnictví.“ Literatura slouží jako pramen inspirace a současně alibi – výtvarný sen se může klidně uchýlit ke skandálnímu výjevům: k násilí, vraždě, erotickému svádění, fascinaci zlem. „Z epické minulosti, své původní sféry, se umělecké dílo překlápí do minulosti snové. Od obecnosti velkých knih přechází k individualitě soukromé scény: mýtus nyní vymezený obrazem se díky interpretačnímu vzruchu, který k němu umělec připojuje, přemýká až k nesnesitelnosti a excessu.“ Pokud se v případě Aianta mýtus propůjčoval nekonečné interpretaci, u evangelia parabolickému čtení, nyní směřuje k totální přemrštěnosti. Jak ve smyslu tragična, jež je nutné snést a které je o to tragičtější, že se děje v temnotě privátní banality (noční můra), tak vychýlením (popřením) jazyka. Tragického hrdinu mimo jiné charakterizuje to, že je bytostí „schopnou řeči“. Ti, kteří propadají bludu, které posedne démon, i ti, kteří sní svou noční můru, však nad řečí ztrácejí kontrolu. Mlčí, neartikuluji, koktají, mluví z cesty, a přesto o situaci vymknutosti, otřesenosti, bytostného prostoupení jinakostí vypovídají.

László F. Földényi: Melancholie. Její formy

a proměny od starověku po současnost. Přeložil Robert Svoboda. Malvern, Praha 2013, 316 stran.

Jean Starobinski: Tři figury posedlosti. Přeložil

Martin Pokorný. Nakladatelství Karolinum, Praha 2014, 134 stran.



5. 2. 2015 v 19:00

Reduta, Zelný trh 4, Brno

Vstupenky v předprodeji Národního divadla Brno.

7. 2. v 19:00

Divadlo Komedie, Praha, OPERA 2015

www.operadiversa.cz www.ndbrno.cz



Bílý bůh jako by byl sešitý z mnoha ne vždy přesně padnoucích kusů. Foto artcam.cz

Čtyřnohý Frankenstein

Do českých kin přichází snímek Bílý bůh, který na festivalu v Cannes zvítězil v sekci Un Certain Regard. Maďarský film o zatoulaném psu je značně rozháraný a vpsledku působí jako podobenství, u něhož není jisté, k čemu se vztahuje.

ANTONÍN TESAŘ

Předchozí film Kornéla Mundruczóa *Projekt Frankenstein* (Szelid teremtés – A Frankenstein-terv, 2010) se snaží, nepřiliš úspěšně, prokopírovat děj klasického *Frankensteina* Mary Shelleyové do vyprávění o vztahu mladého outsidera a ambiciózního režiséra v současném Maďarsku. Jeho nový počín, nazvaný *Bílý bůh*, jako by byl po frankensteinovském vzoru sešitý z mnoha ne vždy přesně padnoucích kusů. Už v Cannes, kde vyhrál prestižní soutěžní sekci Un Certain Regard, se kritici shodli, že snímek o zatoulaném psovi, jenž ústí do fantazijního finále se smečkou inteligentních psů z útulku táhnoucí ulicemi Budapešti, má bizarní hybridní tvar. A tak zatímco *Projekt Frankenstein* doplácel na prvoplánovou jednoduchost, s níž inscenoval vyprávění o Frankensteinovu monstrem do realistických kulis, *Bílý bůh* má opačný problém. Rozevírá se do nekonečné interpretační spirály, ve které je jasné, že všechno má nějaký hlubší význam, ale už vůbec není zřejmé, kde či jak hluboko ho vlastně máme hledat.

Mezi Fassbinderem a Terminátorem

Rozptýl filmu potvrdil i sám Mundruczó, když v jednom rozhovoru uvedl, že *Bílý bůh* je inspirován jak osmdesátkovými filmy jako *Terminátor* (The Terminator, 1984), tak Fassbinderovými melodramaty. „Na tohle bylo těžké přijít: jak začít jako klasický film studia Walta Disneyho a skončit jako horor. Takový je ale život současný život v Maďarsku,“ dodal. Mundruczóova charakteristika je výmluvná v tom, jak je matoucí. Na jedné straně nás nasměruje k populárním žánrům, na druhé mlhavě odkazuje ke společenské situaci současného Maďarska.

Eklektická stylizace stojí na pomezí autor-ské festivalové tvorby, jež se snaží pomocí silných obrazů vypovídat o důležitých společenských či filosofických fenoménech,

a evropského mainstreamu, který se vysoce konvencionalizovaným stylem, navazujícím na model hollywoodských dramát, mnohem polopatičtěji a jednoznačněji vyjadřuje ke konkrétním sociálním problémům. Vedle toho ale *Bílý bůh* obsahuje i zjevné výpůjčky z konvencí hororů, dramát o vztazích dětí a zvířat, krimi filmů nebo i snímků o dospívání či o zvířecí apokalypse (třeba *Zrození planety opic*, Rise of the Planet of the Apes, 2011), nemluvě o několika nezáměrných anebo slepých aluzích. Publikum v Cannes totiž název okamžitě identifikovalo jako variaci na protirasistický snímek Samuela Fullera *Bílý pes* (White Dog, 1982), který ale Mundruczó podle vlastních slov v době vzniku filmu neznal. Další falešné interpretační klíče pak vyvolalo úvodní věnování filmu Miklósi Jancsóovi, které ale mělo ryze faktický důvod – nedávno zesnulý klasik maďarské kinematografie totiž před smrtí stihl zhlédnout první dvouapůlhodinový pracovní sestřih Mundruczóova filmu a doporučil režisérovi, aby snímek zkrátil.

Problém podobenství

Stopování *Bílého boha* po spirále různých interpretací můžeme začít u toho, že občas opravdu sklouzává do lacině dojmavého ukazování roztomile zmatené němě tváře, kterou člověk vystavuje utrpení, jemuž ona nemůže porozumět. Vzato doslova, je možné snímek chápat jako kritiku chování lidí ke zvířatům, vedenou pomocí série modelových situací z jatek, psiho útulku, zvířecích zápasů atd. Kříženec Hagen je ale samozřejmě mnohem vrstevnatější postava než Lassie nebo komisař Rex. Psi ve filmu zjevně zároveň slouží jako metafora, která na první pohled míří ke vztahům k etnickým a jiným menšinám – důležitým motivem vyprávění je zákon, který uvaluje vysoké poplatky za chování psích kříženců, a žádná postava ve filmu, s výjimkou Hagenovy majitelky Lili, se tu ke psům nechová soucitně. Není ale moc jasné, co film o menšinách vlastně chce říct. Opatrně lze snad tvrdit, že sympatizuje s možností jejich vzpoury. Avšak nejsilnější momenty *Bílého boha*, jako jsou surreálné úvodní záběry na obrovskou psí smečku probíhající ulicemi nebo dlouhá pasáž, v níž psí hrdina utíká před rasy, ale – podobně jako scény z filmů vrcholných festivalových auteurů – působí v první řadě jako fascinující audiovizuální výjevy, které obvykle nemají jednoznačně dešifrovatelný smysl. Právě ty jsou však zároveň nejvíce matoucí. Vnucují totiž divákům pocit, že sledují něco, co je obtížné postihnoutelné, ale zároveň podstatné a zásadní. Na rozdíl od mistrů enigmatických výjevů, jako je Tsai Ming-Liang nebo

Lisandro Alonso, ale Mundruczó tyto scény zapojuje do vyprávění, jež je naopak v prvním plánu velmi konkrétní.

Problém *Bílého boha* je obecně problémem žánru „podobenství“: často není jisté, čemu se má vlastně podobat. Svým způsobem zneklidňující je už to, že se maďarští tvůrci začínají učit postupům tohoto žánru, který se zpravidla uplatňuje v režimech omezujících svobodu tvůrců. Také vzhledem k nedávným aférám v maďarském filmovém průmyslu (viz článek Není co promítat ani oslavovat? v A2 č. 16/2013 – *Bílý bůh* byl ostatně financován z kontroverzního národního filmového fondu) nepůsobí Mundruczóova novinka jako příslib zlepšení situace zdejší kinematografie.

Bílý bůh (Fehér isten). Maďarsko, Německo, Švédsko, 2014, 121 minut. Režie Kornél Mundruczó, scénář Kornél Mundruczó, Viktória Petrányiová, Kata Weberová, kamera Marcell Rév, střih David Jancsó, hudba Asher Goldschmidt, hrají Zsófia Psottová, Sándor Zsóter, Lili Horváthová ad. Premiéra v ČR 5. 2. 2014.

Předem odměněné comebacky

Novinka Alejandra Gonzálese Iñárrita Birdman o snaze dříve oblíbeného herce prorazit na Broadwayi na první pohled působí jako „Oscar bait“, tedy návnada na Oscary. Jaké má předpoklady své aspirace uskutečnit?

IVO MICHALÍK

Od dob Cameronova *Avatara* (2009) se v souvislosti s žádným filmem neskloňovalo profánní slovo revoluce tak pravidelně jako v případě předložské *Gravitace* (Gravity). Jak dokázal naratolog Radomír D. Kokeš, tento film zkoumal možnosti filmové techniky v rámci klasického zacházení s pravidly hollywoodského vyprávění. I v případě dalšího díla kameramana mexického původu Emmanuela Lubezkého kritika vyzdvihla na jedno z předních míst jeho formální stránku. Oslavovaný *Birdman* však navzdory sebedůmyslnějším kamerovým jízdám představuje snímek přehnaně konzervativní. Pomůže mu to v nadcházejícím oscarovém klání?

Stísněnost sitcomu

Lubezki proslul dlouhodobou spoluprací s režisérem *Gravitace*, Mexičanem Alfonsem Cuarónem, a také s Terrencem Malickem, pro kterého snímal filmy *Nový svět* (The New World, 2005), *Strom života* (The Tree of Life, 2011) a *K zázraku* (To the Wonder, 2012). Pro oba tvůrce je typické potlačení střihu: první tak činí s cílem zvýšit napětí při sledování spektakulárních žánrových atrakcí, u druhého tento postup koresponduje s rozvolněným způsobem předkládání humanistických argumentů, vytrhovaných z konkrétního časoprostoru. *Birdman* původem rovněž mexického tvůrce Alejandra Gonzálese Iñárrita nic takového nevyžaduje. Nepřerušovaný tok informací a konfliktů zde slouží v první řadě komediálnímu ladění předváděných situací. Ruku v ruce s převažujícím ohraničením scén čtyřmi zdmi evokuje stísněný prostor sitcomu, který jakožto populární forma televizní zábavy shazuje zbytečný patos divadelnického zákulisí. Většina jednajících postav navíc koexistuje pod společným časovým tlakem, který naoko omlouvá vzácnou kadenci replik, jíž se vyznačují téměř všechny dialogy. Ta ještě ztěžuje už tak nesnadné divácké vnímání děje. Dvouhodinový film si totiž po celou dobu drží závratné tempo, které ale postupem času paradoxně může začít unavovat. Hrozí tedy to, čemu se „tradiční“ oscaroví favorité snaží za každou cenu vyhnout.

Co naopak oscarová porota zpravidla oceňuje, jsou výrazné herecké party – ideálně představitelů, kteří se nacházejí na určitém kariérním rozcestí. V tomto duchu *Birdman* boduje jako v posledních letech málokterý film. Nabízí totiž takzvané životní výkony person zdánlivě vyčerpělých i těch, které se o respekt náročnějších recipientů zatím spíše snaží. První kategorii naplňuje osud Michaela Keatona, možná až příliš podobný hlavní postavě samotného filmu. Jeden z nejvýznamnějších představitelů Batmana se postupně „propracoval“ ke štětkům v druhořadých béčkových filmech a namlouvání postavček animovaných jednohubek. Dospěl tak do stejného stadia jako hrdina Riggan Thomson, filmový herec, který si kdysi udělal jméno ztvárněním superhrdiny Birdmana a po letech se pokouší oprášit svou kariéru účinkováním na Broadwayi.

Množina zapamatovatelných výkonů

Sám Iñárritu svými předchozími filmy, tedy tematicky ochablým *Babelem* (2006) a nevýrazným *Biutiful* (2010) aspiroval na zařazení do kategorie předčasně vysloužilých tvůrců. Rozhodnout se za takových okolností pro inteligentní satiru se ukázalo jako tah, jehož prozřetelnost hraničí s (minimálně marketingovou) genialitou. A situace se opakuje. Je vlastně jedno, že *Birdman* po scénaristické stránce pokulhává, hlavní je, že existuje. Iñárritu se svými kolegy nenapsal ani zdaleka tak originální film, jak se mu budou mnozí snažit namluvit. Sekvence vytržené z reality a posměšně koketující s tematicky spřízněnou *Černou labutí* (Black Swan, 2010) Darrena Aronofského nedodají dostatečný punc dílu, které obecnější vyznění zabijí podbízeními popkulturními odkazy a neškodnými narážkami na soukromí momentálních hollywoodských hvězd.

Návraty proslulých herců mají v historii populární kinematografie podobně bohatou tradici jako úzký vztah filmu a divadla. Když například Alfréd Radok svého času inscenoval Osbornova *Komika* s Ladislavem Peškem v hlavní roli, nerevoltoval ani neposouval hranice tehdejší divadelní řeči. Přesto vytvořil kulturní artefakt, ke kterému odkazují další generace umělců. *Birdman* představuje dílo víceméně kvalitní, podpořené stylovým formálním pozadím a opírající se o množinu zapamatovatelných hereckých výkonů. Jeho úspěch se však bude až příliš odvíjet od jediného večera na konci letošního února.

Autor je filmový publicista.

Birdman. USA, Kanada, 2014, 119 minut. Režie Alejandro Gonzáles Iñárritu, scénář Alejandro Gonzáles Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Armando Bo, kamera Emmanuel Lubezki, střih Douglas Crise, Stephen Mirrione, hudba Antonio Sanchez, hrají Michael Keaton, Emma Stoneová, Zach Galifianakis, Edward Norton ad. Premiéra v ČR 22. 1. 2015.

Kážu decentralizaci

Světlo do ulic: pohyblivý obraz ve veřejném prostoru

Tímto článkem zahajujeme seriál Světlo do ulic. Zaměříme se v něm na české umělce, kteří pracují s pohyblivým obrazem umístěným ve veřejném městském prostoru. První díl je věnován Romanu Týcovi.

SYLVA POLÁKOVÁ

Umění ve veřejném městském prostoru má řadu podob, dlouhou historii a značná lokální specifika. V sérii článků, nazvaných s nadsázkou Světlo do ulic, představíme několik českých umělců a ty z jejich městských intervencí, které využívají světla jako pohyblivého obrazu. Tyto projekty jsou pokaždé jakýmsi komentářem soudobé společnosti, i když mají různě ostrý hrot.

Formálně se jedná o obtížně definovatelnou syntézu uměleckých praxí a technologií, která dostává jména jako urban screens, mediální fasády či světelně-kinetické intervence. Zásahy do veřejného prostoru se uskutečňují v ploše i prostoru a většinou se nepředpokládá, že by měly dlouhodobější trvání. Některé z nich jsou dokonce záměrně zamýšleny jako přesný a dočasný akupunkturní zásah do konkrétní urbánní situace. Mnohdy jsou nepřenositelné. V jiných se naopak počítá s reinstalací, která však pokaždé více méně posune jejich význam. Zároveň podléhají klimatickým vlivům a vnějším společenským intervencím (ať už ze strany legislativy nebo vandalů). Soupeří o prostor s reklamou, ale zároveň se od ní mnohému učí a tento vztah je vzájemný. Zaplavování městského prostoru vizuálními informacemi je násobeno vlivem digitálních technologií. Neznamená to ale, že by všem takovým projektům šlo přisoudit vágní nálepku nových médií. Naopak je potřeba zdůraznit vliv praxí, které tu byly dávno před velkoplošnými LED obrazovkami. Ty sahají až k prvním pokusům o regulované městské osvětlení, ke světelné reklamě formou projekce i neonu, ale i k zábavním produkcím typu ohňostroje nebo stínohry.

Zpátky k analogu

Roman Týc (nar. 1974), jeden z představitelů uměleckého uskupení Ztohoven, spoluzakladatel VJského kolektivu PureA, centra pro alternativní kulturu Trafačka a networkingového centra Paralelní polis, vychází z neoficiálních uměleckých scén českého street artu a VJingu. V devadesátých letech, kdy začínal pod přezdívkou The Root (jako writer) a Kinokio (jako VJ), se teprve ohledávaly možnosti streetartové a VJské praxe, a to jak po technické, výrazové, tak i produkční a logistické stránce. V Týcově tvorbě se prolínají obě zmíněné zkušenosti, které ho přivedly k zájmu o veřejný městský prostor, osvojil si zde práci s pohyblivým obrazem a okusil napětí tvorby na hranici legality i za ní a pocit uspokojení z přímého kontaktu s publikem.

Během VJského působení se Týcovi podařilo rozběhnout fungující firmu (LOOX s.ro.), která se ale kolem roku 2003 názorově rozpadla. Poté sestavil nový VJský tým, z něhož vzešel projekt PureA: upozadili komerční potenciál VJské praxe a vydali se cestou technického kutilství a autorského vyjadřování: „Pro mě tyhle akce nebyly jen melouchy, ale místo zkoumání – vizuální laboratoř. Neustále jsem stavěl nějaké mechanické stroje,“ rekapituje dnes Roman Týc. V PureA zavrhl digitální mixování, které podle nich postupně sklouzávalo k unifikovanému „parties“ klišé, aby navázali na analogový obraz a možnosti real-time mixu z poloviny devadesátých let. Vyvinuli vlastní kompaktní animační, mixážní

a projekční systém, nazvaný PureA machine. „Jamování“ na tomto instrumentu se zúčastnilo vždy naráz několik členů skupiny. Jejich videoperformance byly po obrazové stránce kolážemi vlastních kreseb, grafických layoutů i přejatých obrazových materiálů, jež společně vytvářely neopakovatelnou interpretaci určitého segmentu aktuální společenské atmosféry.

„Pro taneční popkulturu byla naše představení čím dál tím méně akceptovatelná,“ připouští Týc, který postupně opustil i klubovou scénu. PureA se začali objevovat na uměleckých akcích typu *Nová média Cheb* (2005) a *Sculpture grande* (2006). V druhém případě fyzicky opustili uzavřený prostor, ve kterém jsme VJing zvyklí vidat převážně, a svůj set promítli na Václavském náměstí přímo před palácem Koruna. Čím dál více zvažovali instalační rovinu svých performancí a některé z nich se blížily „živým“ světelně-kinetickým plastikám.

Tady a teď

Umělecké intervence do veřejného městského prostoru zajímaly Týce ještě v době, kdy jako writer používal anglickou verzi své

skautské přezdívky Kořen. Od běžných streetartových disciplín se však brzy odklonil směrem k razantnějším akcím, které mají potenciál vyvolat vlnu reakcí na daném místě a následně i ve veřejných médiích. Týc si tuto svou zřejmě nejsilnější intenci uvědomil na projektu *Ohnívání* (2003): „Byla to jedna z mých prvních akcí na ulici a stala se klíčovým bodem mé práce ve veřejném prostoru. Poprvé tam za mnou přišla média a já pochopil, že můžu touto cestou do nich pronikat.“ Autor tehdy zapálením asfaltové figuríny reagoval na několik měsíců starý čin devatenáctiletého Zdeňka Adamce, který se upálil na Václavském náměstí u pomníku Jana Palacha. Adamcovo rozhodnutí vyvolalo debatu o možných spouštěcích takového odhodlání: „Zneužil jsem Adamce k tomu, abych mohl mluvit i já o stavu současné společnosti,“ dodává dnes Týc, který se postupně vyprofiloval v ostentativního odpůrce jakéhokoli shora kontrolovaného systému.

Pro podobně motivované akce našel později platformu ve volném uměleckém uskupení Ztohoven: „Nejdříve nás zajímal veřejný městský prostor. Z té doby je třeba *Otazník nad hradem*.“ (Skupina v roce 2003

zakryla část neonového *Srdce na Hradě* od Jiřího Davida tak, aby se změnilo na červený otazník.)

S rezonancí akce, která snoubí umělecký i aktivistický modus, se pojí volba lokace a konkrétního momentu. Pro akce ve fyzickém prostoru oproti těm virtuálním to platí o to důrazněji, jelikož jsou svým způsobem neopakovatelné. Zatímco mystifikační „atomový výbuch“ ve vysílání České televize zůstává v digitální realitě nadále přítomný dávno po svém „živém“ uvedení, akce ve veřejném městském prostoru jako *Ohnívání*, *Otazník nad Hradem* či snad nejznámější Týcova intervence *Semaforey* zůstávají v paměti „jen“ ve formě dokumentace a kritických reakcí. Právě u těchto tří projektů se Týcovi podařilo efektně využít genia loci daných míst. Pro sérii „neposlušných“ signalizačních panáčků na semaforech zvolil pěšími frekventovanou křižovatku v turistickém centru Prahy: „Volbu centra kritizoval třeba Milan Knížák. A měl pravdu,“ uznává Roman Týc a dodává: „Mohla za to moje zoufalá potřeba a touha být reflektovaný, a tak jsem logicky šel tam, kde je hodně lidí. Na druhé straně, kdybych tohle udělal na Jižáku, tak to tam třeba vydrželo půl roku.“

Sesazování z piedestalu

Týc tedy částečně přijímá kritiku své extrovertní umělecké prezentace, jež je charakteristická pro celou jeho tvorbu i osobnost a jíž se zřejmě nehodlá vzdát. Potřeba okamžité a pokud možno co nejširší zpětné vazby je pro něj totiž nadále hlavní motivací. „Jediný veřejný městský prostor umožňuje výtvarníkovi zažít to, co běžně znají od veřejnosti herci a performeři.“

Touha po sebezviditelnění je provázena ambicí ovlivňovat prostředí, v němž autor žije. Cestou, která mu to umožňuje, je podle jeho slov „vizuální umění“, protože „jednoduchou formou dokáže vyjádřit hodně rovin současné. Nejvyšší možná zodpovědnost umělce je schopnost komunikovat s širokou veřejností a dokázat v ní bořit předsudky vůči vnímání umění. A zároveň má potenciál naplnit ambici společenské změny.“

Týcova expanzivnost zároveň zastíhuje jeho formální výrazové postupy. Za cenu širší srozumitelnosti se tematicky ocitá na hraně banality. Současně se vymezuje vůči praktikám státem regulovaného výtvarného provozu a utopisticky vkládá naděje do decentralizované společnosti fungující pomocí virtuálních sítí. Dokonce o sobě říká: „Jsem kryptoapoštol.“ Jako vizuální umělec však dlouhodobě sesazuje z piedestalu digitální technologie, které takovou komunikaci umožňují. Neustále se vrací z mediálního prostředí do „veřejného prostranství“, jak sám odlišuje oba veřejné prostory. Klade důraz na tělesnost (viz jeho performernské akce). A v neposlední řadě vrací pozornost přímému kontaktu s analogovým materiálem a upozaduje unifikovaný softwarový obraz.

Autorka je filmová publicistka.



Nejznámější Týcova intervence Semaforey zůstává v paměti „jen“ ve formě dokumentace. Foto archiv Romana Týce

Příští díl seriálu Světlo do ulic otiskneme v A2 č. 7/2015.

Síla extází a snů

Olomoucká výstava ukazuje mnohostrannost symbolismu



Pohled do instalace výstavy v symbolistních barvách - bílé a fialové. Foto: Monika Sybolová

Symbolismus ve výtvarném umění zdaleka není definitivně ohraničenou kategorií. Výstava Tajemné dálky v olomouckém Muzeu moderního umění to potvrzuje a zároveň nabízí hutnou, sugestivní interpretaci, v níž nechybějí zásadní jména českého umění z přelomu 19. a 20. století.

MONIKA SYBOLOVÁ

Putovní výstava *Tajemné dálky* kurátorů Otto M. Urbana a Anežky Šimkové začínala v minulém roce v Krakově pod názvem *Vládci snů*, nyní je k vidění v Olomouci a poté bude pokračovat do Národní galerie v Praze. Evokuje příbytek sběratele a sofistikovaného milovníka umění z přelomu 19. a 20. století. Onu zvláštní exkluzivnost výstavy podporuje i dispozice výstavního prostoru, který připomíná baziliku. Jako bychom se ocitli v domě hlavního hrdiny Huysmansova dekadentního románu *Naruby* či v salonu Jiřího Karáska ze Lvovic nebo v ateliéru Maxe Pirnera. Kurátoři vybrali z veřejných a soukromých sbírek to nejlepší s cílem demonstrovat mnohovrstevnatost symbolismu i různé úhly pohledu a interpretace.

Co přináší výstava nového? Člení symbolismu podle klíčových témat, její součástí jsou i skici, jež vytvářejí velmi důležitý background k obrazům, zahrnuje také neznámé umělce (hlavně české Němce) a prezentuje zajímavá díla ze soukromých sbírek. Srovnávat pak lze se staršími výstavami – například *V barvách chorobných* (2006), *Důvěrný prostor / nová dálka* (1997), *Sváry zrání* (2008) či *Vášeň, sen a ideál* (2014). Je vždy velmi zajímavé pozorovat, jak jednotliví badatelé a kurátoři uchopí v podstatě tentýž materiál a přeskládají ho do jiného systému, takže se může stát, že jedno a totéž dílo je jednou označeno jako expresionistické a podruhé jako secesní.

Pestrost zahrady symbolů

V Evropě od osmdesátých let 19. století do první světové války existovalo nepřehledné množství vizualizací vnitřních hnutí a stavů umělce a jeho okolí, vnímaných jako zahrada symbolů (významuplných znaků). Symbolismus nemá jasná pravidla zobrazení a obsah je tak široký, že je možné se v něm ztratit. Existuje tolik fikčních světů symbolismu – stačí vedle sebe postavit například dílo Maxe Pirnera,

Františka Kavána, Jaroslava Panušky a Jana Konůpka.

Na výstavě *Tajemné dálky* se pohybujeme formálně a obsahově od novoromantismu přes symbolismus, dekadenci, pointilismus, naturalismus, luminismus, secesi až k expresi a kubismu. Co však všechna díla a autory spojuje? Odklon od uměleckého establishmentu, hledání vlastní cesty a nových zdrojů inspirace, vědomí alternativy, touha po svobodě projevu, překračování hranic, řešení vnitřních rozporů, záliba v pohádkách a mýtech, hledání vztahového ideálu a dokonalého člověka, probouzení kreativity a fantazie, snaha o definici duše a těla, přemýšlení o vztahu mezi lidským tělem a krajinou, otázka dokonalého díla vycházejícího z nitra umělce a oslovujícího publikum. K tomu přidejme ještě nové prvky v umění, jako vtip, nadsázka či ironie, intelektuální výkon diváka, silný výraz, konec nápodoby reality a pojetí obrazu jako výtvarné entity bez jasného příběhu.

Představeny jsou tři generace umělců tvořících v intencích symbolismu. Za nevědomé průkopníky lze v osmdesátých letech 19. století považovat umělce, kteří neuspěli v soutěži o výzdobu Národního divadla. Pak přišla silná a hlavní generace české moderny, která dovedla symbolismus do vrcholné fáze, v některých případech srovnatelné s Evropou. Myslíme tím díla Jana Preislera, Maxe Švabinského, Františka Kavána nebo Františka Bílka. A nakonec druhá vlna tvůrců, kteří brali symbolismus jako odrazový můstek pro své další umělecké výboje, například Jan Zrzavý, Jan Konůpek, František Kupka či Otto Gutfreund.

Postavy mytologické i náboženské

První část výstavy je pojmenovaná *Soumrak nymf* a zahrnuje díla inspirovaná antickými mýty a středoevropskými pohádkami. Objevují se zde příznační hrdinové jako Prométheus, Orfeus a Paris, kteří symbolizují důležité hodnoty 19. století: pokrok, umění a lásku.

Následují bezejmenné bájně postavy personifikující přírodní živly nebo mužský a ženský princip. K vrcholům této části patří zneklidňující dvojník Jana Zrzavého Adolf Gärtner, *Pohřeb víly* od Maxe Pirnera a definice nového expresivního těla u Augusta Brömseho.

Druhý oddíl tvoří dva koridory věnované grafice, kresbě a knihám. Oficiálně se jmenuje *Libri et anima*, ale tematicky jde vlastně o zhuštění celé výstavy: sny mužů o ženách a opačně, ilustrace literárních textů, formát triptychu, satanistická a erotická témata, milostné vztahy, pohádky, pokusy o abstraktní tvorbu skrze ornament a důsledné pozorování přírody. Ve dvou vitrinách jsou vystaveny knihy, které tehdy rozněcovaly diskusi a představivost českých intelektuálů, například Hlaváčkovy *Mstivá kantiléna*, Kupkův *Prométheus* či Demlův *Hrad smrti*. Knihy, které dnes vypadají jako velmi křehké, leč dokonalé umělecké objekty, byly vytvářeny s citem pro každý detail. Škoda, že jimi nejde alespoň pomocí dotykové obrazovky listovat.

Ztracený ráj nás vrací zpátky do hlavní lodi galerie, kde se setkáváme s novým uchopením křesťanských motivů v duchu novoromantismu a symbolismu. Takže žádné nasládlé svaté rodiny či unylé světice, ale rehabilitace záporných postav (Knüpferův *Jidáš*), výměna mužských a ženských rolí a křehká hranice mezi bolestí a slastí (Maxova *Svatá Julie na kříži*), příběh se zázrakem (Staegerovy *Velikonoce*), duchovní extáze (Bílkův *Úžas*), andělské bytosti v krajině (Urbanův *Anděl*) či radostná archaická Jana Zrzavého. Někteří hnidopiši by se ovšem mohli ptát, co v této sekci dělají Konůpkova díla *Erotikon* a *Prometheida*.

Až k věcem posledním

Čtvrtá část výstavy, nazvaná *Přízraky noci*, pojednává o nadpřirozených bytostech kolem nás a temnotě v nás. Z vtipných pohádkových postavíček se nejčastěji objevují vodníci. Můžeme se ptát po důvodech dobové oblíbenosti stvoření, které možná personifikovalo ambivalentnost světa přelomu století – mužský princip v ryze ženském prostředí vody. Směšná postava, která svádí a přináší smrt. Zároveň ale výstava ukazuje, že věci mezi nebem a zemí se někdy vynořují v důsledku konzumace alkoholu a drog a že ty největší přízraky nosíme v sobě. A také že jsme ochotni záhady tohoto světa zničit rozpitváním a zařazením do vědeckého systému, viz Pirnerova *Empirická metafyzika*.

Předposlední sekce, pojmenovaná *Květy intimních nálad*, odkazuje na sbírku Antonína Sovy a zachycuje témata a motivy, jako jsou ženský ideál, vztah muže a ženy, slastné násilí, různé varianty lásky, setkání člověka s bytostmi z jiného světa, osamocené ženy naplněné touhou, melancholie plynoucí z nenaplnění očekávání a soumrak jakožto čas pro milostná dobrodružství.

Poslední část výstavy, *Subtilnost smutku*, definuje různé typy žalu od jemné melancholie až po existenciální úzkost. Otevírá také silná témata, jako je strach, ohrožení, umírání, válka, duchovní skepse či smrt v krajině. Výstava končí jakýmsi presbytářem, ve kterém jsou symbolicky pověšeny obrazy *Heroická krajina* od Rudolfa Jettmara, *Sen umělce* Emila Holárka a Konůpkovo *Podsvětí*. Díla nám sdělují, jak lze vyvážnout z tohoto trýznivého světa: únikem do krajiny, sněním nebo smrtí.

Po zhlédnutí celé výstavy *Tajemné dálky* si nebudete přát nic jiného než v umění a sami v sobě hledat „iónskou harmonii, gotickou jemnost a sílu renesance“.

Autorka je historička umění a kurátorka pro edukační činnost Národní galerie v Praze.

Tajemné dálky: Symbolismus v českých zemích 1880–1914. Muzeum moderního umění v Olomouci, 6. 11. 2014 – 22. 2. 2015.

První rok Galerie PLATO

Shrnutí „kauzy“ ostravské městské galerie

Ostravská galerie PLATO s Markem Pokorným v čele má za sebou celkem úspěšný rok. Jak ale dokazuje dokument OMG!!!, podmínky, za nichž městská výstavní instituce vznikla, stále vzbuzují pochybnosti. Jaké jsou její vyhlídky do budoucna?

TEREZA JINDROVÁ

„PLATO – platforma (pro současné umění) Ostrava v roce 2014 uvedla 10 výstav, vydala 6 publikací, uspořádala celkem 53 doprovodných programů a uskutečnila na 40 edukačních programů pro žáky a studenty. Celkem jsme představili tvorbu 73 výtvarných umělců z České republiky, Slovenska, Ruska, Finska, Německa, Rakouska a USA a postupně spolupracovali s dalšími 35 kurátory, historiky umění, hudebníky, divadelníky a spisovatelé. Celkový zájem veřejnosti o naše aktivity dosáhl k 31. 12. 2014 počtu 26 379 návštěv,“ píše se v tiskové zprávě, nazvané *PLATO hodnotí první rok své existence*. To rozhodně není špatná bilance, přesto je těžké hledět na danou galerii bezvýhradně růžovými brýlemi.

Vyvážená dramaturgie

Aktuálně PLATO v prostoru Multifunkční auly Gong v Dolních Vítkovicích nabízí návštěvníkům dvě výstavy: sólovou prezentaci ruské umělkyně a scénografky Iriny Koriny a tematický projekt *Kdo na moje místo*. Korinina díla upoutají svou kompozicí v prostoru a také použitými materiály, jako jsou šátky, reflexní dělnické vesty nebo suché pečivo. Zároveň mají její objekty a instalace vždy i nějaký politický a společenský podtext, odkazující ponejvíc k rodnému Rusku. Ze sebevědomého tónu propagačních materiálů by člověk sice čekal, že umělkyně v Ostravě zaplní přinejmenším dvě tři podlaží, ale ani mnohem skromnější realita pěti vystavených děl nepůsobí jako zklamání.

Skupinová výstava, kterou kurátorsky připravil umělecký ředitel PLATO Marek Pokorný a Zbyněk Baladrán, je založená na „variacích“ na bezručovské téma. Kurátoři na základě nepředpojatého čtení *Slezských písní* vybrali více než dvacítku současných umělců, jejichž díla je možné nějak vztáhnout k ambivalentní postavě a tvorbě Petra Bezruče. Vedle sebe se tak překvapivě v novém kontextu ocitnul objekt *Stavba* Dominika Langa, ostravské fotografie Viktora Koláře nebo video s legendární scénou, v níž chrchlající Jiří Wimmer recituje báseň Ostrava.

Dramaturgie galerie tedy vedle sebe staví individuální výstavu nikoli bezvýznamně zahraniční umělkyně a multižánrovou a multigenerační přehlídku českých tvůrců s příznačně lokálním tématem. Výstavy nabízejí odlišný estetický zážitek, ale spojuje je moment jisté kritické reflexe naší současnosti. Přes různé dílčí výtky tedy můžeme konstatovat, že galerie koncipuje svůj program promyšleným způsobem, což v zásadě platí i o její celoroční činnosti.

Co ovšem může vzbuzovat rozpaky, jsou samotné výstavní prostory: zužující se výseč mezi vestavbou a pláštěm plynojemu a nepravdělná místnost v jádru vestavby, členěná sloupy. Samozřejmě, že model dokonalé bílé kostky není už dnes možné brát za určující. Přesto člověk může žasnout, že v daných prostorech v Gongu působí obě zmiňované výstavy celkem dobře – podmínky pro vystavování tu totiž nejsou vůbec jednoduché.



Záběr z výstavy *Kdo na moje místo* s díly Hany Puchové. Foto PLATO

Dlouhodobý prostor pro galerii?

Pozoruhodné na tom je, že právě téma budovy pro ostravskou městskou galerii bylo místní odbornou veřejností a později v zastupitelstvu diskutováno léta. V dokumentu s trefným názvem *OMG!!!*, který pro internetovou platformu Artyčok.TV režíroval Janek Rous, je pozadí vzniku galerie barvitě vykresleno. O její založení se několik let zasazovalo sdružení Kunsthalle, které městu předložilo vlastní návrh, jak by galerie mohla být uvedena v život. Kamenem úrazu byla ale právě (ne)možnost najít (nebo postavit) adekvátní budovu. V roce 2012 celou záležitost roztulo nově vzniklé sdružení Trojhalí Karolína, propojující soukromý i veřejný sektor. Přišlo s projektem galerie, jež by našla své útočiště v rekonstruovaných objektech plynojemu (Gong) a takzvaném Trojhalí. I když přeskočíme peripetie týkající se nedopracovanosti projektu a původního způsobu jmenování uměleckého ředitele, je těžké se ubránit dojmům, že ani jeden objekt nenabízí úplně vhodné podmínky k vystavování. Je to nedopatření, nebo snad dokonce záměr? Počítala rekonstrukce vážně s tím, že tu galerie má fungovat dlouhodobě?

Kritici nastalé situace opakovaně apelovali na zástupce města, aby byla galerie vedena jako příspěvková organizace. Jak psala i Milena Bartlová v červnu 2013 na stránkách Okrašlovacího spolku Za krásnou Ostravu: „Zřízení příspěvkové organizace by posílilo stabilitu plánované instituce. Tak, jak je proponována nyní, počítá pouze s tříletým trváním. Je problematické investovat značné městské prostředky s tak krátkodobým horizontem.“ Primátor Ostravy Petr Kajnar naopak prohlašuje: „Forma té galerie podle mne není podstatná. Podstatné je, jaké bude mít výsledky.“ Proč ne, na takový postoj se dá v jistém smyslu přistoupit. Samospásnost příspěvkové organizace je jistě iluzorní a už i v našem kulturním prostředí se postoj k soukromému kapitálu značně proměňuje. Pravda ale je, že ony kýžené výsledky jsou zcela zásadně ovlivněny nastavenými podmínkami. A nejde jen o svérázné prostory, ale právě i o vyhlídky do budoucna a dlouhodobější plánování.

Marek Pokorný zatím plní svou roli se ctí. Existuje tedy naděje, že budoucnost přinese negativní odpověď na otázku položenou v závěru zmiňovaného dokumentu: „Jsme zajatci systému, který není schopen, ba ani ochoten hledět a myslet dále než za stanovené lhůty takzvané udržitelnosti? Nevytváří tento systém z dlouhodobého hlediska spíš kulisy bez herců a bez diváků?“ Uvidíme.

výtvarný zápisník

Zmrtvýchvstání umělce

TOMÁŠ KLIČKA

Umělci „přehlížení“, „nedocnění“, „opomíjení“, „znovuobjevení“ a samozřejmě ti, „na něž se mělo zapomenout“, tvoří dnes populární uměleckohistorickou kategorii. Artworld hledá artstars. Někdy jsou zmíněná označení pouze průhlednou propagační strategií, jindy jde o oprávněnou rehabilitaci, nicméně vždy je namístě ostražitost vůči možným pokusům galeristy nebo nesoudného kunsthistorika manipulovat publikem. Nálepka zapomenutého velikána táhne. K prosazení zapadlých talentů mohou někdy sloužit

jednoduše superlativy vyzdvihující nespornou kvalitu jejich díla. Rafinovanější „objevitelé“ ale viní celý dobový kánon, který ustavili mocipáni, a jejich černý kůň se do něj z různých důvodů nevešel – pantheon před ním prostě zabouchl a zamkl dveře.

Vždycky ale nejde o historickou křivdu, například pokud se autor cíleně stranil okolí a nestál o to prosadit se. To je i případ fotografky Vivian Maier, které se díky dokumentárnímu filmu *Finding Vivian Maier* (Hledání Vivian Maier, 2013) dostalo pozornosti i v našich luzích a hájích. Fotografickou pozůstalost autorky, která začala být okamžitě srovnávána s nejznámějšími fotografy druhé poloviny 20. století, objevil, zakoupil a jal se propagovat Američan John Maloof. Na Kickstarteru sesbíral finance, aby natočil film, v němž si dal za úkol vypátrat o autorce více. V průběhu Maloofova zaníceného slídění v životě kompulzivně tvořící fotografky dochází k řadě zjištění: Vivian byla podivínka, chudobná chůva, která neměla moc přátel a tajila svůj původ. Nepřipomíná vám to něco?

Ve třicátých letech minulého století se historici umění Ernst Kris a Otto Kurz věnovali typickým motivům biografické literatury o umělcích a jejich narativní struktuře. „Obrazy a díla autorů, jejichž příběh postrádá legendu a přitažlivou narativní konstrukci, mají ve vizuálním chaosu malou šanci,“ stojí v novém doslovu knihy *Legenda o umělci* (1981, česky 2009) a neplatí to pouze pro současnost. A právě atraktivní vyprávěnka je to, co hraje v dokumentu o Vivian Maier prim.

Přestože film možná přináší mnoho pravdivých faktů, hodně z jeho přitažlivosti a úspěchu (a tedy i úspěchu fotografky) spočívá v aktualizaci a zdůraznění romantického mýtu o geniálním autorovi, který je v konfliktu se svým okolím, za života zůstává nepochopen a porozumí mu až příští generace. Biografie tu zastiňuje fotografie jako takové. Nabízí se paralela s osudem „kyjovského Diogena“ Miroslava Tichého. I k jeho proslavení přispěl silný životní příběh rázovitého fotografa. A také v jeho případě vznikl film, který režíroval majitel rozsáhlé kolekce jeho díla, Roman Buxbaum.

Někteří podezírají Maloofa i Buxbauma z toho, že jejich hlavní motivací jsou peníze. Když píše o *Finding Vivian Maier* jindy za každých okolností vtipný newyorský kritik Jerry Saltz, upozorňuje na rozšířenou představu, že „jakmile je ve hře zisk, dílo je nutně nečisté, horší, podezřelejší“. A dodává: „Ať už je to, jak chce: miluju tuhle reklamu.“ Tato reklama sice pomáhá propagovat tvorbu Vivian Maier, ale současně jí prokazuje medvědí službu – hrozí, že legenda převáží nad dílem.

Patron všech nedocněných umělců Vincent van Gogh údajně řekl: „Hvězdy jsou duše mrtvých básníků, ale abyste se hvězdou stali, musíte zemřít.“ Ač po zapadlých géních pátrají mnozí, ne každému se poštěstí nějakého najít, vzkřísit a dostat na noční oblohu. A proto navrhuji na Slavíně zřídít hrob neznámého umělce k uctění památky tvůrců, kteří se – alespoň prozatím – neprosadili. Spolek Svatobor má pro tyto účely ještě poslední volnou kobku, proto konejme, než bude pozdě. Špetku slávy všem!

Autor je historik umění a nádeník kulturního provozu.

Paradigma pádu

O tanečních variacích smrti

Tanec a smrt jsou výrazné a krajní stavy těla. Přitahují se jako dokonalé protiklady; tanec je bytostnou přítomností a smrt bytostnou nepřítomností proudící životní energie.

NINA VANGELI

Tanec i smrt jsou často hosty na stejné hostině; jsou zásadní součástí archaických rituálů, vynořují se ve středověkých davových psychózách, podávají si ruku na tanečních scénách. – Tvarovat smrt je vždycky lahůdka. Divák tento motiv ostatně lačně vyhledává, v tanečním umění jsou scény smrti vyhlíženými momenty: zešílení a smrt Giselle, tanec Bajadéry, uštknuté hadem, sebevraždy da Romea a Julie, Umírající labuť. Ornametální umírání baletu má své setrvalé kouzlo. Avšak zejména soudobý tanec má ke smrti blízko, méně ornamentálně, méně narativně, mnohem komplikovaněji; se svým paradigmatem pádů a floorworku – tance při zemi – se takříkajíc ustavičně pohybuje v blízkosti smrti, vystaven jejímu pokušení, její otevřené náruči.

pádu, zasaženy imaginární střelou. Učí se, že smrtelný pád je dramatický vrchol.

Tanec, smrt a extáze

Soudobé taneční umění má zcela jiný estetický styl tanců smrti, než měl evropský akademický tanec a před ním všechny epochy dějin tance. A nejde pouze o ono zmíněné nové paradigma pádů, které je v dějinách tance epochálním převratem. Kde se kdy dříve tančilo při zemi? Veškerá taneční historie se až donedávna odehrávala na dvou, s tělem (kdysi za záhadných okolností) vzpřímeným. Ale za pozornost rovněž stojí, že extatický aspekt smrti vystupuje dnes do popředí více než ten estetický. V tomto ohledu se soudobý tanec naopak vrací, odkud vyšel – k rituálům a jejich transu. Aktuální představení Jozefa Fručka (z řecko-

barokní Neřesti. Výjevy vypadají na první pohled realisticky, při bližším ohledání jsou absurdní, nepřístupné a vyděračské. Těla i obličej jsou v křeči vytržení. Nahota na soudobé taneční scéně málokdy slouží pobavení – má zpravidla tragické rozměry, a to i tehdy, když se pohybuje, jako v tomto případě, na hraně pornografie. Ústředním obrazem *Výtrvalého prince* (1965) klasika fyzického divadla ante litteram Jerzyho Grotowského je protagonista Ryszard Cieślak, pouze v bederní roušce na nízkém piedestalu s hlavou extaticky zakloněnou, pootevřeným klínem a zvednutými koleny. Je podrobován mukám temných kápí kolem, které se dotýkají těla, ba zajiždějí i pod bederní roušku. Ale právě tak dobře by mohl v této poloze přijímat milence.

Záchytné body taneční thanatologie

Sluší se připomenout pár základních dat. Soudobý tanec od osmdesátých let nastoluje nejprve směs metafyziky a naturalismu. V první řadě jmenujme *Dead Dreams of Monochrome Men* (Mrtvolné sny jednobarevných mužů, 1988) britské skupiny DV8; autorem je Lloyd Newson, tvůrce termínu „physical theatre“. Jde o obrazy ze života a skutků sériového vraha homosexuálního založení s epizodami vražd ve vaně a těla visícími na provazech hlavami dolů. Pina Bausch zabrousila ojedinelé do tanečního dramatu v díle *Blaubart* (Modrovous, 1977), příběhu o sériovém, jakoli pohádkovém vrahovi, s chorovody mrtvol ploužících se jevištěm, s nekrofilním obrazem protagonisty, zaléhajícího mrtvou a cestujícího s ní po podlaze jako krab mezi šustícím podzemním listím. Nelze opominout japonský tanec butó, který zásadním způsobem ovlivnil fyzické divadlo v Evropě a který se pohybuje doslova na prahu zániku, odkud pocházejí jeho přízrakům podobné postavy – *Kinkan Shonen* (Semena mandarinky, 1978) a *Unetsu* (Vejsce, zrozené zvědavostí, 1986) skupiny Sankai Juku. V našem prostředí nelze přejít mlčením pražské neoficiální Studio pohybového divadla, působící za minulého režimu, a jeho *Requiem* (1987) a *Bardo Thedol* (1989).

V *Körper* (Tělo, 2000) nechává německá choreografka střední generace Sasha Waltz masu obnažených postav nalepených jedna na druhou roztékat se po schodech. Z této generace výrazně ční i izraelsko-americká choreografka Yasmine Godder, která ve svém *I'm Mean, I Am* (Jsem fakt bestie, 2006) vytváří ve veliké lví masce s vyceněnými tesáky na poloobnaženém těle obraz ženské zrůdy, nezastavitelného a nevysvětlitelného čirého zla. Kochá se mukami dívčí oběti, kterou zamkne ve skleněné budce a nechá udusit. Vyvolává to děs i nutkavě perverzní pobavení – do děl této generace nově proniká černý humor. Je přítomen i ve zmíněném *Mansonovi* (2012), společném díle skupiny fyzického divadla T.N.F. (režisér Aleš Janák) a mladé choreografky Lenky Vagnerové, právě tak jako u RootlessRoot Comp. v *UNA – Unknown Negative Activity* (UNA – neznámá negativní aktivita, 2009), sestupu do šílené duše a smíchu Theodora Kaczyňského, amerického teroristy zvaného Unabomber. I v jejich posledním díle, jehož jádrem je násilná smrt, v *Collective Loss of Memory* (Kolektivní ztráta paměti, 2014), nás smích přejde až naposled.

Mrtvý bod znamená pozastavení pohybu v jeho vzepětí, prodloužení vrcholného okamžiku před pádem; znamená upadnutí do bezčasí, kdy se pohyb, ale i vnímání na okamžik znepřítomní. Mrtvý bod není pro tanečníky mystika, ale technikálie, kterou si osvojují. To ovšem nebrání tomu, aby v mrtvém bodě neprožívali také příjemné chvilkové přepnutí na stav beztlíže či snad i nakročení k mediativnímu rozplození; aby zakusili drobnou příležitost pro přestup do jiných sfér.

Autorka je taneční publicistka.



V La Mort et l'Extase Tatiany Julien je smrt nestoudná. Foto Nina Flore Hernandez

Tanec, smrt a slast

Žádný jiný umělec neprožívá při tvorbě na téma smrt takovou rozkoš jako tanečník. Prožívá ji totiž ve svém vlastním těle, nikoli pouze v představě. Dráždivě předjímá finální tělesný stav, ke kterému jednoho dne musí dospět, a estetizuje ho. Předjímá ten stav slastně. Ani komplementární role vraha není pro tanečníka bez zajímavosti. Stylové soubory na kordy jsou v baletech jako *Romeo a Julie* atraktivními epizodami, jež energicky posouvají příběh a rozehrávají krásu násilí, slast rozdávání smrti. Pokud však jde o soudobý tanec, ten se často na první pohled podobá přímo sérii pokusů o vraždu. Velký kuchač nůž cestuje prostorem mezi tělem tanečníka a tanečnice v představení *Manson* (ano, ten vrah). Ostří vytváří metafory neklidu těla, kudla a její šmik, šmik jsou znepokojivě inspirované, rytmické a elegantní.

A smrt v tanci není *for adults only*, taneční figury smrti vyhledávají i děti. A učí se je navzájem. Učí se, že symbolická smrt v taneční hře o Šípkové Růžence se vyjádří pomalým fázovaným sesunem do dřepu, schováním obličeje do klína a pohrbením hlavy do složených paží. Učí se, že postava Smrti se vyjadřuje rytmickým kulháním, ať už za zpěvu „a přišla jednou babazlá, babazlá“ jako v tanečku Šípkové Růženky či při odříkávání mantry „už dvanáctá přichází, Krvavé koleno obchází“, učí se navzájem pantomimě smrtelného

-slovenské RootlessRoot Comp.), vytvořené pro Štúdio tanca z Banské Bystrice, *From Side of a Man. From Side of a Woman* (Z hlediska muže. Z hlediska ženy, 2013), exponuje těla zuřivě zahleděná do smrti. Zuřivost je pro choreografa projevem extatické touhy. Jde o originální, opovážlivý koncept, vkládající prst do hlubinné zuřivosti lidského druhu.

Touhy pěti tanečních těl jsou smrtící. Celé pohybové variace vycházejí z toho, že těla tanečníků a tanečnic létají vzduchem a mlátí jedno druhým o judistickou žínětku, která tvoří scénu, rány se rozléhají znásobený počty mikrofony. Zápasí muži mezi sebou i muži proti ženám, v bestiálním transu, do vysílení. Je zde morbidní hyperrealistické sólo založené na nekonečném třasu hubené loutkovité tanečnice, jejíž hysterie bude zklidněna zaškrcením mužskou paží. Mrtvá-nemrtvá pak bude psát černou barvou na pozadí vzkazy nám živým a injekční stříkačkou si vpichovat do rozkroku dávky šedočerné tekutiny, jejíž stružky jí stékají po nahých stehnech.

Tanec, smrt a nestoudnost

Smrt je nestoudná. I u Tatiany Julien, mladé francouzské choreografky, která vyvolala velkou pozornost již svým druhým dílem *La Mort et l'Extase* (Smrt a extáze, 2012), v němž účinkuje kolem dvaceti nahých tanečníků, značnou dobu na všech čtyřech, plakátově komponovaných téměř alegoricky jako

Úkrok mimo běžnou realitu

S typografem a hudebníkem Františkem Štormem (nejen) o metalu

Česká skupina Master's Hammer proslula osobitým pojetím black metalu, v němž se klasické prvky žánru kříží s groteskním humorem v textech. Podle kytaristy, zpěváka a textaře Františka Štorma dnes lidé hledají „vytržení z banality a cítí, že extrémní žánry v sobě mají něco, co nenajdou v normálním životě“.

KAREL VESELÝ

V Česku jste známý hlavně jako typograf a grafik. Zároveň hrajete v blackmetalové kapele Master's Hammer, která má oddané fanoušky na celém světě. Co mají tyto dvě oblasti společného? V úvodu do Esejů o typografii píšete, že v typografii neexistují žádná pravidla kromě toho, aby písmo bylo čitelné. Platí to i o black metalu? Je zvláštní, že ta čitelnost v muzice existuje taky. Když člověk skládá něco složitějšího a obtížně poslouchatelného, tak se obvykle nesetká s velkou odezvou. Společnou ale mají preciznost provedení. Lidi jsou už dneska zvyklí, že dostanou nahrávku, která je precizně smíchaná, nebo písmo, které je poctivě udělané a má všechny potřebné funkce. Čitelnost se v obou případech tak nějak předpokládá.

V metalu ale musí být i určitá primitivnost. Vy trváte na tom, že nejste hudebníci... Já neumím noty, Necrocock je umí, ale moc se tím nechlubí. Naše hudba vychází z nálad a vizí, které se snažíme realizovat ve studiu v počítači. Já měl vždycky rád rané Venom nebo Bathory, u nichž vítězila jednoduchost. Všechno musí začít jednoduše, pak se to časem zdokonaluje, ale ne moc, aby to nepřestalo být čitelné.

Kdy jste začal hrát black metal? To bylo někdy kolem roku 1987, když jsme se spolužákem na vysoké škole blbli s kytarami, jak to mladí kluci dělají. Že šlo zrovna o metal, byla víceméně náhoda.

Předpokládám, že vás zajímala i specifická vizualita, kterou tenhle žánr má... To nás samozřejmě také bralo. Já jsem studoval písmena a od toho byl už jen krůček ke švabachům a dalším bizarnostem. Dnes si uvědomuju, že se lidé chtěli nechat strašit jak muzikou, tak i grafikou obalů, což jsme jim poskytovali.

Vaše debutová deska Rituál (1991) sklidila velký ohlas na tehdy se rodící norské scéně. Ta následně hrála v dějinách black metalu zásadní roli. Třeba Fenriz z Darkthrone tvrdí, že váš debut je první norská blackmetalová deska, přestože vyšla v Československu. Vnímali jste tehdy, jaký měl Rituál vliv? Ačkoliv nejsem moc skromný člověk, tady můžu jen konstatovat, že nám nepřísluší žádné zakladatelské zásluhy. První album bylo hodně inspirované Bathory a nijak se za to nestydíme. Fenrize si vážím, psali jsme si a ty vlivy byly oboustranné. Těší mě, co o nás říká, ale vlastně netuším, co to po letech vůbec znamená.

První etapa Master's Hammer se uzavřela v roce 1995, comeback nastal až o čtrnáct let později. Co ho iniciovalo? Cítil jsem se hodně utahaný z fontů a grafického designu. Postavil jsem si na chalupě studio a udělal jsem testovací album Airbrusher,



František Štorm. Foto z osobního archivu

kteří nikdy oficiálně nevyšlo. Jednou jsme šli s Vlastou [Voralem, klávesistou Master's Hammer – pozn. K. V.] z hospody kolem rybníka, v němž kvákaly žáby. Řekli jsme si, že by to byl skvělý refrén do skladby Jáma pekel. Nahráli jsme je na mobil a druhý den jsme udělali remix. A pak to šlo už rychle. V létě 2009 jsme psali jednu písničku denně a pak jsme to nabouchali do počítače, smíchali a vydali.

Návrat se trefil zrovna do doby, kdy black metal zažíval svoji renesanci. Proč podle vás dnes noví posluchači začínají objevovat extrémní žánry? Metal je působivý zvukově i rytmicky a je opředěný auroou tajemnosti. Má svůj obsah, který překračuje samotnou hudbu a pracuje s podvědomím. Texty můžou být primitivní, ale v každém čtvrtém řádku textu musí být úkrok někam mimo běžnou realitu. Lidi potřebují vytržení z banality a cítí, že extrémní žánry v sobě mají něco, co nenajdou v normálním životě. A nejspíše to v současné době chybělo.

Předpokládám, že s comebackem přišly i nabídky na koncerty. Vy se ale držíte modelu čistě studiové kapely. Nechybí vám kontakt s fanoušky? S fanoušky si píšeme nebo se navštěvujeme a já mám jiné starosti než se projevovat na pódiu. Navíc bych nejspíš ani nebyl schopen náš repertoár nacvičit. Znáám spoustu kamarádů, kteří by do toho šli okamžitě, ale já bych jim nemohl slíbit, že bych to vydržel. Nemyslím fyzicky – spíš by mě to přestalo bavit. Muzikanti říkají, že nelze zahrát jednu písničku dvakrát stejně, ale podle mě koncertování

je tak jako tak opakování. A já se vždycky cítil na pódiu divně. Neříkám, že bych měl vyloženě špatné vzpomínky na koncerty, ale nikdy jsem moc nechápal, proč bych měl hrát pořád stejné písničky, které jsou už lépe provedené na desce.

Poslední desku Vagus Vetus jste stejně jako předchozí alba vydali vlastním nákladem. Neuvažovali jste o nějakém labelu? Label by nejspíše chtěl, abychom koncertovali, měli producenta, dělali promotion a natočili klip. Všechno tohle je příliš vyčerpávající, lepší je pracovat na písničkách, pak je odevzdat a zase vymýšlet něco dalšího. Nás baví být v undergroundu a asi to tak i zůstane.

Poznávacím znakem Master's Hammer jsou vaše texty, které jsou velmi nemetalové. Začínají písničky od nich? Většina opravdu začíná textem. Napadají mě při pohybu – při jízdě autem, na kole, na motorce... Někdy souvětí a někdy třeba jen neobvyklá spojení dvou slov. Nedávno jsem četl, že chůze podporuje kreativní myšlení. Henry David Thoreau třeba tvrdil, že má-li hodinu psát, musí hodinu chodit.

Některé recenze interpretují Vagus Vetus jako cyklus písní o stárnoucím mizantropickém mrzoutovi. Cítíte se tak? S tím bych nesouhlasil, ty písně určitě nejsou mrzoutské. Stavějí se proti korektnosti, rezignaci a letargii. Třeba závěrečná Nengengelengem obsahuje část lidovky, ve které se zpívá: „Sebrala nám voda mlejn.“ Jde o typický příklad toho, jak je v české lidové slovesnosti zapsaná rezignace, kterou má podle mě

tenhle národ v genech. Témata stárnutí a hnutí tam jsou samozřejmě taky přítomná – to mi k metalu vždycky pasovalo.

Jak přesně tedy interpretovat skladbu XMZ, kde se zpívá: „Ve jménu bezbranných minorit, koukej se, hulváte, podrobit“? Neměli jste strach, že i vzhledem k problematickému vztahu některých blackmetalových kapel ke krajní pravici přitáhne text horující proti politické korektnosti pozornost? Sousloví „xenofobní misanthropická zrůda“ je pro mě do krajností dovedená společenská korektnost, politika v tomhle textu zas tak moc není. Zajímají mě témata, která jsou jakoby „na hlavu“. Je tam i sloka o kanibalech a úchylácích – o tom, že oni taky mají svá práva, což v budoucnu není nijak nereálné, jestli to takhle půjde dál. Co se týče nazi metalu, tam nic problematického nevidím: magoři prostě mají rádi hákáce, to je spíš normální; jejich hlavním problémem je tematická jednotvárnost, nedostatek fantazie – to je skoro jako nemoc.

K black metalu vždy patřil silný anticivilizační étos. Ten je přítomný třeba v postavě starého poutníka, který ve skladbě Chrchel svým kapesním anihilátorem vymazává objekty hyzdící krajinu... Nejde o to být proti civilizaci, ale spíš být pro něco. Já miluju divokou přírodu a trápí mě každý krok směřující k její likvidaci. Vidím to všude po světě. Vrátil se na nějakou krásnou pláž a je tam nově postavené betonové parkoviště, protože to místo doporučili v nějakém bedekru, a tak měli pocit, že tím přitáhnou další turisty.

Master's Hammer vždy pojímali metal velmi neortodoxně. Nehrozí, že ho zase opustíte, jako se to stalo na albu Šlágrý? Já nemám rád kapely, které se nevyvíjejí. Sám už metal moc neposlouchám, teď mě baví elektronická hudba a inspirují mě lidi jako Necrocock a Samir Hauser. Se Samirem dokonce teď cosi skládám. Metalista musí třeba vědět, jaké riffy zrovna frčí, a pokaždé přijít s jinými, novými, ale mně to po triadvaceti letech metalově už tak moc nepálí. Proto používáme ty atmosféry a harmonie, to funguje i při debilních kartáčích ve spodku. Nutí nás to hledat.

František Štorm (nar. 1966) je typograf, grafik a hudebník. Vystudoval Střední odbornou školu výtvarnou a Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Na této škole se habilitoval a v letech 2003 až 2008 zde působil jako vedoucí ateliéru Tvorba písma a typografie. V roce 1993 založil typografické studio Storm Type Foundry. Je držitelem Ceny Revolver Revue (2005). Jeho kniha Eseje o typografii byla v roce 2009 nominována na cenu Magnesia Litera v kategorii publicistika. Na konci osmdesátých let se stal kytaristou, zpěvákem a textařem blackmetalové kapely Master's Hammer. Skupina nejprve fungovala do roku 1995, v roce 2009 se obnovila.

Nezkažený

Debut skupiny Leto

Album Zbytky ozářených ploch skupiny Leto je podle mnohých hudebních publicistů jednou z nejzajímavějších tuzemských indierockových nahrávek uplynulého roku. Čím je tvorba, která žánrově odkazuje o dvě desetiletí zpět, tak výjimečná?

BENJAMIN SLAVÍK

Česká hudební scéna – a konkrétně ta kytarová – došla v posledních letech k cennému zjištění: podnětná díla nevznikají duplikováním či napodobováním módních produktů angloamerické popkultury. Tuzemský posluchač v době internetu nemá důvod poslouchat místní klony, když zahraniční originál je tak snadno dostupný. Není náhoda, že mnoho současných zajímavých domácích hudebníků zvýznamňuje lokálnost. Reflexe prostoru, v němž umělci žijí a tvoří, je jedním z důvodů, proč je česká indie produkce znovu atraktivní.

Debutové album slezské kapely Leto, nazvané *Zbytky ozářených ploch*, není v kontextu domácí rockové alternativy posledních let novátorským, natož revolučním počinem. Spíše ho lze vnímat jako určitou syntézu – vědomou snahu vstřebat pozitivní momenty téměř ze všeho, co se na tuzemské nezávislé kytarové scéně událo od roku 2009, kdy kapela Sporto vydala ceněné album *More*.

Nenápadná autentičnost

Je-li tvorba Leto odrazem místa, odkud kapela pochází, tedy Severomoravského kraje, neznamená to ještě, že by tento region hudebníci přímo tematizovali. Onen vliv má mnohem hůře uchopitelnou a méně hmataitelnou podobu. Jedná se spíše o atmosféru či poetiku, která písněmi prostupuje. Melancholie skladeb Leto jako by v sobě měla chlad a ostny nehostinného a drsného pohraničí. I když samotné písně na tento aspekt ničím konkrétním explicitně neupozorňují, je na první poslech jasné, že nevznikly v Berlíně nebo v Praze, a dokonce je na nich znát, že nemohly vzniknout ani v Brně.

Jak už bylo řečeno, Leto se nesnaží měnit zavedené hudební vzorce, soustředí se naopak na to, jak minulostí stokrát ověřené modely popové skladby interpretovat. Výsledkem je pop hraný s takovou lehkostí, jako by právě postgrungeová kytarová písnička byla tou nejsamozřejmější věcí ve světě populární hudby. Dvojice slezských hudebníků zkrátka budí dojem, že je forma, která obvykle vede ke stereotypu, ne-li přímo ke sterilitě, stále ještě vzrušuje. A právě tato nesofistikovaná, ale elegantní nenápadná autentičnost je hodnota v současné pop music naprosto výjimečná. Nijak zvlášť nevadí ani to, že riffy, z nichž skladby vycházejí, nejsou jen chytlavé, ale také ohrané, inspirované indie rockem devadesátých let.

Začátek odložené dospělosti

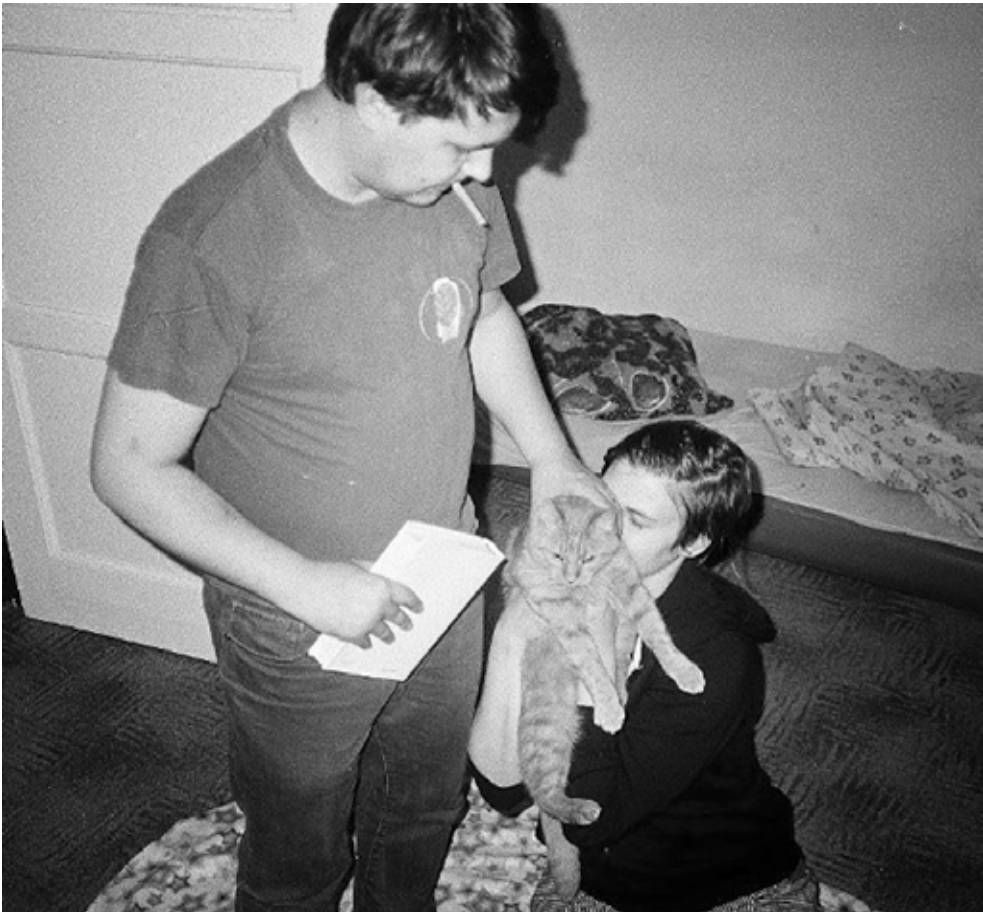
Leto rádi pracují s tichem, s tlumením zvukové stopy, takže posluchač často slyší jen doznívající melodii. Album tak dostává zneklidňující dynamiku – a právě ta je pro výsledek důležitější než snaha o nápaditost. Pracuje se tu s minimalistickými prostředky. Skladby jsou totiž založeny na poměrně malém množství nápadů, které se v pravidelných intervalech vracejí. I prostá repetice však dokáže v posluchači vyvolat pocit, že se nachází ve světě nekonečných ozvěn. Výrazný zpěv je posazen nad zvuk nástrojů a získává pozici samostatného elementu. Takto vyprodukované skladby velmi sugestivním způsobem vyvolávají pocity apatie, odtažitosti, možná dokonce nezúčastněnosti.

K emocionálním asociacím – představě, že se sklopenou hlavou bloudíme v nepřátelském světě, ať už jde o vlhkou louku nebo industriální prostředí utopené v mlze – se

vztahuje množství indiepopových alb. Cílovému publiku jsou blízké evokace ztráty nevinosti, konce dětství a začátku stokrát odložené dospělosti. V této náročné disciplíně skladby z desky *Zbytky ozářených ploch* obstojí. Písně přitom budí dojem absolutní čistoty a oproštění od jakýchkoli kontextů. Jako by ani nebylo podstatné, zda se budou někomu líbit a zda je někdo bude vůbec poslouchat, jako by vznikly pouze z nutnosti emocionálního výrazu. Tato iluzorní skutečnost snad vyplývá i z toho, že jde o debutové album, jež nebylo vystaveno nenaplněným očekáváním. Každopádně vznikla kvalitní nahrávka, kterou lze poslouchat bez ohledu na současné hudební trendy – její hodnotou je chiméra „nezkaženosti“.

Autor je hudební publicista.

Leto: Zbytky ozářených ploch. LP, Silver Rocket & MámaMrdáMaso 2014.



Manželský pár Leto. Foto artalk.cz

hudební zápisník

Nic

KLAMM

Po masakru v redakci Charlie Hebdo jsem si – pokolikáté už? – bolestně uvědomil, jak je v dnešní době těžké mlčet. Že se v postinternetové éře může kdokoli veřejně vyjádřit k čemukoli, není nic nového. S nástupem internetu se nám otevřely takřka nekonečné možnosti vyjádření a do veřejného prostoru a ovšem také do umění vtrhly nové, inspirovací impulsy. Jak se ale zvyšuje schopnost lidí orientovat se na virtuálních sítích, čím dál víc se ukazují i stinné stránky. Žvanilo se vždy, o tom nemůže být pochyb, jenže dříve byl veřejný prostor omezen zpravidla na hospodský stůl. Dnes jako by šíření keců neznačovalo hranic. Kam se poděl ten starý dobrý typ ignoranta, který nic neřeší, k ničemu se nevyjadřuje a stará se jen sám o sebe a o svůj úzký životní prostor?

Nejde ale jen o to, že se ke spoustě témat vyjadřují ti, kteří by udělali nejlépe, kdyby se nevyjadřovali vůbec k ničemu. Hlavní příčinou všeobecného nadbytku názorů, stanovisek a reflexí jsou lidé, kteří mají co říct, a tudíž by to, jak se domnívají, říkat měli. Jistě, jsou věci, které by měly být vysloveny, ale neodbytnost, s níž profesionální i dobrovolní komentátoři chrlí jeden příspěvek k „aktuálním otázkám“ za druhým, zcílá být perversní. Jako by přemýšliví lidé zcela ztratili schopnost významně mlčet.

Jak to souvisí s hudbou? I hudba se pocho-pitelně s rozmachem internetu – a s rychlým technologickým vývojem – radikálně proměnila. V první řadě se výrazně demokratizovala a diverzifikovala, a to do té míry, že nějakou dobu se dokonce zdálo, že by internet mohl zrušit hegemonii hudebního průmyslu, čemuž dnes už zřejmě nikdo nevěří. Nepochybně se však prostor hudebního provozu extrémně rozšířil a hudba nikdy nebyla dostupnější. A stejně tak nikdy nebylo snazší hudbu tvořit a distribuovat nezávisle na vydavatel-ských firmách a hudebních institucích. Jedním z výsledků je nadbytek, který se prostě nedá spotřebovat.

Když jsem téměř přesně před dvěma roky v hudebním zápisníku, veden novoroční

potřebou bilancování, psal o únavě z hudby, mírně jsem se podívoval nad tím, že ač je v nezávislém hudebním dění cítit spousta energie, nadšení a kreativity, k žádným viditelným posunům to nevede. Řešení jsem spatřoval v chaotickém, nečitelném pohybu a v „malých oblastech“, které zanikají stejně rychle a nečekaně, jako vznikají. Dnes bych řekl, že řešení musí být mnohem radikálnější: nedělat nic. V situaci tak výrazného přebytku se totiž nečinnost, vztáhneme-li ji ke všemu, co by mohlo vzniknout, jeví jako nejvyšší forma plýtvání.

Pozorně mne sledujte. Vezmu kámen z pravé kapsy kabátu, ocucám jej, přestanu cucat a uložím ho do levé kapsy kabátu, která je prázdná (bez kamenů). Vezmu druhý kámen z pravé kapsy kabátu, ocucám a vložím do levé kapsy kabátu. To se opakuje, dokud se pravá kapsa kabátu nevyprázdní (s výjimkou svého trvalého a přechodného obsahu) a všech šest kamenů, které jsem cucal, neskončí v levé kapse kabátu. Nyní se zastavím a soustředěně, protože zde je třeba se vyvarovat jakékoliv chyby, přenesu do pravé kapsy kabátu, kde žádné kameny nejsou, pět kamenů z pravé kapsy u kalhot, které nahradím šesti kameny z levé kapsy u kalhot, které zase nahradím

šesti kameny z levé kapsy kabátu. V levé kapse kabátu tedy opět žádné kameny nejsou, zatímco pravá kapsa kabátu je znovu naplněna, navíc správným způsobem, tedy jinými kameny, než jaké jsem právě cucal, a které nyní mohu cucat a postupně ukládat do levé kapsy kabátu, máje jistotu – do té míry, do jaké ji můžeme v tomto myšlenkovém uspořádání mít –, že necucám stejné kamínky jako předtím, ale zcela jiné. Když se pravá kapsa mého kabátu znovu vyprázdní (neobsahuje již žádné kameny) a všech pět ocucaných kamenů se bez výjimky nachází v levé kapse mého kabátu, přistoupím ke stejnému či spíše podobnému přerozdělení, tedy k tomu, že do pravé kapsy kabátu, nyní uvolněné, přenesu pět kamenů z pravé kapsy kalhot, které nahradím šesti kameny z levé kapsy kalhot, které opět nahradím pěti kameny z levé kapsy kabátu. A mohu začít znova od začátku. Mám pokračovat?

Tato mezera, vyplněná cizorodým textem (Samuel Beckett: *Molloy*; přeložil Tomáš Hrách) pouze z důvodu, že prázdno by na novinovém papíře působilo jako chyba, a ne jako mrhání, musela nutně přijít – a nejen proto, že psát se skládá ze stejných hlásek jako spát. Držme se toho, co nás učí Bataille: „Každá energie musí být nakonec vyplýtvána.“





Oliver Laric (nar. 1981 v Innsbrucku) utratil částku 40 tisíc liber, kterou získal jako první cenu v soutěži na produkci samostatné výstavy v muzeu v Lincolnu u Londýna, za profesionální 3D skener. S jeho pomocí převedl celou sbírku muzea do virtuální podoby a jednotlivé modely dal k volnému stažení na internet. Nástroje, keramika, sochy i různé architektonické fragmenty se tak mohou objevit ve videohrách, grafice či kdekoliv jinde, kde najdou uplatnění. V centru Laricovy práce vždy byly otázky po podstatě vztahu originálu a kopie, které jsou v postinternetové době stále aktuálnější. Projekt v lincolnském muzeu je zároveň komentářem k problematice vlastnictví veřejných sbírek. Pokud je totiž od určité doby ve většině muzeí povoleno pořizování fotografií, což je možné považovat za materiální přivlastnění vystavených děl, proč rovnou neuumožnit návštěvníkům vytisknout si na 3D tiskárně jejich kopie? Přestože je projekt primárně zacílen spíše na nekontrolované a mnohonásobné znovuzrození mrtvých předmětů ve virtuálním prostředí – 3D modely běžně bývají drahou komoditou –, dotýká se zároveň staré platónské otázky vztahu idejí a skutečných věcí.

Michal Novotný

Smrt v novém umění

Digitální média a nové technologie nabízejí překvapivé možnosti, jak lidstvo zbavit břemene dosud nevyhnutelného směřování ke smrti. Pomohou nám informační sítě nebo mezidruhový genetický přenos? A jak vůbec budou vypadat ony „další generace“, s nimiž se ve jménu vlastní nesmrtnosti snažíme navázat kontakt?

DENISA KERA

Digitální sarkofágy a kapsle věčnosti Arcanum, nejrůznější onlineové komunity živých a mrtvých, nové virtuální rituály truchlení, úložiště zajišťující druhovou diverzitu plodin v případě soudného dne, Noemova archa laboratorních forem života, to vše jsou příklady jen několika současných podob smrti, smrtelnosti a dokonce katastrofy, které nás obklopují. Umění a designové projekty se pokoušejí na tyto krajní výzvy odpovídat: Jak reagovat na témata smrtelnosti a možné apokalypsy, jak je přijímat a zacházet s nimi? Jak se vyrovnávat s něčím, co se zdá tak nevyhnutelné, konečné a nekontrolovatelné, něčím, co se dotýká našich biologických omezení, ale také limitů komunikace a interakce? Cézu- ra mezi bytím a zapomněním v době neustále nově vznikajících technologií a digitálních revolucí je čím dál méně zřetelná a odpovědi na efemérnost naší digitální i fyzické existence jsou čím dál variabilnější.

Jaká je funkce různých projektů, které nabízejí technologickou odpověď na smrt a apokalypsu? Poskytnout útěchu? Iluzi nesmrtnosti? Vzdát úctu mrtvým? Připravit nás na nevyhnutelné? Uchovat otisk naší existence i po smrti nebo apokalypse? Vytvářejí tyto projekty jednoduše nové formy technologické sentimentality a kýče (Milan Kundera)? Pokoušejí se reagovat na nezměrnou lhostejnost přírody a vesmíru (Friedrich Nietzsche) a otevřít možnost nějaké technologické formy „apoteózy pomíjivého“ (Georges Bataille)?

Digitální smrtelnost a nekrofagie

Návrhy, o nichž bude řeč, načrtávají nové hranice mezi technologickou sentimentalitou, apoteózou pomíjivého a netečností všech komplexních systémů, které jsou součástí a podmínkou naší existence. Tři paradigmatické reakce na smrt a apokalypsu, pokud jde o sentimentalitu, lhostejnost a transgresi, odkazují k původní ikonografii smrti, počínaje sentimentálním motivem „smrti panny“, lhostejností skrývajícím se za „tancem smrti“ a transgresivními kvalitami každého „triumfu smrti“ (Eva Schusterová).

Centrem zájmu většiny uměleckých a designových projektů, které se zabývají smrtí a apokalypsou, se zdají být spíše digitální ostatky osoby než smrt fyzického těla. Ve skutečnosti dnes totiž v našem digitálním nasyceném světě umíráme dvakrát. Smrt fyzického těla je následována pomalým rozkladem obrovského těla informací, které zanecháváme na serverech, různých institucím a na různých místech. S fyzickým tělem je nadto zacházeno jako s materiálem, který je nutné recyklovat a sprovodit ze světa ekologickým způsobem tak, aby nevznikaly škodliviny (kompostování, hnutí zelených pohřbů, přírodní pohřby, ekohřbitovy), nebo alespoň aby posloužilo jako potrava jiným organismům či jako stavební materiál artefaktu, který bude živým užitečný.

Ostatky mohou být uloženy v podobě objektů, jako v případě *LifeGem* (lifegem.com), kdy se z popela po kremaci vytvářejí diamanty. V projektu *AfterLife* Jamese Augera a Jimmyho Loizeaua (auger-loizeau.com) se těla stávají bateriemi a zdroji elektřiny a v podobě elektronů cirkulujících v nejrůznějších přístrojích dosahují určité formy posmrtného života.

Oba umělci společně s Alexem Zivanovicem nedávno vytvořili nový projekt „masožravých domácích zábavních robotů“, který si pohrává i s apokalyptickým strachem ze strojů požírajících lidi a evokuje všechny možné scénáře technologické zkázy. Technologické se s biologickým spojuje snáze v procesu hniloby a rozkladu než v podobě rozšíření, vylepšení a kyborgizace živých. Apokalyptičtí roboti se živí hmyzem a jinými formami života, které se stávají zdrojem energie pro speciální

mikrobiální palivové články, jež jsou součástí této nové „generace“ systémů.

Biotechnologická apoteóza pomíjivého

Smrtelnost digitálních dat je stejně bolestivá jako smrtelnost fyzického těla. Což se vztahuje ke zvláštnímu paradoxu: žijeme v časech, kdy rychlost, s níž data mizí z důvodu fyzických a materiálních omezení našich paměťových médií, je shodná s rychlostí jejich sledování. *Mission Eternity* (Mise Věčnost) uměleckého kolektivu etoy.CORPORATION ze Švýcarska reaguje na tento podnět vytvořením prvního mobilního hřbitova naší širokopásmové společnosti v podobě nádrže, která umožňuje opětovné umístění „obrovského těla informací“.

Je to hřbitov digitálních ostatků v podobě velkého sarkofágu ukrytého za LED obrazovkou zobrazující informace, jež po sobě někdo zanechal, sesbírané z globální paměti „databází státu, rodinných archivů, záznamů odborníků a emocionálních dat uchovávaných jako elektrické impulsy v biopaměti naší sociální sítě“.

Mise Věčnost je kult, v němž se o mrtvých mluví jako o pilotech, kteří se snaží dosáhnout nesmrtnosti prostřednictvím částic svých dat, sdílených v paměti tisíců síťové propojených počítačů a mobilních zařízení takzvaných andělů, živých lidí, kteří na tuto „misi“ přispívají částí kapacity svého digitálního úložiště. Digitální „ochrana“ tisíce andělů umožňuje pilotům navždy cestovat prostorem a časem. Andělem se může stát každý, kdo si stáhne aplikaci a nabídne padesát megabajtů paměti pro digitální zbytky pilotů. Podivné společenství živých a mrtvých již čítá víc než jedenáct set registrovaných uživatelů a asi čtyři piloty.

Plánem této komunity je „zkoumat život po životě, nejvirtuálnější ze všech světů“, pokoušet se „rekonfigurovat způsob, jakým informační společnost zachází s pamětí (uchovávání/ztráta), časem (budoucnost/přítomnost/minulost) a smrtí“, a předložit „kult mrtvých založený na informační technologii“. Zaujímá místo někde mezi novým rituálem spalování digitálních ostatků, digitálním náboženstvím, hrou online a sociální sítí, která zkoumá a vytváří vlastní verzi posmrtného života. Její základ spočívá v distribuovaném výpočtu, svobodném softwaru a veřejných licencích, které poskytují určitý protokol digitální smrti tím, že vytvářejí „základní standardy opakovatelnosti a přístupnosti (formáty, obřady a práva) a minimální požadavky na informace (osobní údaje, základní otázky), a poté tyto standardy přesahuje tím, že přidává tajemné, individuální stopy života, posmrtné plány, snímky a časové známky a vše, co může zachytit nějaký zlomek osobního života ve formě digitálních dat“.

Data jsou dokonce spojena i s pozůstatky fyzického těla speciálními štítky připojenými přímo k náhrobku nebo urně, jež nesou vyrytý nápis obsahující jednoduchý šestnáctimístný alfanumerický kód a 2D čárový kód (Semacode), který lze naskenovat optickým zařízením a který automaticky připojuje mobilní zařízení nebo počítač k portálu, na němž návštěvník přichází do styku s daty. Živí a mrtví se prostřednictvím těchto digitálních sarkofágů a mobilních hřbitovů účastní nového *danse macabre* mezi „rozkladem“ elektronů a molekul, digitálních profilů a těl.

Jinou výpravu za nesmrtností, která se snaží obsáhnout nejen digitální data a reprezentace, ale i naše fyzické tělo, představuje *Biopresence* (Biopřítomnost) v Londýně usazených umělců Shiho Fukuhary a Georga Tremmela. Umělci se namísto složitých a věčných sítí, v nichž obíhají digitální ostatky, zaměřují na jednoduché živé pomníky: implantují lidskou DNA do buněk stromů. Tyto „pomníky života“ nebo možná „transgenické náhrobky“ nabízejí alternativu k tradičním hrobům.

Oba projekty pokládají velmi zajímavé otázky: jsou naše DNA nebo digitální stopy a kódy, které po sobě zanecháváme, určitým typem posmrtného života? Jsme prostřednictvím těchto dat a genů v jistém smyslu naživu? Kde jsou hranice našeho já a co stojí za to uchovat? Je hledání věčného života vždy marné, nebo slouží také jako rituál, určitá forma truchlení nebo dokonce hold mrtvým?

Zcela jiný přístup k nesmrtnosti dat nabízí projekt *Digital Remains* (Digitální ostatky) Michele Gaulerové, který si klade za cíl vytvořit digitální archiv generací lidí. Speciální „přístupové klíče“ mají k dispozici blízcí zesnulého. Po umístění do blízkosti mobilního telefonu, MP3 přehrávače nebo počítače naváží pomocí Bluetooth spojení s přístrojem a vzdáleně se přihlásí k digitálním pozůstatkům zemřelého. Tato speciální zařízení umožňují uživateli různý stupeň přístupu k datům mrtvé osoby v závislosti na jejich dřívějším vztahu. Přístupové klíče se stávají pomůckami určitého typu dialogu, který pokračuje i po smrti a který je ovládán nejen živým, ale také zesnulým. Ten se může rozhodnout, jaká data a v jakém množství budou komu přístupná. Jde o citlivé řešení problematiké skutečnosti, že zemřelí obvykle nemohou mít kontrolu nad tím, jak bude s jejich ostatky naloženo.

Digitální zhanobení

Zatímco fyzické ostatky jsou chráněny zákonem i sociálními zvyklostmi a existují rituály, jak je pohřbívat, digitální ostatky je snadné znesvětit a zhanobit nejrůznějšími způsoby, jak ukazují dva příklady mspaceových profilových stránek mrtvých: yourdeathspace. blogspot.com a mydeathspace.com. Tyto archivační stránky odkazují na profily uživatelů sítě MySpace z článků přibližujících jejich smrt a umožňují uživatelům diskutovat o ní na fóru. Tato stránka vyvolává důležitou otázku: Jak truchlíme online? Profily zde nedojdou odpovědce, ale získají zcela nový život, který transformuje jejich smrt do určité reality show. Dalším problémem s podobnými webovými stránkami a poctami je vznik sebevražděných skupin a kultů, které nebezpečně idealizují a romantizují virtuální nesmrtnost na webech sociálních sítí.

Odlišný přístup k nesmrtnosti dat, který se pokouší řešit tyto otázky, nabízí projekt *Cemetery 2.0* (Hřbitov 2.0) Elliotta Malkina (dziga.com/hyman-victor). Jde v podstatě o směsici různých aplikací, jejichž cílem je obnovit a propojit digitální ostatky do jednoho koherentního profilu a tato data rozptýlit na jednom místě. Síťové zařízení na hřbitově spojí místo pohřebiště s onlineovými památníky. Elliot Malkin takto sestavil prototyp – náhrobek svého prapraděda Hymana Victora. Zařízení umožňuje návštěvníkům fyzického památníku zhlédnout příslušné digitální „ostatky“ na displeji přístroje a návštěvníkům onlineových památníků je zase zřejmé, že jejich virtuální prohlížení se dotýká skutečného pohřebiště. Tento přístup je dále rozvíjen v projektu *MASTABA* (uriuri.org/DAisukeURiu/MASTABA), v němž se pracuje s jiným kulturním kontextem. Zařízení, které propojuje fyzickou a digitální přítomnost, je domácí svatyně, v níž si rodiny předávají své vzpomínky prostřednictvím digitálních fotografií. Uživatelé si zde mohou prohlédnout fotografie zesnulého společně se svými ve stejném věku či vybrat stáří člověka na fotografii označením jednoho ze sta schodů, které tvoří obvod svatyně.

Ars moriendi a umění archivu

Společenství živých a mrtvých, které se většina těchto projektů snaží obnovit, je dost možná technologickým překladem základních Aristotelových poznatků o přátelství

Od technologické sentimentality k posthumánní lhostejnosti

a smrti v Etice Eudémově. Lásky k mrtvým byla podle něj nejvyšší, zcela nesobeckou formou lásky a přátelství: „Proto velebíme ty, kteří vytrvávají ve své náklonnosti k mrtvým; neboť oni poznávají, aniž by byli poznáni. Ve vztahu k mrtvým nemůžeme očekávat, že se naše láska a pozornost vrátí. Tento zázrak paměti a nesobecké činy křísí mrtvé k životu a představuje vyšší formu přátelství a lidské pospolitosti a jiný smysl nesmrtnosti než nesmrtnost těla.“ Je to nesmrtnost vztahu k mrtvým tím, že si je pamatujeme. Jedná se o zvláštní druh přátelství – vztahu, který „poznává, aniž by byl poznán“, a uchování památky mrtvých. V tomto ohledu podobné aplikace nejenže slouží živým, ale i mrtvým, jsou schopny být nástrojem vyjádření úcty i vytvářet určitý posmrtný život zemřelých.

Ještě podnětnější a zajímavější jsou v tomto ohledu návrhy, jež se zabývají archivováním pozůstatků nikoli jen jednoho člověka, ale celé naší planety – pro případ, že by nastala apokalypsa. Globální oteplování, vymírání druhů, problémy s potravinami, virová pandemie, zhroucení globálního trhu a podobné sociální, ekologické a politické krize určují současnou apokalyptickou náladu. Zdá se, že strach z nějakého druhu apokalypsy je kupodivu součástí lidského bytí a ovlivňuje i současné umění a design. Nejružnější obrazy konce, zjevení, katastrofy a vzkríšení definují náš historický, sociální, kulturní, a nyní dokonce i technologický kontext. Jsou důležitým aspektem našeho každodenního života a reakcí na naši vlastní smrtelnost. Přijímáme svou smrtelnost a možný konec všeho jako součást kosmického dramatu.

Designéři a umělci začínají vytvářet nástroje, jež nám pomáhají přijímat tuto výzvu a reagovat na ni či usmířovat člověka nejen se zvířaty, ale i s neorganickou přírodou. Zdá se, že ztělesňují slavný Sofoklův výrok, že nejlepší je nikdy se nenarodit, případně zemřít co nejdříve po porodu. V tomto smyslu může být dosaženo nesmrtnosti obětováním sebe sama v kulturech, které vzývají neantropocentrické hodnoty hnutí ochránců přírody. Mičiko Nittaová ve svém uměleckém manifestu *Extreme Green Guerrillas* (Extrémní zelené gerily) navrhuje speciální typ náušnic s jadem, který zaručí, že zemřeme, jakmile dosáhneme věku čtyřiceti let. Podobný nápad vyjadřuje The Voluntary Human Extinction Movement (Hnutí za dobrovolné vyhynutí lidstva), jež přesvědčuje lidstvo, aby zastavilo reprodukci, a umožnilo tak obnovu zemské biosféry.

Designové a umělecké projekty, které se snaží reagovat na etickou výzvu „nikdy se nenarodit a zemřít mladý“ nebo které se nás snaží připravit na možnou apokalypsu, vyvolávají vypjaté emoce. Mluví k našim potomkům, kteří možná ani nebudou lidé. Vyjadřují lásku a náklonnost někomu (či k něčemu?), kdo nejenže nezná nás, ale ani my nemůžeme vědět, jaký bude. Je to pokus o předem nemožnou komunikaci s budoucností, již si nelze představit, ale také odraz života samotného.

Lhostejnost posthumanismu

Pravděpodobně nejkrasším příkladem tohoto přístupu je *NoArk* australských umělců Orona Cattse a Ionaty Zurrové. Experimentální plavidlo, Noemova archa svého druhu, obsahuje

„budoucí formy života“, společenství hybridních, syntetických a napůl živých organismů, „nový život“, který vytváří svůj vlastní ekosystém mimo běžný kontext a svět. Tato archa navazuje vztah s potomstvem, které se radikálně liší od všeho, co si dokážeme představit, ale které má stále nějakou (biologickou a materiální) spojitost s konkrétními buňkami, tkáněmi a organismy.

Na pragmatictější úrovni se obdobným tématem zabývá Svalbard Global Seed Vault (Špicberské globální úložiště semen), archiv postavený v extrémních arktických podmínkách s cílem uchovat diverzitu semen plodin, které se už nepěstují, v případě možné apokalypsy. Tato semena představují přírodní, biologický základ naší schopnosti pěstovat jídlo a čelit růstu světové populace, měnícímu se klimatu a neustálému vývoji škůdců a nemocí, jež jsou spíše příspěvkem k eventuální krizi než jejím skutečným řešením.

Podobné archivy se pokoušejí poskytnout řešení pro případ apokalypsy, dokonce i pro možný svět bez lidí, jako je tomu v případě *NoArk*. Jak vytvářet nástroje a technologie, které nejsou určené jen živým, ale i mrtvým? Jak přistupovat k uměleckým projektům, jež chtějí vytvářet stopu, archiv nebo alespoň zprávu o naší podobě života a našem světě v případě úmrtí či apokalypsy? Jak navrhnout svět bez lidí?

Snažíme se v těchto projektech předvídat určitý typ nesmrtnosti? Jedná se o marnou snahu? Všechny tyto projekty nejenže odpovídají na problémy a nabízejí řešení, ale jsou rovněž prostředníky diskuse a reflexe, přitahují naši pozornost k sociálním, kulturním

a etickým otázkám souvisejícím se smrtí. Technologická sentimentality, lhostejnost a různé formy transgrese nám pomáhají čelit výhledu na osobní smrt, ale také budoucnosti bez lidí. Umělecké a designové projekty se pokoušejí klást otázky po nesmrtnosti, ovšem i komunikovat s možným postapokalyptickým nelidským světem s cílem uchovat alespoň nějaké stopy lidské existence. Může jít o komunikaci s formami „života“, s nimiž jsme se ještě nesetkali, což je případ nejslavnějšího apokalyptického designového díla, plakety na palubě sond Pioneer 10 a Pioneer 11, která nese obrázkovou zprávu od lidstva. Podobná mezihvězdná „zpráva v lahvi“, takzvaná Zlatá deska Voyageru ze dvou Voyagerů vypuštěných do vesmíru v roce 1977, obsahuje zvuky a obrázky zachycující život a kulturu na Zemi. Obě byly zamýšleny jako zprávy pro inteligentní mimozemské životní formy nebo lidstvo z daleké budoucnosti, které je jednou najde. Lidstvo ovšem už do této nepředstavitelné budoucnosti a prostoru zasáhlo jiným apokalyptickým návrhem. Ještě pět miliard let poté, co umírající slunce pohltí naši maličkou planetu, rádiové a televizní vysílání z 20. století dál poletí vesmírem. Možná jsme nevyřešili problém smrtelnosti našich digitálních dat, ale určitou útěchu poskytuje to, že náš analogový signál může nesmrtnosti pravděpodobně dosáhnout.

Autorka je odborná asistentka na National University v Singapuru.

Z anglického originálu **Death and apocalypse in emergent art and design practices** (The Information Society, 3/2013) přeložila **Marta Svobodová**.



Mise Věčnost uměleckého kolektivu etoy.CORPORATION je hřbitovem digitálních ostatků. Foto missioneternity.org

Nikoli nekrofilie, zvedavost!

Ondrej Jajcaj má od svých čtrnácti let dost nezvyklou zálibu, o níž napsal knihu a natočil množství dokumentů: vykrádá hrobky. Lebky a zlaté zubní můstky, mezi nimiž jsou i kusy, které nosili skladatelé Johannes Brahms a Johann Strauss mladší, ale neshromažďuje pro své obohacení, nýbrž proto, že chce lidstvu a vědě předat muzeální sbírku nevídané historické hodnoty.

KAREL KOUBA
MARTA SVOBODOVÁ

Prohlašujete o sobě, že jste vykradač hrobů, a zároveň tvrdíte, že vaši motivací není obohacování, ale shromážďování historických zubních protéz, které byste rád předal vědě, respektive dosud neexistujícímu muzeu zubní protetiky... Najprv by som chcel povedať, že som zakorený v lese a v prírode, oscilujem medzi hedonizmom a asketizmom a mám i megalomanské prvky. Najprv som sa neúspešne snažil svoju zbierku darovať univerzitám a osvieteným ľuďom. Potom som si povedal, že sa mi nechce chodiť za novinármi a presviedčať ich o tom, že je moja zbierka cenná. Rozhodol som sa, že vytvorím negatívny nosič – proste som verejne vyhlásil, že som vykradač hrobov. Cielene. Keď niekam napíšete, že žena našla na chodníku hyacint, tak to nikoho nebude zaujímať. Keď však napíšeme, že si žena upiekla v peci dieťa, tak si to prečíta milión ľudí. Vykrádanie hrobov proste používam ako negatívny nosič a pomalinky, keď to ide, sa ho snažím pootočiť smerom k vede. Je to vlastne akási kvázimágia. A mágia, to je predovšetkým práca s energiou a s ľudskými emóciami.

Jak jste se vlastně dostal k tak těsnému soužití se smrtí a s lidskými ostatky?

Od malička ma zaujímala história zubného lekárstva. Ešte ako dieťa som v pivnici jedného bratislavského domu našiel staré zubárske časopisy, ktoré boli v maďarčine, doniesol som si ich domov, fascinované som si ich prezeral a mama mi ich tľmočila. Mama ma veľmi ovplyvnila, pretože bola slobodomyselný človek, mala rada egyptológiu, zaujímali ju záhady, od malička ma viedla k archeológii. Neďaleko od domu sme mali Ondrejský cintorín, kam ma chodila kočikovať a kde som neskôr nejaký čas pracoval. S touto záľubou se tesne viaže i ilegality, ktorá v našej rodine bola daná tým, že otec bol politický väzeň. Bol katolícky ladený a zastal sa farárov, ktorých perzekuovali v druhej polovici štyridsiatych rokov. Zavreli ho za to do Jáchymova na deväť rokov – iba za taký veršovaný citát. Taká skúsenosť už mladému človeku naruší systém hodnôt.

Jaké to bylo, když jste poprvé vnikl do hrobky?

Cítil som zmes strachu a rešpektu. Bolo nás tam viac a okrem iného sme tým chceli dokázať svoju odvahu. Samozrejme, bola tam i iná motivácia – vedeli sme, že v hrobách je možné nájsť zlato. Keď som bol vo vnútri, mal som silnú vibráciu kolien a kamarát ma odhovárať „podme preč, podme preč“, ale ja som bol zvedavý. Nemal som žiadny sofistikovaný nástroj na otváranie zinkovej rakvy, tak som vtedy v ťažkých kanadách – v tej dobe som bol pankáč – po tej rakve dupal. Potom odrazu praskla a vyvinul sa čpavkový smrad, ktorý vzniká rozkladom tela v uzavretej zinkovej rakve. Pamätám si, že v nej bola stará Pressburčanka so zachovanými vlasmi.

Okrem toho je veľmi lákavé prenikať do tajomného podzemného priestoru. Potrebujete pohyblivosť a dobrú fyzickú kondíciu, neviete, čo sa môže stať – je to skrátka dobrodružstvo.

Dá se tedy říci, že nejdříve jste do hrobů vnikal za účelem obohacení a až postupně jste zjistil, že je třeba muzealizovat precizní práci starých zubařů?

Nie, mieša sa to. Okamžite som ako štrnásťročný chlapec s prvými protetikami kontaktoval bratislavských zubárov. Keď si to prezreli, viac-menej pozerali ako vyoraná myš. Prišiel som na to, že tieto exponáty musia skončiť na niektorej univerzite alebo v inej inštitúcii. Už vtedy som si schovával kaučukové protézy, veľmi krásne, bolo v nich

rozptýlene zlato. A s jemnou remeselnou prácou zubných špecialistov je to ako napokon so všetkým – kladivo z doby bronzovej vyzerá oveľa estetickjšie než dnes, keď je z neho iba účelová vec.

Bavíme se o otvírání starých hrobek a zatím jsme pominuli zásadní fakt: totiž to, že dostat se dovnitř znamená odsunout několikasetkilogramovou náhrobní desku. Na internetu lze také dohledat vyjádření hrobníků, kteří tvrdí, že si vymýšlíte a že se sám nemůžete dostat dovnitř a pak po sobě ještě hrobku zavřít.

Naša doba je presýtená science fiction, ľudia si vymýšľajú a potom majú tendencie ne veriť jednoduchým veciam. Inžinier Pavel Pavel rozhybal mnohatonové kusy kameňa iba za pomoci primitívnych nástrojov, robili to staré civilizácie a ja v podstate robím to isté. Je to úplne ľahké, stačí k tomu páčidlo a niekoľko oceľových valčiekov.

Neměl jste někdy výčitky svědomí z toho, že ilegálně plundrujete hroby?

Nie. A nemá to nič spoločné s alibizmom. Napríklad olšanské i vinohradské cintoríny sú úplne vykradnuté. Všetky hroby, na ktorých je napísané profesor, advokát, lekár, politik alebo obchodník, sú systematicky vybrané a ťažko povedať, v ktorom období. V Prahe boli ľudia vždy vynaliezaví v pozitívnom, no i v negatívnom zmysle. Veľmi často hroby vykrádali hrobári, ktorí na cintoríne boli zamestnaní a mali na to čas. Dá sa to rozpoznať tak, že prvá drevená vrstva je priskrutkovaná a na prvý pohľad nepoškodená... Lenže vnútorná zinková vrstva je otvorená. Skúsené oko si všimne, že na vrchnej vrstve rakvy chýbajú ozdobné skrutky. A takto je to na Olšanoch všade, bolo z nich ukradnutých mnoho kilogramov zlata. To, čo robím, nie je plundrovanie, ale záchrana histórie.

A čo sa týka úcty k mŕtvym – myslím, že niekedy by ľudia mali prejavovať menej úcty k mŕtvym a viacej úcty k živým.

Jste samouk?

Áno. Začal som študovať na vysokej škole v Bratislave, no vtedy, keď mi dekan Filozofickej fakulty povedal, že Jozef Tiso bol najväčší Slovák, tak som ďalej do tej školy chodiť nemohol. Všetko, čo som potreboval, som našťudoval z kníh. Nie som poistený, keď mám problém, tak mi lieky predpíše známi lekári, žijem v poloruinách na konci sveta. Na Slovensku som býval v jednej baníckej osade v Slovenskom rudohorí, kde dodnes bujnie incest a alkoholizmus. Bývala tam mladá žena, ktorej manžel vybil zuby, nebola poistená, nemala peniaze a začala žiť ako tuláčka. Vtedy som jej za pomoci zubárskeho cementu, mezokainu a zlatých zubov z hrobov viedenských priemyselníkov spravil chrup a zistil som, že to vobec nie je také ťažké.

Zubárstvo je pre mňa nesmierne zaujímavé, ale aj keď to tak nevyzerá, primárny je pre mňa boj so strachom zo smrti, s tanatofóbiou. Keď sa budeme menej báť smrti, bude viac mieru.

Jak rozsáhlá je vaše sbírka?

Mám mnoho exponátov zo slovenských i českých cintorínov, ale taktiež mnoho vzácných kusov z viedenského Centrálného cintorína, kde som bol v deväťdesiatych rokoch zamestnaný. Vo Viedni je skutočne cenný cintorín, pretože to bolo centrum Rakúska-Uhorska a preto tam bola pochovaná vtedajšia elita. Mám zuby Brahmsove, Straussove, Mahlerove, pracoval som aj v Paríži, odkiaľ mám zuby významných literátov a impresionistov.

Môžete si iba predstaviť, čo všetko moja zbierka obsahuje. Mám vzácne kusy, aké nemajú v Londýne, v Paríži, ani v Amerike. Samému mi niekedy príde vtipné, ako som mohol takto komplexne zmapovať históriu zubného lekárstva. Ale vždy dôrazne akcentujem, že nie som zberateľ a akékoľvek zbieranie predmetov je otroctvo a to ma strašne desí.

A jak exponáty přechováváte?

Ľudia si klasicky povedia: on je mimo zákona, má doma veľa zlata. Ale napríklad z viedenského cintorína som si nič nebral, vybrané náhrady som zakopal na cintoríne a všetko vyznačil do mapy, ako to robili starí piráti. A tým som z právneho hľadiska nepostihnuteľný, pretože som z pohrebiska nič nevyniesol. Niektoré exponáty sú na Pražskom hrade, niektoré som tiež venoval stomatologickej klinike prvej lekárskej fakulty v Kateřinskej ulici v Prahe. Nepovedal som však, že sú z hrobov, ale jednoducho som im ich venoval ako dar.

Keď raz prokurátorka pri súde bude tvrdiť, že som hyena, poviem jej, že niektoré zo zubov sú rozptýlené po známych inštitúciách a že slúžia vede. Najlepšie by ale samozrejme bolo, keby všetky boli vystavené na jednom mieste.

Lebky a můstky tedy shromažďujete s vidinou založení muzea.

Konzultoval jste to s odborníky?

Také múzea už sú v Amerike, v Paríži, aj na Slovensku je malé múzeum a skromná zbierka je tiež práve v Prahe v Kateřinskej ulici. Moje lebky majú certifikáty zo zahraničných univerzít, pár vedcov mi hovorilo, že mi pomôže, ale potom sa zľakli toho, že je to všetko na ilegálnej bázi.

Keď som prišiel do Brahmsovej a Straussovej hrobky, bolo to za dažďa, pretože to je na cintoríne najmenšia šanca, že vás chytiť. Všetky predmety, ktoré som si odniesol z hrobiek, som chcel odovzdať. Ihneď som napísal sebeudanie do Theatermuseum a do Johann Strauss Gesellschaft, že im chcem všetko venovať. Hrobár by si to skôr alebo neskôr zobral, tak prečo to radšej nevystaviť s ostatnými Straussovými vecami. Písal som im tak dlho, až tie hroby otvorili a v nich našli moje listiny, v ktorých bolo negramatickou nemčinou napísané, že sa nemajú hnevať ani namáhať a majú čakať. Podpísaný Ondrej Jajcaj, súkromný výskumník. Mňa vlastne baví absurdita tej situácie, kedy Slováčik, ktorý žije v pomaľovanej budúci, píše listy do múzeí a na univerzity a ponúka týmto inštitúciám zlato. Napríklad na izraelskú lekársku fakultu Hadassah som poslal zubné náhrady z opustených židovských hrobov z viedenského Centrálného cintorína. Po anšluse a druhej svetovej vojne sa tieto hroby ničili a rabovali. To, čo som z hrobov vybral, som im poslal.

Čeho si v hrobkách kromě protéz všímáte?

V starých hrobkách sa napríklad stretnete so špecifickou funerálnou architektúrou. Po odchode Nemcov zo Sudet správu cintorínov prevzali Česi a v podstate zničili infraštruktúru hrobov. V starých nemeckých hrobkách existoval sofistikovaný systém kanalizácie, ktorý zamedzoval zatopeniu hrobky. Bez údržby sa kanalizácia upchala alebo sa prerušila kopaním a niektoré staré hrobky sú teraz zatopené. K tomu mám fantastický, priam až literárny príklad – v židovskej časti Centrálného cintorína v Olomouci je pochovaný významný admirál, ktorý sa plavil po oceáne. Ako vieme, Nemci sú pedanti a rakvy robili skutočne kvalitné. Admirálovu hrobku celú

Ondrej Jajcaj (nar. 1970 v Bratislave) je samouk, ktorý se teoreticky i prakticky věnuje historii zubního lékařství, konkrétně zubní protetice. Pracoval jako správce Ondrejského hřbitova v Bratislavě a Centrálního hřbitova ve Vídni. Sbírkou lebek a zubních náhrad, které ilegálně vyzvedl z hrobů po celé Evropě, podle svých slov pouze přechovává pro vědu a chtěl by je věnovat dosud neexistujícímu muzeu zubní protetiky. Je autorem knihy Audacia contra Timororis (Nadideologie 2006), maluje portrétní obrazy, při jejichž výrobě využívá lebky s cennými protézami. Svou osobní mytologii buduje na YouTube pod jmény Asomtám a Ondrej Jajcaj a na internetové stránce rakva.estranky.cz.

S Ondrejem Jajcajem o vykrádání hrobů a sbírce zubních protéz



Ondřej Jajcaj s obrazem, na němž je využita část lebky vysokého nacistického pohlavára, který umrl v Sovětském svazu. Foto Marta Svobodová

zatopila voda, všetky rakvy v nej klesli na dno, iba tá admirálova, na ktorej je nakreslená lodička, pláva na hladine. Ako plával za života, tak pláva aj po smrti.

Našel jste někdy v hrobkách něco netypického?

Keď som bol mladý, mal som pocit, že som objavil človeka pochovaného zaživa, ale istý si nie som, pretože atypická poloha kostry mohla byť spôsobená stúpnutím a následným klesnutím spodnej vody. Niekoľkokrát som videl manželský pár pochovaný v jednej rakve. Kostra talianskeho obchodníka s vínom, ktorý je pochovaný v Bratislave a zomrel niekedy v roku 1911, bola obložená fľašami. Nechal som ich tam, dnes by som si tie staré ročníky asi zobral, ale tá hrobka už je žiaľ zasypaná. A keby niekto chcel natočiť pôsobivú scénu ako z poviedok Edgara Allana Poea, stačilo by zdvihnúť lebku v židovskej časti viedenského cintorína, kde sa nepochovávalo do rakví, ale iba do rubášov. Vo vnútri lebiek väčšinou hniezdi veľký čierny pavúk. A najhonosnejšiu rakvu som videl v Rimavskej Sobotě, kde je hrobka maďarského priemyselníka, ktorého priviezli z amerického Pittsburghu – 1 620 kilogramov bronz, levie hlavy, dovnútra som sa, žiaľ, nedostal. Ale nemôžem vniknúť všade, človek musí mať pokoru.

Setkal jste se někdy s nějakým znesvěcením, které bylo rituálního rázu?

Áno. Na počiatku dvadsiateho storočia boli dozvuky teozofie Heleny Petrovny Blavackej a všetci vtedy čarovali. Na stenách sú namaľované obrazce a v hrobke staré sviečky. Často sa dá návšteva hrobky veľmi presne datovať z obhorených novín, ktorými si votrelci svietili.

Ve vašich videích na internetu je patrný vnitřní rozpor. Neustále zdůrazňujete racionalitu a vědecké poslání, které má zvítězit nad předsudky a tabu, ale zároveň narazíte na tajemství spojená se smrtí, která lidské vědění přesahují.

Je pravda, že som jeden čas chodil do hrobov a mal som na hlave anténu zo starého tranzistoráku, z ktorej viedol kábel spojený s plieškom pripevneným na solar plexus. Ale to bola iba prevencia – celú dobu som sa pripravoval na situáciu, kedy do hrobky zasvietia baterky a policajný hlas zakričí: „Jajcaj, máme vás!“ Keby ma tam stretli s anténou na hlave a ja by som im povedal, že chytám signály zo záhrobia, neskončil by som na policii, ale maximálne u psychiatra. Mal som ale naozaj veľké šťastie, že ma nikdy nechytili.

Ale späť k vašej otázke. Ľuďom sa vždy predáva nejaká senzácia a ja tu nepodopriem teistickú ani ateistickú ideológiu a nič hmatateľné a uchopiteľné vám nepoviem. Maximálne

to, že hmota má pamäť a je istým spôsobom impregnovaná. Mal som raz lebku z Klatov, bol to nejaký obchodník a nemohol som ho mať v interiéri, pretože som sa pri nej necítil dobre. Aj zvieratá sa pri nej chovali zvlášťne a musel som ju zakopávať von. Ale to všetko je veľmi subjektívne a zvieratá sa chovajú čudne aj pri iných lebkách, veď tvar lebky môže psovi evokovať ľudskosť, voči ktorej má rešpekt a ktorá naňho akosi pôsobí. Môžeme sa tu rozprávať a vytvoriť akési tajomno, ale ako vám to ja môžem predať či vysvetliť? Na to je to príliš intímna skúsenosť.

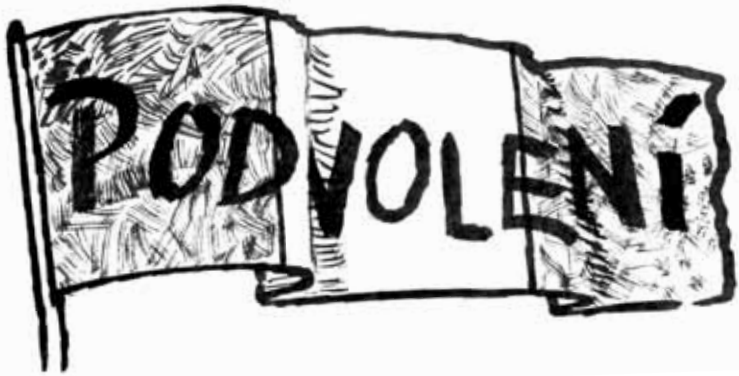
Veškerá vaše práce je ilegální. Jaké jsou vaše zkušenosti s policií?

S policiou som mal rôzne skúsenosti, ale ako som už spomínal, nikdy ma nechytili. Raz som zhodou okolností býval v Litoměřicih v dobe, keď tam vyčíňal gang bezohľadných vykrádačov hrobov. Policajti sa o mne nejak dozvedeli a bol som na výsluchu, ale tých zlodejov chytili, zavreli, potom ich pustili na amnestiu a teraz sú opäť zavretí. Druhá skúsenosť bola oveľa humornejšia. Kontaktoval som prezidenta českej polície a vysvetľujem mu: Pozrite sa, obraciam sa na vás s bizarnou vecou, ktorú možno vaši byrokratickí pracovníci vôbec nepochopia – mám zuby Straussove, Brahmsove, z právneho hľadiska je to premlčané, ale mám túto zbierku, vie sa o tom

a ja mám strach, že si ma vyhladá pár príblyých mafiánov s veľkými nadočnicovými oblúkmi s tým, že „hej, ty kokos, on má veľa zlata“, a tú zbierku ukradnú. Keď nakoniec zmizne na území Českej republiky, z polície si všetci budú medzinárodne robiť srandu! A tak som políciu poprosil o ochranu. A prišla odpoveď, že keď budem mať pocit, že ma niekto ohrozuje, že mám zavolať 158.

Je pro vás smrt nějakým způsobem estetická?

Raz som vliezol do neporušenej hrobky, v ktorej bola uhorská kňažná – zomrela mladá a na kostiach bolo vidno, že bola naozaj krásna, z postavenia jej rúk bolo jasné, že hrala na piano. Mala na sebe krásne svetlé šaty s kvetovaným vzorom a ja som v tej chvíli mal strašnú chuť šaty nadvihnúť a pozrieť sa pod ne. Bolo to vedomé porušenie tabu – vedel som, že ak by som niečo také urobil za života, tak by ma zlynčovali, ale teraz, sto rokov po smrti, to možné je. Keď sa mi kamaráti chválili, kto mal v noci akú frajerku, kontroval som tým, že som zdvihol šaty kňažnej, ktorá zomrela pred sto rokmi. Keď som tuto skúsenosť hovoril v Prahe akýmsi intelektuálom, povedali: nekrofilia! Ale ja tvrdím, že to nie je nekrofilia, ale ľudská zvedavosť. A to je vlastnosť, ktorá bola na počiatku všetkých vynálezov. Je to motor, ktorý ženie ľudstvo vpred.



V hojně diskutované politické fikci francouzského spisovatele Michela Houellebecqa zvítězí ve francouzských prezidentských volbách v roce 2022 muslimský kandidát nad kandidátkou Národní fronty Marine Le Penovou. Následující úryvek popisuje momenty napětí a nejistoty těsně před volbami.

Středa 18. května

Když jsem se vrátil na fakultu přednášet, poprvé jsem pocítil, že se může něco stát, že politický systém, v němž jsem si od dětství zvykl žít a který už nějakou dobu dostával značné trhliny, se může náhle roztržít. Nevím, co přesně ve mně tento pocit vyvolalo. Možná chování mých studentů z magisterského studia: jakkoli byli amorfní a nepolitičtí, zdáli se toho dne napjatí, úzkostní, očividně se snažili zachytit nějaké informace na svých smartphonech a tabletech. Každopádně věnovali mé přednášce méně pozornosti než kdy předtím. Mohlo to mít co do činění i s chůzí dívek v burkách, sebevědomější a pomalejší než obvykle, postupujících klidně v trojici prostředkem chodby místo u zdí, jako by už opanovaly terén.

Naopak mě zarazila zemdlelost kolegů. Jako by si nic nepřipouštěli, necítili se nijak zainteresováni, a potvrzovali tak, co jsem si myslel už roky: těm, již dosáhnou statusu vysokoškolského pedagoga, by ani nepřišlo na mysl, že politický vývoj by mohl nějak ovlivnit jejich kariéru. Cítili se naprosto nedotknutelní.

Koncem odpoledne, zatímco jsem obcházel roh Santeuilovy ulice směrem na metro, zahlédl jsem Marie-Françoise. Zrychlil jsem, skoro se rozběhl, abych ji dohnal, a když jsem krátce pozdravil, rovnou se jí zeptal: „Myslíš, že kolegové jsou oprávněně tak klidní? Myslíš, že nám vážně nic nehrozí?“

„Cha...!“ zvolala s kyselým úšklebkem, který ji udělal ještě ošklivější, a zapálila si gitanku, „říkala jsem si, jestli se někdo v té podělané škole vzbudí. Samozřejmě že hrozí, to mi věř, něco o tom náhodou vím...“

Odmlčela se a pak vysvětlila: „Můj manžel pracuje u DGSI...“ S úžasem jsem na ni pohlédl: poprvé za deset let, co jsem ji znal, jsem si uvědomil, že byla ženou, v jistém smyslu stále byla ženou, že určitý muž jednoho dne zahořel touhou po tomto podsaditém, zavalitém, spíše zábovitém stvoření. Naštěstí si

můj výraz vyložila jinak. „Jo, já vím...“ řekla s uspokojením. „Každého to překvapí. Teda, víš vlastně, co je DGSI?“

„Tajná služba? Něco jako DST?“

„DST už neexistuje. Spojila se s policejní rozvědkou do DCRI, z níž se pak stala DGSI.“

„Tvůj manžel je špión?“

„Ne tak úplně, špióni jsou spíš na DGSE a podléhají ministerstvu obrany. DGSI patří pod ministerstvo vnitra.“

„Takže politická policie?“

Opět se usmála, nenápadněji, což ji ošklivilo méně. „Oficiálně samozřejmě takové označení odmítají, ale něco takového. Jedním z jejich hlavních úkolů je sledovat extremistická hnutí, všechny, kdo by mohli sklouznout k terorismu. Můžeš se u nás stavit na skleničku, manžel ti to všechno vysvětlí. Teda vysvětlí ti, co může, pořad se to mění, podle vývoje případu. Každopádně po volbách dojde k otřesům, které přímo zasáhnou i fakultu.“

Bydleli ve Vermeuuzově ulici, pět minut od školy. Její manžel se vůbec nepodobal příslušníkovi tajných služeb, jak jsem si je představoval. (Ale co jsem si představoval? Nejspíš jakéhosi Korsičana, směs darebáka a obchodníka s aperitivy.) Byl usměvavý a čistounký, měl tak holou hlavu, že vypadala navoskovaná, a na sobě župan se skotskými motivy; předpokládám však, že v pracovní době nosil motýlka, možná vestičku, tolik z něj sálala staromilská elegance. Hned na mě zapůsobil až nenormální intelektuální čilostí. Pravděpodobně jako jediný se po získání učitelské zkoušky na prestižní ENS přihlásil k přijímacím zkouškám na Vyšší státní policejní školu. „Jakmile mě jmenovali komisařem,“ řekl a nalil mi portské, „požádal jsem o přeložení k policejní rozvědce, cítil jsem jakési poslání...“ dodal s lehkým úsměvem, jako by jeho záliba v tajných službách byla jen nevinným koníčkem.

Na dost dlouho se odmlčel, upil trochu portského, pak podruhé, a pokračoval:

„Jednání mezi socialisty a Muslimskou stranou jsou mnohem obtížnější, než se čekalo. Přitom muslimové jsou připraveni nechat levici víc než polovinu ministerstev – včetně těch klíčových, jako jsou finance a vnitro. V ekonomických ani daňových otázkách se v ničem nerozházejí, v bezpečnosti taky ne – navíc mají na rozdíl od svých socialistických partnerů prostředky, jak zajistit pořádek na sídlištích. Jistě se najdou nějaké neshody v zahraniční politice, budou chtít po Francii trochu důraznější odsouzení Izraele, ale to jim levice přízná bez problémů. Skutečná potíž, kámen úrazu jednání, je státní školství. Zájem o školství vychází ze staré socialistické tradice, pedagogická obec jako jediná nikdy nenechala Socialistickou stranu na holičkách a podporovala ji až na okraj propasti. Jenomže tady mají co do činění s protistranou ještě motivovanější, než jsou sami, která neustoupí pod žádnou záminkou. Muslimská strana je docela zvláštní, víte, spousta obvyklých politických témat je nechává poměrně chladnými a především nestaví do centra všeho ekonomii. Pro ně je hlavní demografie a školství. Subpopulace, která vykáže co nejlepší míru reprodukce a dokáže předat své hodnoty, vítězí. V jejich očích to není složitější, ekonomie i geopolitika jsou jen pozlátko: ten, kdo ovládá děti, ovládá budoucnost, tečka. Takže jediný zásadní bod, jedině, v čem hledají naprosté uspokojení, je vzdělání dětí.“

„A co chtějí?“

„No, podle Muslimské strany má každé francouzské dítě mít možnost získat od začátku do konce školní docházky islámské vzdělání. A islámské vzdělání se ve všech ohledech velmi liší od toho světského. Rozhodně nemůže být smíšené a ženám chtějí otevřít jen některé obory. V podstatě chtějí, aby se většina žen po základní škole orientovala na školy nabízející programy péče o domácnost a co nejrychleji se vdaly – s malou menšinou pokračující do svatby ve studiu literatury nebo umění. Tak nějak si představují ideální společnost. Kromě toho všichni učitelé bez výjimky



Bohaté Saúdky, přes den oděné v neproniknutelné černé burky, se večer měnily na rajske ptáky, krásily se podvazky, ažurovanými podprsenkami, tangy zdobenými pestrobarevnými krajkami a drahokamy. Foto Allen McInnis

Michel Houellebecq

budou povinně muslimové. Učení Koránu se bude muset přizpůsobit i strava v kantýnách, čas vyhrazený pěti každodenním modlitbám, ale především samotné školní osnovy.“

„Myslíte, že jednání uspějí?“

„Nemají na vybranou. Pokud se nedohodnou, vítězství má jisté Národní fronta. Ta mimochodem klidně může vyhrát, i když se dohodnou, viděl jste průzkumy. I když Copé [právník, starosta Meaux a do června roku 2014 předseda Unie pro lidové hnutí – pozn. překl.] prohlásil, že osobně to neudělá, pětaosmdesát procent voličů UMP se přikloní k Národní frontě. Bude to těsné, strašně těsné: padesát na padesát, vážně.“

„Jediné řešení, které jim zbývá,“ pokračoval, „je systematicky zdvojit školní výuku. U polygamie ostatně už dospěli k dohodě, která jim může posloužit jako model. Republikánská svatba zůstane beze změny jako svazek mezi dvěma osobami libovolného pohlaví. Muslimská, eventuálně polygamní svatba nebude mít žádný dopad na občanskoprávní status, ale bude platit stejně a umožňovat nároky u zdravotních pojišťoven a daňových úřadů.“

„Jste si jistý? To jsou obrovské změny...“

„Rozhodně. A jsou již předmětem jednání. Také jsou zcela v souladu s právy, která šaría přiznává menšinám, jak to mimochodem už dlouho prosazuje Muslimské bratrstvo. No a se vzděláním by to mohlo být stejné. Republikánské školství zůstane a bude dál otevřené všem, ale s mnohem méně penězi, protože rozpočet školství se smrskne aspoň na třetinu, a tentokrát učitele nic nezachrání, v současném ekonomickém kontextu si jakékoli snížení rozpočtu jistě získá velkou podporu. A paralelně se zavede systém soukromých muslimských škol s rovnocennými diplomy, které budou dostávat soukromé dotace. Veřejné školy se tak pochopitelně rychle stanou lacinými a všichni rodiče, jimž trochu záleží na budoucnosti potomků, zapíšou své děti na muslimské.“

„Totéž u univerzit,“ navázala jeho žena. „Hlavně o Sorbonně sní neuvěřitelným způsobem – Saúdská Arábie je připravena poskytnout téměř neomezenou dotaci. Staneme se jednou z nejbohatších univerzit na světě.“

„A rektorem jmenují Redigera?“ zeptal jsem se, když jsem si vybavil náš předchozí rozhovor. „Jistě, nikdy neměl tak pevnou pozici; jeho promuslimské postoje jsou už aspoň dvacet let konzistentní.“

„Dokonce konvertoval, jestli si dobře vzpomínám...“ zmínil její manžel.

Dopil jsem sklenici naráz, dolil mi; skutečně se daly čekat změny.

„Předpokládám, že tohle všechno je strašně tajné...“ pokračoval jsem po chvíli přemýšlení. „Nechápu, co vás vede k tomu, že mi to říkáte.“

„Za normálních podmínek bych samozřejmě mlčel. Jenže teď už všechno proniklo ven – a právě to nám momentálně dělá starosti. Všechno, co jsem vám teď řekl, i víc, jsem četl na blozích některých identitářských aktivistů – těch, které se nám podařilo infiltrovat.“ Nevěřičně potřásl hlavou. „I kdyby dokázali nasadit štenice do nejstřeženějších místností ministerstva vnitra, nezjistili by víc. A nejhorší je, že zatím s těmihle výbušnými informacemi nic nepodnikají: žádné komuniké pro tisk, žádné odhalení široké veřejnosti. Jednoduše čekají. Je to nezvyklá a naprosto tísnivá situace.“

Pokusil jsem se od něj zjistit víc o identitářském hnutí, ale očividně se uzavřel. Svěřil jsem se mu, že mám na fakultě kolegu, který k němu měl blízko, než ho úplně opustil. „Ano, to říkají všichni...“ utrousil sarkasticky. Když jsem nakousl téma zbraní, jimiž některá z těchto uskupení údajně disponovala, pouze usrkl portského a zabrblal: „Ano, šly zvěsti, že je financují ruští miliardáři... Ale nic se neprokázalo,“ a pak ztichl úplně. Odporučel jsem se krátce poté.

Čtvrtek 19. května

Ráno jsem zamířil k fakultě, přestože jsem tam neměl co na práci, a zavolal Lempereurovi. Podle mých propočtů musel právě končit přednášku. Navrhl jsem mu zajít na skleničku. Neměl moc rád kavárny blízko fakulty, řekl, že zajdeme k Delmasovi na náměstí Contrescarpe.

Při stoupání ulicí Mouffetard jsem si vzpomněl na to, co říkal manžel Marie-Françoise. Věděl toho můj mladý kolega víc, než mi chtěl říct? Byl ještě přímou součástí hnutí?

Delmas s koženými klubovkami, tmavým parketem a červenými závěsy byl zcela v jeho stylu. Vkus by mu nedovolil jít do kavárny Contrescarpe s enervujícími atrapami knihoven. Objednal si pohár šampaňského, já se spokojil s točeným Leffe a náhle se ve mně cosi zlomilo, ucítil jsem velkou únavu ze své jemnosti a umírněnosti, a ještě než se číšník vrátil, rovnou jsem ze sebe vyrazil: „Politická situace vypadá dost nejistě... Upřímně, co byste mi radil?“

Usmál se mé upřímnosti, ale odpověděl týmž tónem: „Nejdřív bych, myslím, změnil banku.“ „Banku? Proč?“ Uvědomil jsem si, že jsem skoro zakřičel, musel jsem být hodně napjatý, aniž jsem si toho byl skutečně vědom. Číšník se vrátil s našimi sklenicemi, Lempereur se odmlčel, než odpověděl: „No, není zrovna jisté, že poslední vývoj u socialistů jejich voliči příliš ocení...“ V tu chvíli jsem pochopil, že věděl, že stále hrál v rámci hnutí roli, a možná roli rozhodující: všechny ty tajné informace, které unikly do identitářské mlhoviny, dokonale znal a možná právě on rozhodl držet je zatím v tajnosti.

„A v takové situaci,“ pokračoval měkce, „se vítězství Národní fronty ve druhém kole jeví zcela možné. A ta – protože se vůči svým voličům, hromadně podporujícím suverenní národní stát, v tomto smyslu angažovala až příliš – určitě, stoprocentně, vyvolá odchod Francie z EU a z evropského měnového systému. V dlouhodobém horizontu tím možná francouzská ekonomika hodně získá, ale zpočátku zažijeme významné finanční bouře, kterým francouzské banky, ani ty nejstabilnější, možná neodolají. Čili bych vám doporučil otevřít si účet v zahraniční bance – spíše anglické, například u Barclays nebo HSBC.“

„A... to je všechno?“

„To už je hodně. Jinak... máte nějaké místo na venkově, kam se můžete dočasně schovat?“

„Ani ne.“

„Přesto bych vám doporučil příliš nečekat a odjet. Najděte si hotýlek na venkově. Bydlíte v čínské čtvrti, že? Tam rabování nebo vážné střety moc nehrozí, ale přesto bych na vašem místě odjel. Vezměte si dovolenou, chvíli počkejte, než se věci usadí.“

„Připadám si trochu jako krysa opouštějící loď.“

„Krysy jsou inteligentní savci,“ odpověděl rozvážně, skoro pobaveně. „Velmi pravděpodobně člověka přežijí, jejich sociální systém je každopádně mnohem pevnější.“

„Školní rok ještě úplně neskončil, zbývají mi dva týdny přednášek.“

„Tak s tím vám nepomůžu...!“ Tentokrát se upřímně, rozjařeně usmál. „Může se toho stát hodně, situace je nepředvídatelná. Ale rozhodně nevěřím, že by školní rok skončil normálně...“

Potom zmlkl, zlehka uskrával šampaňské a já pochopil, že toho víc neřekne. Na rtech mu stále hrál lehce pohrdlivý úsměv, a přesto mi kupodivu začínal být skoro sympatický. Objednal jsem si druhé pivo, tentokrát s malinovou příchutí; domů se mi vůbec nechťelo, nic ani nikdo mě tam nečekal. Uvažoval jsem, zda má družku nebo nějakou přítelkyni; nejspíš ano. Byl jakási šedá eminence, typ politického lídra víceméně podzemního hnutí; je

známo, že některé holky tohle přitahuje. Po pravdě řečeno jsou i holky, jež přitahují odborníci na Huysmanse. A dokonce jsem jednou mluvil s mladou, hezkou, přitažlivou holkou, která snila o Jeanu-Françoisi Copém; potřeboval jsem několik dní, abych se z toho vzpamatoval. Dneska se u holek setkáte vážně se vším.

Pátek 20. května

Následujícího dopoledne jsem si otevřel účet u pobočky Barclays na třídě Gobelinů. Převod prostředků potrvá jediný pracovní den, informovala mě zaměstnankyně. Ke svému velkému překvapení jsem skoro okamžitě obdržel Visa kartu.

Rozhodl jsem se vrátit domů pěšky, formality spojené se změnou účtu jsem vykonal mechanicky, jako automat, a potřeboval jsem přemýšlet. Když jsem došel na Italské náměstí, náhle mě přepadl pocit, že vše může zmizet. Ta malá černoška s kudrnatými vlasy v těsných džínách, která čekala na autobus 21, mohla zmizet; nepochybně zmizí, nebo ji aspoň zásadně převychovají. Na prostranství před centrem Italie 2 byli jako obvykle výběrčí, tentokrát pro Greenpeace; i oni zmizí. Přimhouřil jsem oči, když se ke mně přiblížil se svým štosem letáků mladý hnědovlasý vousáč s polodlouhými vlasy, a náhle jako by zmizel předčasně, přešel jsem kolem něj, aniž bych ho viděl, a prošel jsem skleněnými dveřmi vedoucími do přízemí obchodního centra.

Hala centra skýtala smíšenější obrázek. Bricorama bylo nepochybnitelné, ale dny Jennyfer byly zřejmě sečteny, nenabízela nic, co by se hodilo pro islámskou teenagerku. Zato obchod Secret stories, kde prodávali značkové spodní prádlo ve slevě, se neměl čeho bát: podobné obchody měly v nákupních centrech Rijádu nebo Abú Dhabí trvale úspěch. A ani Chantal Thomass nebo La Perla nebyly nástupem islámského režimu nikterak ohroženy. Bohaté Saúdky, přes den oděné v neproniknutelné černé burky, se večer měnily na rajske ptáky, krásily se podvazky, ažurovanými podprsenkami, tangu zdobenými pestrobarevnými krajkami a drahokamy. Přesný opak Západanek, jež jsou šik a sexy přes den, protože hrají o svůj společenský status, a večer se doma zhroutí, navlečou si volné a neformenné úbory a vyčerpaně se vzdají veškerých vyhlídek na svádění. Před stánkem Rapid'Jus (nabízejícím stále komplexnější kombinace nápojů jako kokosový ořech-maracuja-guava, mango-liči-guarana, bylo jich tam přes deset, každá s děsivým obsahem vitamínů) jsem si zničehonic vzpomněl na Bruna Deslandese. Už jsem ho skoro dvacet let neviděl a nikdy na něj ani nepomyslel. Byl to jeden z mých spolužáků z doktorátu, snad by se dalo i říct, že jsme se kamarádili, psal o Laforguovi, obhájil slušnou disertaci a hned potom udělal zkoušky na daňového inspektora, načež se oženil s Annelise, holkou, kterou potkal bůhvídkde, nejspíš na nějakém studentském večírku. Pracovala v marketingu jednoho telefonního operátora, vydělávala mnohem víc než on, který měl však stabilitu zaměstnání, jak se říká, koupili si domek v Montigny-le-Bretonneux, už měli dvě děti, kluka a holku, jako jediný z mých bývalých spolužáků se vydal cestou normálního rodinného života, ostatní se neurčitě plácali mezi trochu internetového seznamování, trochu speed datingu a značnou samotou, potkal jsem ho náhodou v pří městském metru a pozval mě k sobě na grilování následující pátek, byl konec června, měl trávník, kde mohl pořádát barbecue, přijde pár sousedů, „z fakulty nikdo“, uvědomil mě.

Z francouzského originálu **Soumission** (Flammarion, Paříž 2014) vybral a přeložil **Alan Beguivin**.

Politická fikce, které dějiny hrají do noty

Jakožto překladatel a „ústřední budovatel kultu Michela Houellebecqa v Čechách“, jak kdesi napsal Vojtěch Varyš, mám k četbě Podvolení – jak bych chtěl titul uvést do češtiny, byť o názvu lze debatovat, protože může mimo jiné evokovat například etymologický význam slova „islám“ nebo krátký film Theo van Gogha – především jednu radu: nehledat v něm předem, co v něm není, což je ostatně obohacující u jakékoli četby. Přestože Podvolení je už pátým Houellebecqovým románem, stále se v souvislosti s ním recykluje určitý počet škatulek, do nichž je společnost zařazován – hlavně tedy pověst „misogynského, islamofobního autora“. Je například s podivem, když i francouzský premiér Valls má potřebu zdůraznit, že „Francie není Houellebecq, netolerance a nenávisť“, a veřejně tak deklarovat, že knihu nečetl. Přitom v Houellebecqových knihách, rozhodně ne v té poslední, nic takového není (je možné, že socialistické blahosklonnost dráždí menšiny víc). Je pravda, že Houellebecq není autor, který sjednocuje. Vallsovo prohlášení navíc zaznělo ve zjiřtené atmosféře po masakru v časopise Charlie Hebdo, s nímž je Houellebecqův román spojován nejen proto, že vyšel ve stejný den.

Autor knihu označuje za politickou fikci. A jedná-li se v ní o islámské budoucnosti Evropy, není jako fikce nerealná – její hlavní idea a největší šleh tentokrát je, že islamisté nás neobsadí, například v krvežíznivé podobě invaze Islámského státu, nýbrž to, že se jim v zajetí křesťanské morálky podvolíme sami. Pomocí demokratických procesů se celkem v poklidu až distingované dostanou političtí zástupci islámu k moci a poté i k nastolení nového hodnotového řádu. Islám je zde přitom jen prostředkem, jak ulevit vyčerpanému Západu. Přestože ho autor nazval, jak bývá často citováno, „nejpitomějším náboženstvím“, je mu celkem lhostejný – v rozhovoru po vydání Podvolení se svěřil, že si Korán pečlivě přečetl znovu a zjistil, že se s ním přece jen „dá pracovat“.

Houellebecq s jízlivou ironií smetává desetiletí multikulturalismu a sociálního liberalismu, jako by ani neexistovala. Podle něho totiž stojí na písku a podobně jako těžký průmysl v Mapě a území je nakonec pokryje silnější „vegetace“. Jako vždy naštal i feministky, pohoršené provokativní samozřejmostí, s níž ženy po tolika „bojích“ v románu přijmou nový úděl šarií. Autor si zkrátka bere na paškál pokrytectví politiků, konformnost novinářů a zbabělost intelektuálů. Velmi příznačná je v tomto smyslu situace, jež nastala krátce po masakru v Charlie Hebdo: v apriorně emotivní atmosféře se Hollandova „pochodu solidarity“ mohli zúčastnit všichni, jen ne Národní fronta – a lekce z demokracie jí přitom dávali komunisté. Jako by tím vládnoucí garnitura do puntiku nahrála Podvolení, neboť v knize se dostane Muslimská strana k moci hlavně proto, aby nevyhrála Národní fronta.

Podvolení asi není nejlepší Houellebecqova kniha. Kdo jeho texty zná, vycítí z něj určitou machu, rutinu, opakování. I vzdychání hlavního antihrdiny může připadat samoúčelné. Podstatné ale je, že Houellebecqovi hrají dějiny do noty (připomeňme, že už v Platformě „předpověděl“ útoky z 11. září). Jde jim totiž šikovně naproti, a to je nakonec hlavní přídanou hodnotou jeho knih.

Alan Beguivin



Kdo jsi, když se
nikdo nedívá?

PROTI PŘÍRODĚ

v kinech od 19. 2.



65

Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Panorama

Na cestě z krize

Jaká je budoucnost Řecka?

Předčasné volby v Řecku vyhrála levicová Syriza. Koalici uzavřela s nacionalistickými populisty ze strany Nezávislí Řekové. Co takové spojení může znamenat pro řecký i evropský vývoj?

KATEŘINA KŇAPOVÁ

Koalici radikální levice – Syriza se v posledních řeckých volbách, konaných v neděli 25. ledna, jen těsně nepodařilo získat nadpoloviční většinu křesel v parlamentu. Hned následující pondělí se její lídr Alexis Tsipras dohodl s vůdcem uskupení Nezávislí Řekové Panosem Kammenosem na koaliční smlouvě. Ve vládě zasedne velký počet akademiků a intelektuálů, nepatrné množství žen a také poměrně dost neznámých tváří. Ministerstvo financí povede Janis Varufakis, autor bestselleru *Globální Minotaurus* (The Global Minotaur, česky 2013), kriticky analyzujícího globální kapitalismus. Ministrem zdravotnictví se stal nevidomý Panajotis Kouroumplis, který byl v sedmdesátých letech aktivním bojovníkem za práva postižených a v roce 2011 byl vyhozen ze strany PASOK za to, že nepodpořil politiku škrtů. Ministrem vnitra je Nikos Vutsis, jenž se na podzim roku 2013 dostal do potyčky s policií, když protestoval proti zavření veřejnoprávní stanice ERT. Na předsedkyni parlamentu je zase nominovaná právnička Zoe Konstantopulu, která proslula tvrdým postupem proti korupci a klientelismu, ale také návrhem na zrušení imunity pro zákonodárce.

(Ne)překvapivý sňatek z rozumu

V pondělí po volbách šlo všechno velice rychle: v půl jedenácté proběhla ona klíčová schůzka, ve čtyři hodiny odpoledne už nový premiér Řecka Tsipras skládal slib. Poněkud netradičně bez přítomnosti zástupců církve i bez tradiční náboženské části premiérského slibu. Porazená Nová demokracie za to Tsiprase náležitě zkritizovala, ale vzhledem k tomu, že on sám je ateista a levicově orientovaní Řekové úzké propojení státu a církve nepodporují, na jeho kroku nebylo nic překvapivého. Stejně tak se objevily hlasy, že zejména starší

a nábožensky založené voliče tento přístup poněkud zklamal.

Koalice mezi levicovou Syrizou a Nezávislými Řeky (ANEL), které lze označit za nacionalistickou a populistickou pravici, ovšem přinejmenším částečně překvapivá byla – už jen z důvodu, že jde o strany, které spojuje pouze kritický postoj k řešení dluhové krize a postoj k Trojce (Evropské komisi, Mezinárodnímu měnovému fondu a Evropské centrální bance). ANEL vznikl na počátku roku 2012 odštěpením skupiny kolem předsedy Kammenose od Nové demokracie a v minulých volbách v létě roku 2012 získal 7,5 procenta hlasů a dvacet křesel.

Nebylo s kým

Nabízí se otázka, proč se Syriza tak rychle domluvila právě s Nezávislými Řeky a nepokusila se jednat i s dalšími stranami. Nebylo však s kým. Druhou teoreticky nejpravděpodobnější variantou bylo uskupení Potami, vedené novinářem Stavrosem Theodorakisem. O něm ale kolují zvěsti, že je napojen na oligarchy, například na rodinu Bobolasů. Ta vedle několika médií vlastní také stavební skupinu Ellaktor, která má za sebou skandály týkající se daní nebo pracovních podmínek. Se Syrizou by se pravděpodobně nedohodla právě na klíčové otázce řešení dluhové krize, ke stávajícím dohodám se totiž staví spíše smířlivě. Jednoznačný nesoulad by pak přinesl i fakt, že součástí Potami jsou lidé z malé extrémně neoliberální strany Drasi, která volá po minimalistické vládě.

Někdejší levicový hegemon PASOK se poněkud zkompromitoval vládnutím s Novou demokracií i asociálními politikami, které předchozí vlády aplikovaly, takže byl mimo hru zcela logicky. To samé můžeme říct o Nové demokracii a samozřejmě i o neonacistickém Zlatém úsvitu. Levicově orientovaní zahraniční pozorovatelé se mohou divit, proč se Syriza nedomluvila s komunisty z KKE, ale jen do té chvíle, než zjistí, že předchůdkyně Syrize vznikla právě odtržením od KKE.

Výzvy a problémy Tsiprasovy vlády

Spojení Syrize a Nezávislých Řeků je celkem logicky kritizováno. Zejména Syriza je mnohými hlasy obviňována ze zraedy a rezignace

na některé důležité aspekty její politiky, jako jsou například úcta k lidským právům, kritický vztah ke spojení státu a pravoslavné církve nebo silovým složkám, případně boj proti homofobii, rasismu a xenofobii. Nezávislí Řekové získali pro svého předsedu Kammenose silné ministerstvo obrany, takže v tomto resortu se nedají čekat velké změny. Na druhé straně podle pravicového listu Kathimerini má Syriza volnou ruku jak v oblasti sociální politiky, tak v oblasti vyjednávání s věřiteli a Trojkou.

Otevřená pochopitelně zůstává i možnost, že Syriza bude v souvislosti s různými tématy uzavírat různé ad hoc koalice, koneckonců Tsipras se už sešel s lídry dalších parlamentních stran. Nejpalčivějším tématem je momentálně řešení následků dluhové krize a politiky škrtů – podle nejrozumnějších komentářů zaznívajících jak z Řecka, tak ze zahraničí je právě spojení s jinak velmi odlišně ideologicky ukotvenými Nezávislými Řeky jasnou deklarací neústupnosti v otázce odmítnutí stávajících dohod mezi Řeckem a věřiteli.

Pochybnosti ohledně spojenectví Syrize a Nezávislých Řeků se týkají také zahraniční

politiky. Nezávislí Řekové mají jednak velice negativní vztah k Turecku, jednak zastávají poměrně striktní postoj ve sporu o název severního souseda Řecka, Bývalé jugoslávské republiky Makedonie. Ani jeden ze států se logicky nechce vzdát odkazu na slavnou říši Alexandra Makedonského. ANEL má rovněž mnohem blíže k Rusku, než je v současné době v Evropské unii zvykem. Kammenos se v minulosti vyjádřil v tom smyslu, že ani členství v NATO nebo EU Řecku nebrání v budování dobrých vztahů se silnými ekonomikami a novými trhy, jako je právě Rusko nebo Čína. Faktem zůstává, že právě potenciální orientace na Rusko může představovat jeden z nástrojů, jak donutit Evropu k přehodnocení politiky splácení nesplatitelného dluhu.

Před Syrizou stojí obtížné úkoly v oblasti mezinárodní i domácí politiky. Mezi její první kroky by mělo patřit zvýšení minimální mzdy a také zahájení komplikovaných jednání s věřiteli. Pokud uspěje, bude to znamenat symbolické vítězství kritiky neoliberálního paradigmatu v Evropě.

Autorka studuje politologii a v současné době pobývá v Řecku.



Pokud Syriza uspěje, bude to znamenat symbolické vítězství kritiky neoliberálního paradigmatu v Evropě. Foto cityam.com

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

DIE WELT

Claudia Beckerová komentuje v deníku *Die Welt* z 23. ledna pokus berlínského kulturního časopisu Zitty udělat z hlavního města Německa „bezbožnou zónu“. Zitty byl vydán s černou obálkou s nápisem „Bůh je hloupý“ a ptá se, zda Berlín vůbec potřebuje nějaké náboženství. Náboženství ztotožňuje s „Pegidou, islamisty a fanatiky“, aniž by mezi nimi dělal nějaký rozdíl. Co náboženství umí, ukázaly přece křížové výpravy, současné konflikty v Iráku nebo v Sýrii a bezohledný americký kapitalismus je pochopitelně také veden fanatickými křesťany. **Jakékoli náboženství podle Zitty automaticky sklouzává k násilí, a proto je Bůh hloupý a měl by minimálně z Berlína zmizet. Pak by se mohl stát „postideologickou laboratoří“, kde by byl každý svého štěstí strůjcem.** Claudia Beckerová, které je jasné, že se jedná jen o „teoretický náčrtek“, velmi správně upozorňuje

na dvě německé epochy, kdy se mocipáni snažili podobnými hesly jako „Bůh je hloupý“ vytěsnit náboženství z veřejného prostoru. V první řadě to byli nacisté, kteří nejprve považovali za „hloupý“ celý Starý zákon a v roce 1941 definitivně vyhlásili, že národní socialismus je neslučitelný s křesťanským učením. Druhým případem je samozřejmě Německá demokratická republika – „blud“ křesťanství se zkrátka neslučoval s „vědeckým“ nazíráním na svět, a proto měl být vytlačen. Beckerová také poukazuje na „neinstitucionální“ podobu náboženství, na niž se v současných diskusích zapomíná, a ptá se, zda chce Zitty zakázat i osobního Boha, který jednotlivci dává útěchu a naději.

Cicero
MAGAZIN FÜR POLITISCHE KULTUR

Když se poslanec německých Zelených Cem Özdemir v rámci ice bucket challenge ve svém berlínském bytě poléval vodou, postavil se hrdě vedle své rostlinky konopí setého, kterou si pěstuje na balkoně. Rostlina se ovšem stala jablkem sváru a na Özdemira bylo podáno trestní oznámení kvůli propagaci omamných látek. Všeobecně se vychází z toho, že k trestnímu stíhání nedojde, ale oznámení samotné opět rozjelo debatu o marihuaně v Německu, respektive o její legalizaci. Marie Amrheinová v článku Raději si zahulit v politickém měsíčníku *Cicero* z 25. ledna varuje

před krátkozrakou politikou kriminalizace marihuany a před nekontrolovaným „rozjezdem“ legálních prostředků na syntetické bázi s podobným účinkem, jaký má konopí: tzv. legal highs. **Konzumace „legal highs“ je čím dál rozšířenější především v Bavorsku, kde policie vůči konzumentům marihuany uplatňuje politiku nulové tolerance a legální syntetické prostředky se díky stále se měnícímu chemickému složení dají velmi těžce při kontrolách rozpoznat.** Navíc se trh s těmito prostředky přesunul z kamenných obchodů na internet, kde jsou nabízeny například jako „koupelová sůl“. Vždy ovšem s poznámkou, že „nejsou určeny ke konzumaci“. Pak si výrobce skutečně může nad celou věcí umýt ruce a je zcela z obliga: za následky ručí sám konzument. Efekt těchto chemických látek je údajně účinkům marihuany velmi podobný. Následky dlouhodobého užívání jsou však velmi problematické. Kromě závislosti tato syntetika dlouhodobě poškozují trávicí soustavu, ledviny a játra. Autorka v článku popisuje zkušenost svého známého, který z konopí přešel na syntetické látky a jejich užíváním si přivodil nepříjemné zdravotní problémy. Přitom kdyby žil v liberálnějším Berlíně, a nikoli v Bavorsku, zůstane určitě u konopí. Bavorsko velmi pravděpodobně ze svého restriktivního postoje neustoupí, což je dobrá zpráva pro výrobce „legal highs“ – v dalších letech budou mít zaručený pravidelný příjem.

Frankfurter Allgemeine

Pegida. Tato zkratka se stala v poslední době synonymem pro Drážďany. Každé pondělí se zde shromažďovali odpůrci „islamizace Západu“. Saští politici se drželi s hodnocením tohoto hnutí dost zpátky. Na spolkové úrovni byla Pegida poměrně jednoznačně a jednohlasně odsouzena a kancléřka Merkelová oprášila větu bývalého prezidenta Christiana Wulffa: „Islám patří k Německu.“ **Sasové jsou ovšem trochu „sví“ – konzervativní jak na levé, tak i na pravé straně politického spektra. Navíc ve své spolkové zemi skoro žádné muslimy nemají, tak proč proti nim nevyjít na ulici?** Saský předseda vlády Stanislav Tillich se podle *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 26. ledna nechal slyšet, že muslimové sice v Německu žijí, mohou praktikovat své náboženství, ale že islám rozhodně k Sasku nepatří. Ačkoliv se okamžitě ozvali opoziční politici i saská sociální demokracie, která je momentálně s Tillichovou CDU v koalici, tento výrok byl v rámci zemské politiky velmi chytrým krokem. Tillich totiž velmi dobře ví, že průměrnému saskému voliči mluví svým odmítnutím islámu v Sasku opravdu ze srdce a že tím jednoznačně získá mnoho sympatií, ne-li rovnou hlasů v příštích volbách. Kritika se opět uklidní a Tillich bude platit za toho, kdo „u nás v Sasku“ nazval věci pravým jménem.



Kniha *Věda jde k lidu!* obsahuje výčet jmen, děl a sjezdů, jež pro pochopení fenoménu popularizace věd v Československu nejsou vždy nezbytné. Foto archiv VUF

Bez kontextu a přesahu

Rozsáhlá publikace *Věda jde k lidu!* jako by neměla jasný cíl a hrála jen roli vyčerpávajícího výčtu událostí. Ty se sice vážou k československému populárně-vědeckému prostředí, ale samy o sobě nám o něm mnoho neříkají.

TOMÁŠ DUFKA

Na přebalu knihy Doubravky Olšákové *Věda jde k lidu! Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí a popularizace věd v Československu ve 20. století* se dočteme, že „vysvětluje, proč se stala popularizace věd jedním ze základních stavebních kamenů komunistického režimu, i to, jak se změnilo postavení vědce a inteligence po roce 1948“. Titul zároveň slibuje ohledat kořeny českého ateismu. Šestisetstránkový text nicméně spíše než rozbor uvedených témat nabízí podrobný exkurs do dějin Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. Nic víc, nic méně.

Propagace vědeckého ateismu

Co do badatelské pečlivosti odvedla výzkumná pracovnice Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR účtyhodnou práci. Poctivě prozkoumání pramenů zejména z provenience Ústředního výboru KSČ jí totiž umožnilo detailně zmapovat fungování výše zmíněné „ideologické instituce“, která v roce 1952 vznikla podle sovětského modelu s cílem popularizovat vědu a techniku a postupně získala pověst nejmocnější publikační složky KSČ. V jejím čele stál mezi lety 1957 a 1965 historik Josef Macek, pod jehož vedením se kromě pořádání osvětových přednášek a seminářů dbalo hlavně na propagaci takzvaného vědeckého ateismu a zvyšování objemu publikačních aktivit.

Z historie společnosti je zajímavé zmínit, že už v první polovině šedesátých let docházelo uvnitř instituce k určitým projevům liberalizace. KSČ se proti nim ale v roce 1965 rázně postavila a poměry ve společnosti „normalizovala“. Čistky tehdy zasáhly jak čelné představitele instituce, tak redakci časopisu *Dějiny a současnost*, zřízeného pod hlavičkou společnosti v roce 1959. K „druhé normalizaci“ Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí, tentokrát už pod

změněným názvem Socialistická akademie, pak došlo v roce 1971. Touto událostí Olšáková svou knihu uzavírá.

O přínosu monografie v rovině faktografické nemůže být sporu. Co ale další výstupy ambiciózně vyhlízejícího projektu? V konečném účtování nepůsobí přesvědčivě. Už nepřesný podtitul knihy, ve kterém se objevuje časový údaj „20. století“, přestože publikace pojednává skoro výlučně jen o prvním dvacetiletí komunistické vlády, dává tušit, že autorka na obálce prezentuje jinou knihu, než o jakou ve skutečnosti jde.

Výčet jmen, děl a sjezdů

Za nejvýraznější pochybení přitom lze považovat samotné cíle práce, respektive jejich absenci. Olšáková v úvodu seznámí čtenáře s postoji, které Lenin a Stalin zastávali k roli intelektuála ve společnosti, poté ale poněkud překvapivě rovnou přechází k popisu počátků československého populárně-vědeckého hnutí, aniž by poodkryla záměr své práce. Jako by měl stačit popis sám o sobě. Jestli přitom práce nějaký zřetelný záměr sleduje, pak je to touha po vyčerpávajícím zaznamenání dění uvnitř instituce. Z knihy se kvůli tomu v některých pasážích stává spíše výčet jmen, děl a sjezdů, jež pro pochopení fenoménu popularizace věd v Československu nejsou vždy nezbytné. Místo toho, aby se autorka ptala po motivacích komunistických představitelů, formách, jež tato popularizace v Československu získala, a hlubších tradicích, na které navazovala (marně jsem například čekal na propojení s osvícenským dědictvím), zabývá se mocenskými hrami uvnitř společnosti, které sice mohou o povaze popularizace věd mnohé napovědět, ale zdaleka nevyčerpají potenciál zkoumané látky.

Kniha trpí také tím, že není úplně šťastně strukturována. Tematicky zaměřené kapitoly jsou totiž zařazeny do chronologicky sestaveného celku dosti neobratně a narušují plynulost textu více, než by bylo zdrávo. S obecnými tématy jako fenomén plane-tárií či výchova k ateismu se čtenář setkává na různých místech knihy a speciálně vytvořené kapitoly k nim pak povětšinou nenabízejí o moc víc než nový balík dat. Dozvíme se tak sice, s jakým úspěchem zmíněné trendy na společnost v padesátých a šedesátých letech působily, ale bohužel už není úplně zřejmé, co všechno si lze pod ateismem a dik-tátem vědy představit. Hlubší intelektuální kořeny ateismu a sakralizace vědy, než je učení Karla Marxe a Bedřicha Engelse, autorka nezvládá vysvětlit, a proto se také tyto pojmy nesnaží ani nijak problematizovat.

V jedné z poznámek v závěru knihy Olšáková uvádí, že „předkládaný svazek (...) vznikl pouze jako mezivýstup grantového

projektu“. Chtělo by se říct, že je to bohužel znát. Publikace postrádá část, která by shromážděným faktům dodala na významu a zařadila je do širšího historického i teoretického kontextu. Fenomén popularizace věd, popřípadě ateismu, by si to přitom jistě zasloužil. Knize *Věda jde k lidu!* chybí syntetizující přesah, a proto nemůže splnit očekávání, která do ní čtenář po přečtení informace na přebalu vkládá.

Autor je historik.

Doubravka Olšáková: *Věda jde k lidu! Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí a popularizace věd v Československu ve 20. století*. Academia, Praha 2014, 680 stran.

Konec kapitalismu?

Název knihy *Konec volného trhu svádí k domněnce, že půjde o kritickou analýzu ekonomického neoliberalismu, jenž stál u zrodu současné finanční krize. Jedná se však spíše o apologetiku volnotržního uvažování, která si navíc často protiřečí.*

ADAM VOTRUBA

Ian Bremmer se ve své knize *Konec volného trhu* snaží vymezit a analyzovat politicko-ekonomický model, v němž je trh zapojen do služeb státní moci. Tento systém, který autor považuje za nový fenomén, se vyvinul například v Číně, Rusku či Saúdské Arábii. Hovoří o něm jako o státním kapitalismu. Samotný termín je ovšem staršího data, byl tak označován mimo jiné sovětský systém plánovaného hospodářství. Určitá nejednoznačnost pojmu autorovi poněkud komplikuje snahu o vymezení podstatných odlišností nové situace. Podle Bremmera představuje státní kapitalismus nebezpečí pro západní typ kapitalismu, mezinárodní postavení USA a také pro demokracii.

Příznivec volných trhů

Autor se ovšem nespokojuje jen s analýzou, ale dává též doporučení, jak zmíněnému nebezpečí čelit. Tato doporučení jsou: otevřenost vůči zahraničním investicím i vůči imigrantům, podpora zahraničního obchodu, propagace volných trhů a posilování vojenské

moci USA (!). V závěru je vysloveno přesvědčení, že západní typ kapitalismu je přes současnou krizi dynamičtější než jeho státem řízená verze a západní politici by se neměli nechat momentálními úspěchy státněkapitalistických ekonomik zvíkat v prosazování volného trhu.

Z uvedeného je zřejmé, že název knihy *Konec volného trhu. Státní zásahy a jejich politická rizika* je do značné míry zavádějící, neboť v žádném případě konec volného trhu nevěští, spíše naopak. Ian Bremmer vystupuje jako příznivec volných trhů, které by měly být do určité míry regulovány vládou. Jednotlivé typy reálných ekonomik vidí na škále mezi volným trhem a plánovaným hospodářstvím, přičemž čistý volný trh a čistě plánované hospodářství jsou podle něj neuskutečnitelné utopie. Za problematické zde lze považovat přímočaré ztotožnění volných trhů s pravicí a státního plánování s levicí. Nebyl by problém najít pravicové proudy preferující vysokou kontrolu státu nad ekonomikou, stejně jako levicové prosazující pravý opak.

Autor je politolog, čímž snad lze vysvětlit (sotva však omluvit) silnou míru zjednodušení ekonomické problematiky. Není například jasné, proč tak často cituje představitele rakouské školy (Rothbard, Mises), kteří jsou extremisty v názoru na volný trh, neboť požadují zrušení státu. Zároveň se rakouská škola vyznačuje pavědeckými metodami poznání, které byly v moderní teorii vědy opakovaně odmítnuty. Naproti tomu jméno Friedricha Hayeka, který by byl autorovi názorově mnohem blíže, se v textu nevyskytuje vůbec. Silně zjednodušující je také použití pojmu merkantilismus. Jde o starší názor na státní hospodářskou politiku, který byl překonán již v polovině 18. století. Bremmer ovšem toto slovo používá pro jakoukoli ochránářskou politiku i ve 20. století a spojuje ho také s J. M. Keynesem.

Celkově lze říct, že kniha je zasazena do tradičního velkého příběhu o úspěchu volného trhu při zajištění prosperity a blahobytu. Tento příběh je líčen tak idylicky a neproblematicky, až by čtenář mohl autorovi závidět jeho schopnost nenechat se znepokojit opačným názorem.

Trh bez viny, vinen je stát

Například Spojené státy dle jeho názoru získaly své silné postavení poté, co se vzdaly ochránářství a zavedly volný trh. To je ovšem velmi diskutabilní interpretace. Podstatná část ekonomů a historiků je spíše nakloněna tezi, že teprve poté, co americká ekonomika dostatečně vnitřně zesílila, začalo pro ni být prosazování volného trhu výhodné.

Některé pasáže v knize hraničí s falešnou argumentací. Bremmer například přisuzuje poválečný „kolosální“ úspěch evropských ekonomik volnému trhu, ale hned v následující větě prohlásí: „Jmenovitě od roku 1980 podporují evropské vlády růst liberalizace...“ Z nějakého důvodu zde vypadla léta 1945 až 1980, která se nesla ve znamení keynesiánské politiky, zatímco neoliberalní model, prosazující se od osmdesátých let zejména v Británii, nic oslnivého nepřinesl a už vůbec ho nelze dávat do souvislosti s oněmi poválečnými ekonomickými úspěchy.

Za pozornost, myslím, stojí i věta: „Trhy však nenesou žádnou vinu na tom, když vlády selžou v jejich řádné regulaci.“ Vzhledem k tomu, že skalní liberálové opakovaně tvrdí, že všechna selhání trhu způsobují vlády tím, že do něj vůbec zasahují, působí citát jako zajímavý myšlenkový přemet. Na první pohled připouští nutnost státních zásahů, v hlubší rovině se nechce rozloučit s vírou v to, že trh je za všech okolností dobrý. Ač autor zdánlivě zaujímá umírněné stanovisko v názoru na volný trh, ve skutečnosti zůstává poplatný neoliberalnímu paradigma-tu, které není schopen ani reflektovat, natož z něj vykročit. Publikace možná potěší lidi, kteří mají obavy z Číny, zklame však toho, kdo by v *Konci volného trhu* doufal najít nějaký nový či originální pohled na současnou krizi západních ekonomik.

Autor je historik.

Ian Bremmer: *Konec volného trhu. Státní zásahy a jejich politická rizika*. Přeložila Eva Krístková, Vyšehrad, Praha 2014, 204 stran.

Možnosti participace

Jsou otevřené primárky řešením krize stranické politiky?

Ačkoli v posledních letech ztratily strany v mnoha evropských zemích podporu většiny společnosti, zůstává stranický systém centrem politické deliberace. Některé strany se snažily zareagovat na propad důvěry zavedením otevřených primárek.

JAKUB HORŇÁČEK

V prvním desetiletí 21. století se politické strany ve Francii a v Itálii dostaly do fatální krize. Společnost jim přestává důvěřovat, což se nejlépe ukázalo v letech hospodářské krize. V minulém roce společenská podpora politickým stranám spadla v obou zemích až na dno: ve Francii jim důvěřovalo osm procent obyvatelstva, v Itálii dokonce jen pět. Přesto účast ve volbách zůstává vysoká: v Itálii při posledních volbách do parlamentu v roce 2013 hlasovaly tři čtvrtiny voličů, ve Francii v roce 2012 šedesát procent.

Ze straníků kolportéři

Na tento nepřiznivý trend se snažily zareagovat především strany mainstreamové levice, a to otevřením procesu výběru stranických špiček i nestraníkům. Poprvé tento mechanismus použila v roce 2007 italská Demokratická strana (PD), když zorganizovala primárky pro výběr svého generálního tajemníka. Tehdejších primárek se zúčastnilo 3,5 milionu voličů a 75,4 procenta z nich zvolilo za generálního tajemníka favorizovaného kandidáta Waltera Veltroniho. Historie stranických primárek, v nichž mohou volit nejen členové strany, má ve Francii kratší historii: poprvé je využila Francouzská socialistická strana (PSF) v roce 2012. Tehdy 2,6 milionu voličů vybralo Françoise Hollanda jako kandidáta do prezidentských voleb.

Zastánci primárek v PD a PSF otevřeně přiznávají inspiraci americkým modelem, který je dle jejich názoru základem úspěšného fungování demokracie. Implantace tohoto nástroje na evropský kontinent nebyla bezproblémová. Nejasný voličský korpus vedl k podezření, že se primárek zúčastnili i voliči pravice či osoby, které dostaly za svou účast zapláceno.

Jistý pocit odcizení také opakovaně vyjadřili členové daných stran. Primárky totiž zásadním způsobem znejišťují distinkci mezi členy a sympatizanty, která je charakteristická pro evropské kontinentální

prostředí. „Členové primárkami ztrácejí monopol na určení kandidátů, které budou muset sdílet se sympatizanty,“ uvádí ve své zprávě Olivier Duhamel a Olivier Ferrand z nadace Terra Nova, jež s myšlenkou socialistických primárek přišla, a dodávají: „Stále však hrají důležitou roli v organizaci samotných primárek a ve vysvětlování programu svého kandidáta.“

Personalizace politiky

Zastánci primárek nemají pochybnosti. Podle nich vedou k rozšíření demokracie a participace. Především v případech, kdy se týkají jednokandidátových voleb (například volby prezidenta) či kdy je zásadní pořadí na kandidátce, protože umožňují demokratičtější výběr, než kdyby se vše odehrávalo pouze uvnitř aparátu strany. To by mělo také napomoci k větší sociologické pestrosti volených zástupců, zejména v případech, kdy jsou primárky rozšířeny i na výběr kandidátů na posty v místní samosprávě. „Ostře řečeno: je nutné být aparátčíkem proto, abyste byli zvoleni. Tento způsob výběru však vylučuje takřka všechny občany, jež politika zajímá, ale nemají čas ani chuť stát se profesionálními politiky a zapojit se do vnitřního života strany s jeho nekonečnými schůzemi a střety mezi různými proudy,“ říká bývalá ministryně kultury a zastávkyně primárek v PSF Aurélie Filippettiová.

Skeptici ale upozorňují, že zavedení primárek prohlubuje tendenci personalizace politiky a že hledání toho správného lídra jde na úkor programové debaty a širšího zapojení do politické aktivity. „Primárky stvrzují prezidencializaci politického života a proměňují politický boj na souboj mezi osobami. A tato personalizace, která je mimořádně silná ve Spojených státech, není samozřejmě bez vazby na liberální rétoriku o osobní výkonnosti,“ říká politolog Remi Lefebvre z Université Lille.

Nezdá se však, že by primárky dokázaly výrazně změnit vnitřní život stran směrem k větší participaci. Výsledky z Itálie, kde se

aplikují i na výběr kandidátů do místní samosprávy, ukazují, že straničtí doyení již nemají jistá křesla. Až na výjimky však nebyli poraženi „obyčejnými kandidáty z lidu“, jak předpokládali ve své rétorice zastánci primárek. Nahradili je kandidáti, kteří dokázali lépe oslovit sponzory a dát sympatizantům vágní pocit novosti, aniž by měli příliš jasnou programovou orientaci. Konkrétním dopadem primárek tak bylo zvýšení majetkové bariéry pro vedení politiky: k obvyklé finanční spoluúčasti, která se požaduje při kampaň do veřejné funkce, musí kandidát zaplatit i svou osobní kampaň v primárkách.

Strana jako podpůrný komitét

Rovněž se nedá říct, že by primárky posílily demokratičnost jednotlivých politických stran. Výsledky klání jsou totiž obvykle používány jako jedna z dalších zbraní ve vnitrostranickém boji a mohou mít perverzní efekt na vnitřní život. Dobrou ukázkou je současný italský premiér Matteo Renzi, který zvítězil v primárkách v roce 2013. Renzi soustavně používá bonapartistickou rétoriku: fakt, že byl zvolen téměř dvěma miliony hlasů, mu slouží k soustavné delegitimizaci vnitřních orgánů strany a k prosazování osobního programu, jenž je výrazně pravicejší než stranická linie. A jelikož je tento program tvořen v okruhu jeho osobních přátel a poradců, členové i sympatizanti strany na něj mají minimální vliv.

Celkově vzato jsou demokratizační výsledky primárek zatím takřka nepostřehnutelné. Zřejmě přispěly k jisté generační obměně funkcionářů levicových stran, ale větší sociologické pestrosti dosaženo prakticky nebylo. V deklarovaných představách zastánců měly primárky vdechnout nový život politickým stranám jakožto nástrojům kolektivní demokracie. Jejich duch však zatím nejlépe zhmotnil italský premiér Renzi, v jehož vizi je strana podpůrným komitétem jeho vlastní politické akce.

Autor je spolupracovník italského deníku IL Manifesto.

vykřičník

Světa základ vratky

MARTIN HEKRDLA

Když se ve zdech objevují trhliny, každý soudný statik se zajímá, na jakých základech byl dům postaven. A kašle na fasádu. Pokud jde o svět všeobecně a Evropu zvláště, platí to dvojnásob.

Povahu základů je nutno zkoumat zblízka; ty pohyblivé písky a flexibilní jíl jsou vetkány v „občanské společnosti“. Její páteří nejsou charity, kulturní spolky ani protikorupční či ekologické „nevládky“. Páteří je mikrokosmos vlastníků kapitálu, privátních podnikatelských subjektů, které „koučují“ znalci té nejúčinnější kapitalizace investic. Jádro panujících poměrů přesně vykreslil 23. ledna v deníku E15 profesionální „školitel a motivátor“ Ivo Toman. Ten pán ví, co říká. Školil a motivoval i Andreje Babiše, svého přítele, jehož ANO také sponzoroval a samozřejmě volil. Toman odmítl přirovnat byznys ke sportu a sebe ke koučovi. Taková Sparta podle něj přece nepotřebuje Slávii zničit, nýbrž za půl roku sehrát odvetu a nabalit na sebe další reklamu. „Já nepotřebuji myšlení kouče, jak se zlepšit, ale myšlení generála, jak konkurenci zničit alespoň na pět let,“ řekl. A vysvětlil, že nejde o žádnou jeho zvláštní úchylku: „Každý podnikatel si přeje, ať konkurence

skončí. Musíte obětovat křídlo, aby celé mužstvo vyhrálo.“

Tohle je základ naší civilizace. Můžeme jej vymezit čtyřmi klíčovými slovy: generál, zničit, obětovat, vítězství. Z nich vyrůstá reálná politika všech soutěživých firem, velkých korporací, států, regionů. Z nich se rodí sociální trhliny, zlomy a propasti. Nad tímhle válečným světem velmi motivovaných „tvůrců hodnot“ – ale rovněž jejich námezdníků a občanů, kteří i mezi sebou bojují o místo na slunci, na výplatní pásece i ve veřejném prostoru – se teprve zvedá všechno ostatní. Všechna slova, slova, slova... Všechny písečné ideologické bouře bičující občanské bulvy, všechno to přesvědčivé duchovní krmivo. Jeho slovník je znám: mezinárodní společenství, evropská integrace, demokratická politická kultura, racionální, věcná řešení, naše křesťanské kořeny... A ještě: schopnost kompromisu, nezpochybnitelnost svobody a nutnost bezpečnosti, obrany hodnot a neustálého – jistěže vždycky upřímného – mírového úsilí. Je čím dál naléhavější zvednout tento pozlacený ideologický kámen a ukázat všem slušným občanům, jaké světloplaché potvory se pod ním ve skutečnosti hemží a vzájemně požírají.

Teprve po tomto odpuzujícím úkonu můžeme přistoupit k hlubšímu porozumění „deníh zpráv“ ze světa, v němž se „naši představitelé“ stýkají a potýkají. Teprve potom pochopíme, proč je evropská integrace tak dezintegrována a proč má osmnáct států Evropské unie sice jednu měnu, ale osmnáct

různých daňových systémů i úrokových sazeb, za něž si jednotlivé země půjčují na drákulovských finančních trzích. Pochopíme také, že štipavé stonožky pod americkým a evropským kamenem možná nakonec samy od sebe nepřelezou pod společný balvan euroatlantického volného trhu; mají totiž „myšlení generálů“, obávají se sebezničení, přílišných obětí a vítězství konkurenta. Nyní vzývaná „věcná řešení“ v rámci TTIP, která nám zakazují smlouvu „ideologizovat“ (tedy kritizovat), mohou být rychle odhozena. A obrácena v opak novou – neméně „věcnou“ – ideologií, jež smlouvu znovu zvrhne.

Koncem ledna se sešlo hned několik událostí, které představují sondu schopnou proniknout až do suterénu, k systémovým základům. Přes všechny ty řeči o „panevropském summitu“, který kolektivně nahlédne „chyby a omyly“ dosavadních úsporných politik v Evropě, je nový řecký premiér Alexis Tsipras nucen přemýšlet jako generál. Proto den po vítězných volbách 25. ledna tento představitel radikální – byť stále ještě reformistické – levice spojil své vládnutí s Nezávislými Řeky, třesuté nacionalistickými odstěpenci z hlavního proudu řecké pravice. Tsipras totiž dobře ví, že na pořadu dne je boj, v němž by mu případní spojenci ze „slušných“ stran při první příležitosti podrazili nohy. A všichni „radikální reformisté“ už dávno v kuloárech pochopili, že „Angela Merkelová rozumí jenom síle“. A nikoli věcnému argumentu, že země, kde kvůli úsporným politikám rostou úrokové sazby rychleji

než HDP, prostě nemůže dluh splatit. Nikdy! Proto je tak důležité, aby se po řeckém vítězství stalo letos vítězem hnutí Podemos Pablo Iglesiasa ve Španělsku, jehož HDP tvoří 12,3 procenta toho evropského (řecký jen 2,3 procenta). Bude to boj, jež pouhé tlachy nemohou nahradit.

Dva dny po řeckých volbách vzpomenu svět 70. výročí osvobození nacistického vyhlazovacího koncentráku v Osvětimi. Trhlina ve starém Gorbačovově snu o „společném evropském domě“ nemohla být přitom větší: poprvé nebyl pozván zástupce osvoboditelů, protože by jím musel být Vladimir Putin. Zaházeli tu nehoráznost lhaním. Polský ministr zahraničí Grzegorz Schetyna vyloučil Rusy z řad osvoboditelů poukazem, že Auschwitz byl přece dobyt 1. ukrajinským frontem Rudé armády (v němž ale vůbec ani především nebyli jen Ukrajinci). Ale proč by to netvrdil, když nedlouho předtím sám ukrajinský premiér Arsenij Jaceňuk v Berlíně před novináři blábolil: „Všichni si pamatujeme útok Sovětského svazu na Německo a Ukrajinu.“ Zatím se tedy páni generálové zřejmě rozhodli – „aby celé mužstvo vyhrálo“ – obětovat „jen“ historickou pravdu.

Ano, je to nebezpečné. Ještě že jsme od pařížského útoku islámských teroristů všichni Charlie a že na pohřbu zavražděných novinářů zněla Internacionala. Takže zřejmě už možná není zcela nevhodné – při přemýšlení, jak z toho srabu ven – si občas zazpívat: „Již chví se světa základ vratky!“

Autor je politický komentátor.

BAUGRUPPE ist super!

7. 2. — 20. 3.
2015

Jak se dnes bydlí
(inspirace z Berlína)



Galerie Kvalitář
Senovážné náměstí 17
110 00 Praha 1

Otevírací doba
po – ne, 10 – 20 h
sobota zavřeno

www.baugruppe.cz
vystava@baugruppe.cz

Spoluorganizátor projektu
je Institut plánování
a rozvoje hl. m. Prahy



Vícejazyčná publikace kriticky pojednává
o aktuálních problémech na uměleckých scénách
v České republice, na Slovensku, v Srbsku,
Maďarsku a Rumunsku. Kromě případových
studií jsou součástí knihy i obecnější teoretické
texty a umělecké intervence.

ARTYČOK TV

Vydal Artyčok.TV, AVU, Praha

Knihu můžete získat výměnou za jinou
odbornou publikaci. Pro bližší informace,
prosím, pište na borozan@artycok.tv

CLOSE-UP: Post-Transition Writings

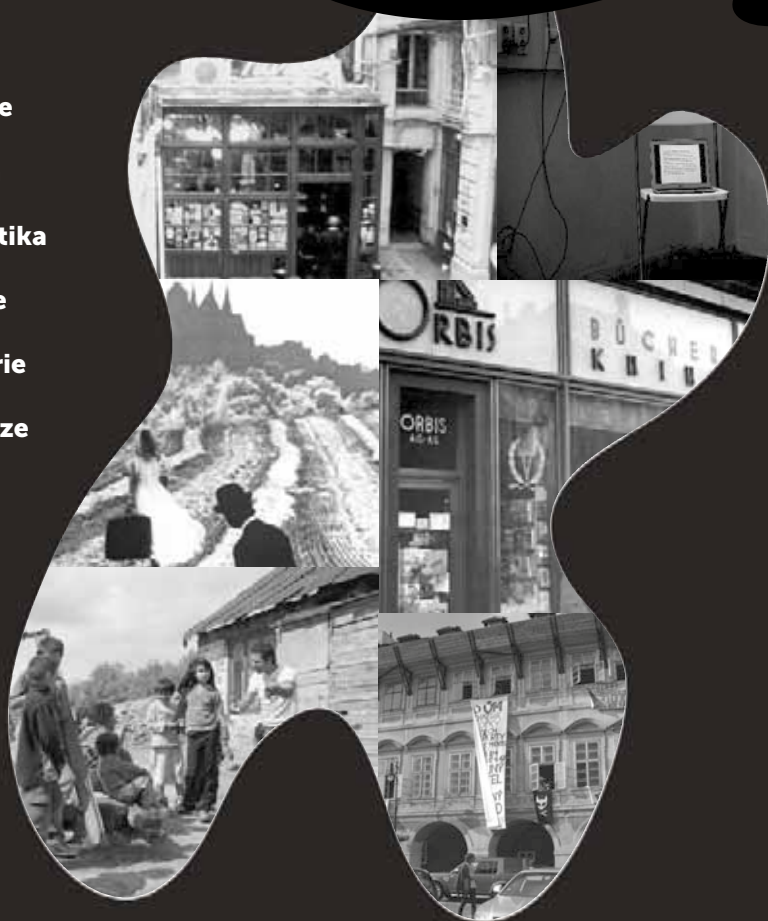
SOCIÉTÉ RÉALISTE
ERIK SIKORA
MARTIN ZET
P.O.L.E.
CLAUDIU COBILANSCHI
MILETA MIJATOVIĆ
MARKO MILETIĆ
VIDA KNEŽEVIĆ

JÓZSEF MÉLYI
TEREZA STEJSKALOVÁ
IGOR MOCANU
IVANA KOMANICKÁ
CORINA L. APOSTOL
JAN ZÁLEŠÁK
MIKLÓS ERHARDT

„Literatura
v nečekaných
sousedstvích“

itvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

poezie
próza
esejistika
studie
historie
recenze



informace o předplatném na www.itvar.cz

platforma (pro současné umění)

Ostrava

PLATO

Irina Korina

Měřítka touhy

11 12 2014 — 08 03 2015

Kdo na moje místo

17 12 2014 — 22 03 2015

Galerie města Ostravy

www.plato-ostrava.cz

Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

Mediální partneři



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



Ostrava



neutron media



A2



ArtMap



Republika

O životnosti smrti

Antropologická a politická kritika jedné mediální obsese

Obrazy násilí se to v médiích jen hemží – přinášejí zaručenou pozornost diváků, fascinovaných epifanií zla. Neustálým pozorováním vzdálené, ale přesto přítomné smrti jako by se na způsob dávného rituálu potvrzovala i naděje na znovuzrození.

JOHANA KOTIŠOVÁ

Jsme nekrofilní. Přesněji řečeno: pokud bychom mohli vyslovovat domněnky, soudy a diagnózy o společnostech na základě jejich obrazotvornosti, podle fiktivních i faktických mediálních obsahů cirkulujících v západních a pozápadnělých společnostech by tyto kultury jevily známky nekrofilie. Termín nekrofilie, jak dávno připomněl psycholog Erich Fromm, totiž nenese jen obvyklý vulgárně chápaný význam, ale odkazuje obecně k lásce ke smrti, jež se často projevuje voyeuristicky. Fromm tuto zdaleka nejen sexuální zálibu ve všem mrtvém, skomírajícím, nehybném, minulém, mechanickém a nabalzamovaném popsal jako tendenci protichůdnou biofilii, lásku k organickému bujení života a přírody.

Výrazná část produktů současné populární kultury na nutkavém ohledávání smrti

Junga jednu ze základních struktur kolektivního nevědomí. Dnešní smrtelné příběhy – primetimeové reportáže, hollywoodské trháky nebo home videa vojáků z misí – tak představují převyprávění prastarých mytologií s aktualizovaným obsahem.

Proč se smrt a zánik objevují v médiích čím dál častěji zrovna dnes? Podle některých historiků se podobenství o smrti a apokalypse vynořují obzvláště často tehdy, když se příslušná společnost potýká s velkými potížemi. Dnes by zvýšená frekvence vyvolávání smrtelných narativů mohla vyjadřovat krizi ontologického bezpečí, o níž mluví Anthony Giddens v souvislosti s pozdní modernitou a jejími technologicko-environmentálními nebezpečnostmi v čele s jadernou hrozbou. Koneckonců, ontologická nejistota je svým

tehdy, pokud radikálně změním své destruktivní chování k přírodě nebo pokud zvrátíme trend excesivní spotřeby.

Původem rumunský religionista Mircea Eliade chápal funkci mytologií ozdravně a hygienicky: při čtení a sledování mýtů, včetně těch postmoderních, přenášeny masmédií, podle něj opouštíme osobní i historický čas a noříme se do transhistorického, posvátného času. Prožívání mýtu účastníky symbolicky regeneruje; člověk participující na mediálně zprostředkovaném rituálu smrti začíná svoji existenci znovu. Přitažlivost mediálních tanců smrti bychom si tak mohli vysvětlovat jako přechodový rituál, který se pokouší o symbolickou revitalizaci společnosti. Jakoukoli apokalypsu totiž následuje obnova. Nekonečný seriál vizí smrti dává tušit, že po každé katastrofě přijde i znovuzrození, po každém kolapsu nastane regenerace. Setkáváme se tak se způsobem mediálního zařikávání: pokusem o symbolické oddálení reálné kolektivní smrti (skutečného kolapsu společnosti) jeho čím dál častějším a dnes téměř neustávajícím vyvoláváním a předpovídáním.

Sebevražedný projekt

Proliferační smrti a její zdomácnění v našich obývacích a smartphonech – té smrti, která je prezentovaná jako skutečná, i té, která je přiznanou fikcí – ale nepostrádá ani politický aspekt. Dlouhodobé i krátkodobější studie ze Švédska, Norska nebo Spojených států ukazují, že míra konzumace mediálně přezvykaného násilného zločinu je přímo úměrná pocitu ohrožení. Média totiž způsobují změny ve vnímání reality, a jak praví jedno vlivné sociologické dogma, definujeme-li situaci jako reálnou, stanou se reálnými ve svých důsledcích.

Skutečnost se začíná v různém poměru prolínat s umrlčí fantasmagorií, kterou vidáme v počítačových hrách, v nichž se ulice, stanoviště i uniformy ostřelovačů až příliš podobají blízkovýchodním obrázkům, nebo v inscenacích mrazivě nefalšovaných poprav novinářů. Smrt se stává součástí naší každodennosti – předpokládáme, že nás může kdykoliv zachytit. Na politický rozměr téhle proměny prožitku skutečnosti, již způsobují obrazy smrti a války (ve videohrách nebo v technologiích využívajících virtuální realitu k tréninku vojáků i k následnému léčení jejich traumat), poukazuje britský filmový teoretik Pasi Väliho ve své nové knize *Biopolitical Screens* (Biopolitické obrazovky, 2014). Smrt na obrazovkách podle něj formuje naše mozky a těla tak, aby fungovaly jako užiteční pěšáci vojensko-zábavně-průmyslového komplexu, potažmo kapitalismu jednadvacátého století; jako spolehliví vojáci, které lze nasadit do boje za rozšíření neoliberálního způsobu přemýšlení.

Cirkulaci zábavních i „autentických“ obměn archetypu smrti tak v druhém plánu můžeme chápat jako součást podstaty neoliberálního řádu. Ten je totiž inherentně apokalyptický ve svých očekáváních nebezpečí a hrozeb, které ústí v nutnost neustálého vylepšování a růstu. Katastrofická očekávání a potřeba jim předcházet nekonečným pokrokem ale způsobují problém: neustávající pohotovost se převrací v autoimunitní krizi. Imperativ ochrany života před tím, co jej ohrožuje, je prosazován s takovou agresivitou, že invertuje v jeho destrukci. Neoliberální projekt, vynucující si – a vnucující lidem – stav permanentní připravenosti na smrt a bezbřehé napětí, ústí ve strach, paralýzu a kolektivní neurózu, a stává se proto sebevražedným.

Oba směry úvah nakonec vedou k zákeřné, až katastrofické otázce: představuje mediální ožívání smrti projev sebezáchovného pudu, nebo sebezničujících tendencí?

Autorka je doktorandka sociologie médií.



Skutečnost se začíná prolínat s umrlčí fantasmagorií, kterou vidáme v počítačových hrách. Ilustrace cinemablend.com

a zániku zakládá svůj narativ. Odhlédneme-li od extrémně makabrozních, ale marginálních případů typu Happy Tree Friends, horrorcoreu nebo čísla A2, které právě držíte v rukou, mediální obsahy od zpravodajství přes apokalyptické velkofilmy po animované pohádky pro děti se podle některých analytiků médií propadají stále hlouběji do hrobu vlastní reprezentativnosti, co se míry smrti v každodenním životě týče.

Nasnadě je ekonomicky-redukcionistické vysvětlení: média a hráči populárněkulturního průmyslu na pochopitelné fascinaci snad jedinou jistou antropologickou konstantou a na magneticky přitažlivém prozkoumávání smrti a zániku dobře vydělávají. Představte Jeana Baudrillarda o výjimečné schopnosti smrti uniknout logice směny v tomto smyslu už neplatí. Redukována na obraz – parafrazí Guye Deborda na akumulovaný kapitál – a distribuována do každého obýváku ve formě umrlčího spektaklu, smrt se podřizuje všeobecné komodifikaci. Na první pohled tak extenzivní zobrazování smrti uspokojuje a zároveň přizívuje nekrofilní poptávku.

Mediální tance smrti

Pokud se ale zaměříme na antropologickou dimenzi hrůzostrašnosti mediálních vyprávění, životnost konců lze vysvětlit i jinak. Rozmanité medializace smrti a apokalypsy (jako totální smrti) totiž naplňují archetyp smrti a znovuzrození, podle Carla Gustava

způsobem namístě: podle známých teoretiků úpadku, jako jsou Oswald Spengler, Joseph Tainter nebo Jared Diamond, se Západ chýlí ke kolapsu, respektive dospěl do stařecké fáze. Jejich barvitě popisované katastrofické scénáře, založené na pozorování jednotlivých faktorů úpadku a často podobné populárněkulturním předpovědím konce světa, mimo chodem nejen naznačují některé existující hrozby, které by mohly zesilovat apokalyptickou úzkost, ale zároveň je lze vnímat jako doklady invaze apokalyptického strachu do kolektivního vědomí, invaze, která se nevyhýbá ani vědě. Otázka, proč média archetyp smrti natolik zhusta ožívují, tak získává návrh na své „protože“.

Antropologicky inspirovanou odpověď „aby“ můžeme hledat v povaze a funkci manifestací sdílené historicky usazované vrstvy duše, která vzniká právě jako předivo archetypů. Právě vzorce, starodávné motivy a představy, včetně vzorce smrti a znovuzrození, se v nesčetných obměnách projevují v mytologiích, rituálech nebo snech; mediální příběhy tedy tvoří jejich analogie, protože stejně jako ony představují vědomé projevy střípků kolektivního nevědomí. Konečně i akademický diskurs podléhá reprodukci klasického mytologického, nejen biblického, vzorce kolektivní viny, trestu, pokání a záchrany, který nabírá podobu ekologické eschatologie nebo varování před mezi ekonomického růstu: spása, únik před katastrofou a všeobecnou smrtí, může přijít

Tragédie, nebo statistika?

Smrt v globálním kapitalismu

Teroristický útok v redakci satirického týdeníku Charlie Hebdo ukázal, že v moderní společnosti se obětí obecně uznané tragédie nemůže stát jen tak kdokoli. Přílišnou sentimentalitu doplňuje vyhrocený cynismus.

ONDŘEJ LÁNSKÝ
LUKÁŠ MATOŠKA

Děkanka pražské Filozofické fakulty vydala stanovisko k pařížskému masakru. Podle jejího názoru je pro mírové soužití kultur třeba „rázná obrana a trpělivé pěstování hodnot, na nichž stojí současná euroamerická civilizace: svobody (včetně svobody slova), demokracie, tolerance a mezikulturního porozumění“. Je to stanovisko reprezentativní, počítá totiž s konstruktem euroamerické civilizace, které jsou přičítány jen ty hodnoty, k nimž se lze beze studu hlásit. Takový přístup není správný nejen pro svou krajní selektivnost, ale i kvůli nevyslovenému předpokladu, že kultury se v nějakém ohledu vyvíjejí samostatně.

tisíce nigerijských obětí jiného teroristického útoku. Vzpomeňme oběti náletů bezpilotních letounů – vojenských operací, které jsou „naší“ civilizací vydávány za humánní, protože eliminují ztráty na „naší“ straně. Vzpomeňme statisíce civilních obětí války v Iráku, která byla vedena „naší“ civilizací a ve které umírali převážně muslimové, nebo izraelské bombardování Gazy z loňského léta, při němž přišlo o život více než dva tisíce lidí a desetitisíce byly zraněny. Vrchní pražský rabín David Peter tehdy cynicky poznamenal: „Muslimští představitelé (...) umějí narafčit dobré záběry. Naaranžují kečup, přivedou reportéry.“

Nezapomínejme ani na oběti globálně kapitalistického „míru“. Součástí „naší“ civilizace jsou fabriky, ve kterých jsou vyráběny předměty naší každodenní potřeby za podmínek, jež už mnoho lidí buď přímo zabily (špatná bezpečnost práce), anebo dovedly k sebevraždě. Extrémním příkladem bylo zhroutil textilky v bangladéšském hlavním městě Dháka z roku 2013, kde zahynulo přes tisíc dělnic a dělníků a dva a půl tisíce jich bylo zraněno. Pro příklady obětí, kterým nestavíme památníky, ovšem nemusíme chodit tak daleko. Porovnejme úctu, které se těší Jan Palach, s ignorováním Bulharek a Bulharů, kteří se předloni

Zdá se, že právě na tom, jaká pozornost je věnována obětem bezpráví a zabíjení, vidíme dělítko mezi viditelnými a neviditelnými nejostřeji. V globálním kapitalismu jsou těmito neviditelnými a neslyšitelnými třeba oběti zmíněného nigerijského masakru: světoví státníci se nesjíždějí, aby uctili jejich památku. Nevíme o nich nic, známe jen jejich počet. Oběti masakru pařížského jsou naopak dobře viditelné a slyšitelné: vždyť tito příslušníci „naší“ kultury přišli o život, když užívali výdobytku svobody slova. Jejich ztrátu prožíváme jako tragédií.

Zbavme se falešného pocitu, že svoboda slova je status quo, jež nám sugerují politici a prorožimní komentátoři. Jaká je totiž svoboda slova těch, kterým není dopřáno sluchu, třeba obyvatelům středoevropských ghett nebo těch, kteří jsou neviditelní dokonce i potom, co zemřou smrtí srovnatelnou snad jen s těmi nejhoršími a veřejně odsuzovanými válečnými zločiny? Spíše než skutečností, kterou bychom mohli hájit, je svoboda slova privilegiem a dosud nedosaženým cílem. Měla by být programem, o nějž je třeba usilovat. Že výsady svobody slova nečerpají všichni, potvrzuje i současný zásah v samotné Francii, kde čelí soudnímu stíhání třeba hudební skupina Zone d'Expression Populaire za to, že v její sociálně-kritické písni se objevil text „Do prdele s Francií“. Koneckonců svoboda slova je pouze jedním z práv, které je dnes hojně zdůrazňováno hlavně proto, že mluvit (a hlavně být slyšet) mohou jen ti, kdo mají přístup k médiím.

Proti sentimentálnímu cynismu

Žijeme v sentimentálních časech. Životu/smrti a právům jedněch je přičítána mnohem větší váha než životu/smrti a právům druhých. Film *Způsob zabíjení* (The Act of Killing, 2012) rekonstruuje indonéskou antikomunistickou genocidu z šedesátých let minulého století. Přestože si vyžádala statisíce obětí, její vykonavatelé nikdy nebyli potrestáni a jsou dodnes vzýváni jako národní hrdinové. Protagonista filmu, který během genocidy zavraždil asi tisíce lidí, na jedné straně beze studu mluví o tom, jak metodu zabíjení za mladých let zefektivňoval, na druhé straně se projevuje sentimentálně, například když vysvětluje dětem, aby neublížovaly kachňátkům.

Jako by srdce nikoho z nás nebylo dost velké, aby v něm bylo místo na stejně velký sentiment pro každou oběť. Ačkoli to zní paradoxně, sentimentalita a cynismus se mohou doplňovat a v našich společnostech se to běžně děje. Byla by chyba vyčítat diktátorům, že nebyli autentičtí tehdy, kdy se nechávali vyobrazovat jako milující otcové národů. Zrovna tak nestačí vyčítat izraelskému premiéru Netanjahuovi, že je pokrytec, když jede v zimě uctít památku obětí teroristického útoku v Paříži, přestože ještě v létě režíroval terorizování obyvatel Palestiny. To, na co se musíme kriticky zaměřit, je onen dvojitý metr: jeden pro „naše“ oběti, pro něž chováme nefalšovaný sentiment, druhý pro všechny ostatní.

Chceme-li se bránit sentimentalitě a cynismu, pak samozřejmě nestačí Stalinovu maximum obrátit. Nestačí říct, že tragédií je výlučně smrt milionů. I tato věta by totiž byla zavádějící, respektive jen slaběji utilitaristická, a mimochodem by také zakládala legitimizaci utlačování menšin „v zájmu“ většiny. Proto musíme jít dál: od základu odmítnout počtářskou logiku a vrátit se k radikálně emancipačnímu rozvrhu, podle kterého – řečeno s Immanuelem Kantem – je každý člověk účelem sám o sobě. Tento rozvrh je dnešnímu kapitalismu cizorodý a přesahuje všechny civilizační konstrukty, neboť to, co je „naše“, v něm znamená vždy to, co je v nejširším smyslu slova lidské.

Autoři jsou aktivisté sociálních hnutí.



To, na co se musíme kriticky zaměřit, je onen dvojitý metr: jeden pro „naše“ oběti, druhý pro všechny ostatní. Foto Icarus Verum

To neplatí v globálním kapitalismu a neplatilo to v silném slova smyslu ani před ním. V následujících řádcích proto užíváme spojení typu „naše civilizace“ ironicky a odkazujeme na onu povýťce nevyslovanou součást konstruktu, kterou si lze dát do štítu jen stěží.

Dvojitý metr

Žijeme v sentimentálních časech. Podívejme se na to, jak se přistupuje k obětem střelby v redakci Charlie Hebdo. Kdo řekne o její produkci něco kritického, například že některé karikatury byly rasistické, jakkoli atentát samozřejmě odsuzuje, je nařčen z toho, že hájí teroristy. Nebo je mu vyčítáno, že volá po omezování svobody slova.

Co kdyby se tak, jak se přistupuje k obětem pařížského atentátu, které jsou de facto sakralizovány, přistupovalo k obětem probíhajících konfliktů? Podobný sentiment se obětí války na Ukrajině, v níž je „naše“ civilizace významně zaangażována, netýká, a to dokonce ani obětí z té strany, která bývá v „našich“ médiích zvýhodňována. S ještě těsnějším srovnáním přišel britský deník The Guardian. Korespondent Maeve Shearlaw si položil otázku, proč je tryzna za sedmáct pařížských zabitých obrovská, zatímco se ve stejné době téměř bez povšimnutí přešly dva

upálili na protest proti své tíživé sociální situaci. Když se nedávno z podobných pohnutek upálil neznámý muž na Václavském náměstí v Praze, básník Ticho o živých pochodních z posledních let napsal: „Nikdo nepovažoval jejich bolesti za důležité. Na jejich jména stát naplival. Neudělal nic v oblastech, které byly předmětem jejich strádání. Naopak. Dělal maximum pro to, aby všechno ututlal.“

Viditelní a neviditelní

Stalin kdysi cynicky poznamenal: „Smrt jednotlivce je tragédie, smrt milionů je statistika.“ Přitom bezděčně vystihl způsob našeho vnímání důsledků institucionalizovaného násilí v moderních společnostech. Čím to, že stalinská maxima tak přesně vystihuje společnosti, které samy sebe považují za demokratické a humanistické? Ve své dnes už klasické knize *Neshoda* ukazuje filosof Jacques Rancière na starověkém příkladu revolty plebejců proti patricijům neprivilegované skupiny v pozoruhodném světle. Lze za ně považovat ty, kterým společnost upírá logos, zjednodušeně řečeno hlas, jenž by jim umožňoval artikulovat jejich strasti, a tím je činil plnohodnotnými členy společenství. Jsou vlastně neviditelnými a jsou předmětem nanejvýš statistického cynismu.

napětí

Ve výroční zprávě mezinárodní organizace Human Rights Watch je Česko zmiňováno v souvislosti s diskriminací romských dětí ve vzdělávacím systému. Zmínka úzce souvisí s krokem Evropské komise, která kvůli diskriminaci romských dětí zahájila proti České republice řízení. V minulých letech se Česko sice do pravidelných zpráv HRW dostávalo, ale jen kvůli životním podmínkám některých českých Romů.

Kolem sedmi set horníků se sešlo 29. ledna na demonstraci za prolomení limitů těžby uhlí před budovou ministerstva průmyslu a obchodu, aby tak vyjádřili nespokojenost s ministrem Janem Mládkem, jehož označili za „vraha horníků“. Podle mluvčího horníků varianta, kterou ministr navrhuje, nepomůže nikomu – nesouhlasí s ní horníci, ale ani obyvatelé vesnic, které by případné prolomení limitů postihlo. Mládek se přiklání k variantě, jež by znamenala částečné prolomení limitů a vedla ke zbourání sto sedmdesáti domů v Horním Jiřetíně, kde místní obyvatelé demonstrovali proti likvidaci části jejich obce o dva dny dříve.

Do Česka se vrátil superhrdina Pérák, známý bojovník proti nacismu, jenž se dostal i do filmu a komiksu. Těsně před Dnem uctění památky obětí holocaustu se na zdech v Praze, Brně a Terezíně objevily plakáty upozorňující na skutečnost, že Češi provozovali koncentrační tábor v Letech, v němž zemřelo více než tisíc českých Romů, a hlásající, že Pérák je zpět, aby připomněl minulost, kterou by mnozí raději vytěsnili. Pérák podle všeho doskáká i do vepřína v Letech, který stojí na místě bývalého tábora, a vyobrazil na jeho zdech lidské postavy a krev, aby bylo zřejmé, že v místech, kde dnes umírají prasata, dříve umírali lidé.

V sobotu 24. ledna se v několika městech po celé republice konal Den pro Kliniku. Cílem bylo vyjádřit podporu autonomnímu sociálnímu a kulturnímu centra Klinika, které bylo po deseti dnech existence vyklizeno policií a v současné době o budoucnosti prázdné žižkovské budovy probíhají jednání mezi aktivisty a státními úředníky. V Praze se odehrála demonstrace, jíž se zúčastnilo přibližně pět set lidí, a večer proběhlo na různých místech sedmáct akcí převážně hudebního charakteru. V Plzni se ke kauze Klinika konal diskusní večer a v Brně byla uspořádána „zdravotní procházka“ po chátrajících domech, kterou vedl architekt Martin Klenovský, a také se několik přednášek týkajících se squattingu. Podobné vyjádření solidarity proběhlo ještě v Ostravě, Pelhřimově, Prostějově a ve Žďaru nad Sázavou.

—lr—



Natalja Ključarjovová Rusko – vagon třetí třídy

Přeložil Jakub Šedivý
Eroika 2014, 136 s.

„Obščij vagon“ v titulu prozaické prvotiny mladé ruské autorky Natalji Ključarjovové lze chápat jako vůz nejnižší třídy, kterým po železnicích cestují obyčejní lidé, usazení na dřevěných lavicích, ale také jako vagon „obecný“ či „společný“ – tedy jako vůz, který představuje celé Rusko, bez ohledu na sociální, etnickou, politickou a další příslušnost. Překladatel neměl, pokud jde o titul, příliš na výběr, knihu však přeložil dobře. Otázkou nicméně je, zda slibnému názvu dostála samotná autorka. Anotace láká na „vybroušenou metaforu současného Ruska“. Kniha skutečně svěžím stylem předvádí celou populační škálu dnešní Ruské federace – od obyvatel vylidňujících se vesnic přes moskevské anarchisty, stoupence mysticizujícího nacionalisty Dugiina a demonstrující důchodce až po umírající popy nebo mladého protivládního intelektuála, který nastoupí do Federální služby bezpečnosti, aby se vyhnul hrozbě narukování do Čečny. Není však příliš jasné, v jakém ohledu je tento „vagon“ společný a kam směřuje: vypadá spíš jako letem světem snímané panoptikum různých více či méně sympatických excentriků, kteří se náhodou octli na téže místě. Hlavní postava, dvacetiletý Nikita, který se sbírá z krachu své studentské lásky, se vydává hledat Rusko, ale na konci zřejmě neví o moc víc než na začátku. Že je současné Rusko pestré, plné rozporů a mnohdy bizarní, to už nejspíš věděl. Ale dál?

Michal Špína

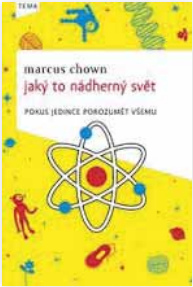


Tomáš Tománek Ptačí král

JT's nakladatelství 2014, 48 s.

Debut Tomáše Tománka hyzdí kratičká biografická poznámka na obálce, kam se (zřejmě) autorovu redaktorovi a vydavateli Janu Těsnohlídkovi ml. podařilo umístit hned několik školáckých chyb. Tománek se tak například pravidelně umisťuje „na čelních místech“ různých literárních soutěží. Právě tak sazba a vůbec zevnějšek knihy působí nemastným neslým, bezmála odytým dojmem. Ale vem to čert: Tománkova kniha vychází o dobrých pět let později, než by si zasloužila. Zdálo by se dokonce, že z té doby pochází i titul: ptačí motivy byly pro Tománka typické, dnes jich ubývá. Jsou to básně opatrné, křehké, zachycující jedinečný okamžik či vizuální nebo přímo krajinný „zázrak“. Městské či přírodní prostředí v básníkových očích ožívá a prolíná lidským světem: „prý nejsi řeka/ ale krajina/ se v tobě odráží“. Nejzajímavější je nekonvenční postavení motivu domu a zdi. Tománkův subjekt vrstá do hlíny, domu, zdi, kamení. Tato neživá sféra našeho světa, která je pro mnohé básníky symbolem vězení či přinejmenším tajemství, má často u Tománka vzácně pozitivní charakter. Ptačí král vyvolává otázky po pozadí vzniku knihy: jaká byla redakce, z kolika textů se vybíralo a proč výsledek tvoří zrovna tato čtyřcítka textů. Vedle krásných básní se totiž objevují četné banality: „kdosi z nás vysál lidství“, „tam/ pod hranici světla/ začíná příběh/ našich těl“, „kardiogram:// šňůrka vedoucí/ k nicotě“, které nejsou hodny ceněného, zavedeného básníka.

Michael Alexa



Marcus Chown Jaký to nádherný svět

Přeložila Lucie Kudlejová
Kniha Zlín 2014, 390 s.

„Umím vysvětlit i ty nejsložitější fyzikální jevy komukoliv,“ tvrdí popularizátor vědy fyzik Marcus Chown v úvodu svého obsáhlého díla, ve kterém popisuje svět především optikou exaktních přírodních věd. Tematický záběr je skutečně ohromující. Na téměř čtyřech stech stranách se autor nadšeně věnuje lidské evoluci, biologii a genetice, geologii, neurovědě a počítačům, především ale moderní fyzice – teorii relativity, kvantové mechanice, černým díram či kosmologii. Jak sám trefně poznamenává v podtitulu knihy, jde o „pokus jedince porozumět všemu“ (to by ovšem autor mohl do svého díla zahrnout i filosofii a společenské vědy, což v dostatečné míře neučinil). I přes lehce ironizující název jde o publikaci, která se čtenáři seriózně pokouší zpřístupnit obtížná témata moderních exaktních věd bez nutnosti prodírat se složitými teoretickými výklady. To samozřejmě vyžaduje celou řadu zjednodušení, jež ovšem nemá smysl autorovi vyčítat, stejně jako fakt, že spousta jevů, kterými se zabývá, je již dnes dobře známá. Marcus Chown je nejsilnější ve výkladech obtížných problémů a potměšilostí moderní fyziky. V ostatních částech je jeho výklad někdy triviální a tak trochu letem světem. Působ knihy tkví především v poutavém, vtipném a zábavném vyprávění, poskytující komplexní pohled nejen na náš žitý svět, ale i do hlubin kosmu. Text je navíc prošípován půvabnými informacemi, například „v IBM kdysi předpokládali, že počítače se na celém světě využije tak pět“.

Michal Kotík



Egon Bondy Postpříběh, příležitostné eseje a rekapitulace

DharmaGaia 2014, 307 s.

Čtvrtý svazek filosofického díla Egona Bondyho zahrnuje jednak pozdní texty z let 2004–2005 a mimo to parerga dříve souhrnně nevydaná. Hlavním tématem většiny textů je nesubstanční model ontologie, který autor rozvíjel po celý svůj život. Jde přitom o velmi osobní vyrovnávání se s otázkou po smyslu života. Bondy sám říká, že etika pro něj byla vždy nejdůležitější, a toto zapřahání volka ontologie do vozíku etiky je i největší slabinou jeho myšlení. Požadavek, aby měl vesmír „ontologicky hlavu a patu“, protože „holé a pusté existování pro existování není možno akceptovat“, činí z jeho úvah osobní zápas, jehož motivace jsou vlastně vposledku náboženské. Nikoli však v křesťanském smyslu, ale spíše v duchu indické a čínské filosofie, s nimiž pracoval už od doby, kdy psal své nejproslulejší filosofické dílo, Útěchu z ontologie. I to ho vede k odmítnutí materialistické ontologie, již „chybějí axiologické parametry“, respektive jsou „alespoň pro rozumné bytosti nepřijatelné nebo přinejmenším činí svět pro ně neobyvatelným“. Toto odmítnutí je logickým krokem, protože z materialistického hlediska svět smysl prostě dávat nemusí. Méně osobní, a tedy i zajímavější jsou jeho úvahy o postbiologičnu. Na tomto poli se otvírají problémy, které načas Bondy jasnoživě už ve zmíněné Útěše – artificialita, dnes klonování (jemuž není nakloněn), nedefinitivnost člověka jako konečného stupně evoluce. Bondy soudí: „Biologično v sobě člověk nikdy neovládne. Může je jen překročit.“

Matěj Metelec



Opři žebřík o nebe Režie Jana Ševčíková, ČR, 2014, 100 min.

Premiéra v ČR 22. 1. 2015

Dokumentaristka Jana Ševčíková nikdy nepatřila mezi tvůrce, kteří na sebe strhávají mediální pozornost. Svě filmy si sama produkuje a tvůrčí nezávislost se snaží promítat i do obsahu svých děl, která se svébytným způsobem zabývají osudy lidí z okraje společnosti. Nejinak je tomu u snímku Opři žebřík o nebe, jenž zachycuje časosběrnou metodou obdivuhodnou práci nonkonformního faráře ze zapadlé slovenské visky. Ten, na rozdíl od většinově pokrytecké církve, bere sociální poslání své profese natolik vážně, že se rozhodl na své faře poskytovat pomoc existenčně postiženým lidem, od bezdomovců po týrané ženy. Jde o téma nepochybně silné, leč snadno zneužitelné – může sklouznout do citově vyděračského kýče. Ševčíková naštěstí volí strohý, nikoliv však neempatický přístup. Nesnaží se protagonistovi budovat pomník – jeho aktivity často nahlíží se skrytou nadsázkou, což se projevuje už v samotné „westernové“ stylizaci. Neortodoxní ráz snímku dokonale podtrhuje intimně pozorovatelská i poeticky rozevlátá kamera Jaromíra Kačera (režisérčina dvorního spolupracovníka) a křehce baladická hudba Vladimíra Martinky. Filmu by ale prospělo mírné zkrácení: mnoho scén je totiž výrazně repetitivních a jejich původní účinek se postupně vytrácí. Přesto se jedná o pozoruhodné dílo – už jen tím, že nevtrávou formou poukazuje na inspirativní sociální fenomén.

Vladimír Tupáček

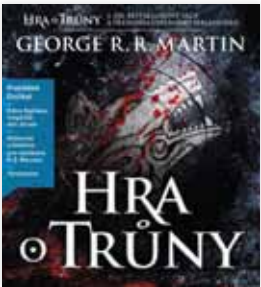


Cesty moderny: Josef Hoffmann, Adolf Loos a jejich následovníci

MAK, Vídeň, Rakousko, 17. 12. 2014 – 19. 4. 2015

Až do dubna probíhá ve vídeňském MAKu výstava Wege der Moderne: Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen, jež představuje a kontextualizuje díla těchto dvou výrazných osobností rakouské architektonické scény přelomu 19. a 20. století. Návštěvník má v rámci chronologicky řazené expozice možnost nahlédnout zrod a vývoj vídeňské moderny, včetně jejího předvoje. V první části vidíme ukázky stavebních projektů i užitého umění s historizujícím dekorem z pera tvůrců poloviny 18. století nebo architektů vídeňské Ringstrasse. Následuje sekce věnovaná převážně „otci moderní architektury“ Otto Wagnerovi, prezentující originální plány a vizualizace jeho projektů. Jádrem výstavy pak tvoří výběr děl Josefa Hoffmanna a Adolfa Loose, architektů, kteří vycházejí z Wagnerova odkazu, ale přetvářejí ho do velmi kontrastních přístupů. Kurátorům Christianu Witt-Döringovi a Matthiasi Boecklovi se podařilo pomocí promyšlené výstavní kompozice, výběru exponátů i výstižných doprovodných textů zprostředkovat základní myšlenky obou autorů i oblasti vzájemných rozepří. Návštěvník tak odchází nejen s radostí z esteticky krásných předmětů, nýbrž také obohacen o nové souvislosti. Výrazným prvkem výstavy je rovněž nástin dalšího vývoje – uchopení Hoffmannových a Loosových idejí následujícími generacemi architektů, a dokonce i přesah do současnosti.

Klára Brůhová



George R. R. Martin Hra o trůny

CD, Tympanum 2014

Žánr fantasy, tedy možnost vytvářet si komplexní vlastní světy se složitě strukturovanými dějinami, je přímo dokonalou živnou půdou pro všechny grafomany. K ságám v tomto žánru nejobjemnějším míří i George R. R. Martin se svou stále nedokončenou Písní ledu a ohně. Po odvysílání televizního seriálu nazvaného podle prvního svazku Hra o trůny vznikla kolem této ságy úplná fanouškovská hysterie. Není tedy divu, že se nyní objevuje i česká audioverze románů. První svazek, který má okolo tisíce stran, se podařilo nacpat na čtyři CD ve formátu MP3, do stopáže přesahující čtyřicet čtyři hodin. A druhý díl slibuje ještě o šest hodin více. Svůj podíl na dokonalé únavnosti poslechu má i pomalý, přestože jinak kvalitní přednes Františka Dočkala, hlavním problémem je ovšem skutečně spíš samotný text. Téměř u každé postavy musíme vědět, co má zrovna na sobě, každé prostředí, v němž se děj odehrává, skýtá prostor pro vyčerpávající popis do nejmenšího detailu. Děj se vleče, první čtvrtinu pouze tápete, kdo je s kým vlastně spřízněný a kdo hraje jakou úlohu. Škoda, že součástí CD boxu není nějaký přehledný rodokmen. Po prvních dvou hodinách poslechu se tak dostavuje chuť přehrávač vypnout a věnovat se něčemu smysluplnějšímu. Pokud se ke Hře o trůny ještě někdy vrátím, raději zvolím zmíněný televizní seriál. Když má člověk do něčeho investovat přes čtyřicet hodin času, musí si vybírat pokud možno obezřetně.

Jiří G. Růžička

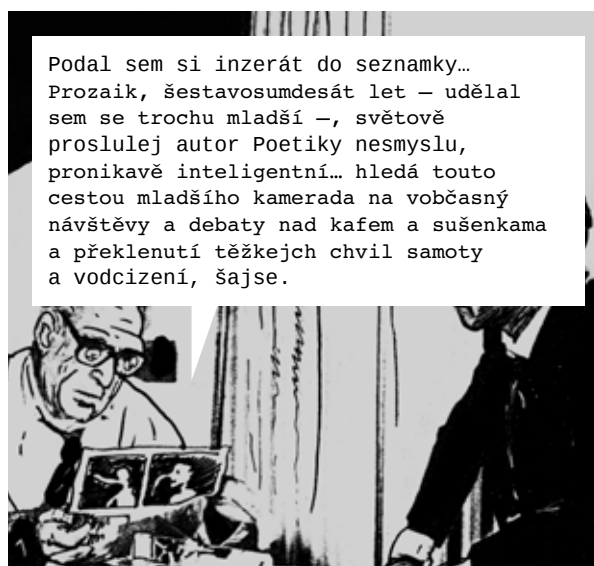


The Pololániks Námět

CD, PolíS 2014

Leckomu se může zatočit hlava z toho, co všechno stihá PolíS vydat. Jednou z jeho loňských podzimních novinek je i „první regulérní cd“ improvizujícího kvintetu The Pololániks. Z názvů jednotlivých tracků – Tém, Ručej, Spěz, Oruží, Námět, Vidmo, Náv – by se dalo usuzovat, že si skupina libuje v hádankách, ovšem v takových, v nichž tajenka ustupuje radosti ze hry. Avšak pátrat po významu názvů či pozastavovat se nad rozmanitostí nástrojů by znamenalo odvádět pozornost od toho nejzajímavějšího: koloběhu požívačnosti a jejího následného rozkladu. Co nutí Pololáníky pouštět se do hraní a vydržet u něj hodinu? Fantazie stěží, protože většina slibných momentů, které by mohly být impulsem ke změně, je ihned zkonsumována. Jákýkoli zvukový zdroj, jenž ze ševelení dechových nástrojů a kontrabasu začne vyčnívat, vzápětí přiláká zbylé Pololáníky, kteří kolem něj začnou kroužit v očekávání hostiny. Nečekejte však distingovanost, přístory nebo paví péro. Hudební hodokvas Pololáníků je jako vystřižený z komáří svatby: Komáři se opili, až komára zabili, sádko z něho vybrali, pak komára sežrali... V seberecyklaci jsou Pololáníci opravdu důslední, a tak jejich hudba postupem času stále více nabývá rysů kánonu a jako správný kompost zmenšuje svůj objem. Nikdo snad nemůže pochybovat o tom, že slyšel dokonale fungující kapelu; naslouchání jejímu chodu způsobuje radost z toho, že šlape – sice pomalu, ale jistě –, a zároveň nevolnost z toho, že by se nemusela zastavit.

Patrik Rameno

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

Novoroční **VÝPRUDEJ PŘEDPLATNÉHO A2** pro studenty i mecenáše **LEVNĚJI UŽ A'DVOJKU NEPOŘÍDÍTE,** **DRAŽE ALE TAKÉ NE!**

S novým rokem nabízí A'dvojka výhodné roční předplatné pro zchudlé kultuřmilovné čtenáře i pro milionáře, kteří vyhráli v loterii a chtějí nás podpořit.

Nabízíme
následující
předplatné:

STANDARD ~~799 Kč~~ 699 Kč
STUDENT ~~799 Kč~~ 649 Kč
MECENÁŠ 1500 Kč a více

Objednávejte na adrese distribuce@advojka.cz, nabídka platí do 14. února a je bez bonusů. Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Ve Varšavě měl koncem ledna premiéru film Niepamięć, první polský dokument o nevolnictví, respektive o současném vnímání relikvů rozdělení společnosti na poddané a šlechtu. Tříčtvrtěhodinový snímek je velmi prostý: dva mladí lidé, malíř Franciszek, potomek hraběcího rodu, a aktivistka Magda, dcera sedláků z jihu Polska, jedou z Varšavy na venkov za příbuznými a s větším či menším úspěchem se s nimi snaží mluvit o fenoménu poddanství a šlechty. Následující debata s aktéry a tvůrci byla možná ještě pozoruhodnější než samotný film. Část publika tvrdila, že jde o překonaný problém, ale téměř každý měl přitom potřebu sdělit o sobě, zda pochází ze šlechty či z poddanského „chłoptwa“, nebo alespoň zda je z Varšavy či „ze vsi“. Franciszkův otec, osmdesátiletý distinguished „hrabě“, vzpomínal na meziválečné Polsko a tvrdil, že o existenci společenských tříd se dověděl až po roce 1945; čas prý ukázal, že to byl omyl, teď jsou Poláci opět jedním společenstvím. Někteří deklarovaní „vesničané“ se mu snažili různými způsoby oponovat. V každém případě se tvůrcům podařilo dloubnout do problému, který byl v Polsku takřkajíc promlčený. I u nás je toto téma mrtvé jen zdánlivě; možná, že kdyby si česká společnost včas položila otázku, co je to šlechta a co je „národ nevolníků“, mohla si před dvěma lety ušetřit aspoň ty

nejtrapnější momenty prezidentské volební kampaně.
M. Špina

Po atentátu na redakci Charlie Hebdo francouzský premiér Manuel Valls slíbil, že přijme opatření, jimiž se posílí bezpečnost, a především republikánské hodnoty. Poslouží tomu striktnější přístup učitelů a profesorů, kteří nemají být příliš otevření diskusi, ale naopak mají častěji udělovat poznámky. A protože Francie je civilizovanou zemí, pokud nezapůsobí ani důtky, má přijít na řadu nikoli republikánská rákoska, ale policie. To se stalo i osmiletému Ahmedovi v Nice, kterého učitelky kvůli pochvalným řečem o bratrech Kouachiových poslaly na komisařství. A ani justice nezháhla. Na základě nového protiteroristického zákona šlo sedět natvrdo už padesát lidí za apologii terorismu. V drtivé většině vyjádřili – zpravidla v podroušeném stavu ve večerních poloprázdných ulicích, což slovům zřejmě dodalo na vážnosti i síle – svou nelibost vůči francouzské žandarmerii ve stylu „Coulibaly měl pravdu a na další fyzly se taky dostane“. Je tak jistým paradoxem doby, že se ve Francii zachraňuje svoboda tisku a zároveň čím dál častěji trestá svoboda – byť blbých – projevů.

J. Horňáček

Bouře ve sklenici vody: předposlední lednový týden proběhlo výběrové řízení na posty vedoucích hned tří z devatenácti ateliérů AVU a u všech dochází k obměně. Ateliér nových médií I povede Tomáš Svoboda, Ateliér

intermediální tvorby I převezme Milena Dopitová a do Ateliéru intermediální tvorby II nastoupí Pavla Sceranková a Dušan Zahoranský. Nahradí tak přechází vedoucí – Markuse Huemera, Milana Knížáka a Jiřího Příhodu. Studenti z Knížákova ateliéru okamžitě iniciovali petici za zvrácení rozhodnutí. Jak to dopadne s intermediálním klausolízalem a sběratelem amerických terénáků značky Hummer? Prozatím lze ocenit, že po nástupu Tomáše Vaňka na rektorský post došlo na AVU prostřednictvím dobře uvážných a promyšlených kroků k posunu ve směřování této zatím spíše konzervativní instituce.

M. Tomášek

Debata nad odebráním dětí českým rodičům norskými úřady v našich médiích ani hospodách stále neutichá. Většina, samozřejmě s Reflexem v čele, je proti odebrání, menšina pochybuje. Zajímavá je v jiném kontextu právě ona většina, která paradoxně tvrdí i to, že pokud chce nějaký imigrant žít v České republice, musí přijmout české kulturní normy a dodržovat zákony. Což v případě rodičů v Norsku jaksí neplatí – Norsko je totiž země k rodičům krutá a k dětem přecitlivělá. Proto by se tedy nikoli česká rodina, ale norský stát měl přizpůsobit. Vždyť Češi, ať už dělají cokoli, dělají to dobře, imigranti to tedy mají dělat stejně a zahraniční země, jakkoliv vyspělé, rovněž!

J. G. Růžička

Ministr průmyslu a obchodu Jan Mládek přišel s několika návrhy, jak přece jenom vytěžit ještě

kousek severočeské krajiny. Říká, že se debata o limitech rozšiřování uhelných dolů táhne už léta a je potřeba konečně nějak rozhodnout. Nejpodivnější na tom je, proč by vláda u všech všudy měla o čemkoli rozhodovat. Diskuse, které části krajiny ještě obětujeme těžbě, která místa naopak uchováme a kolik uhlí budou mít doly v příštích desetiletích k vytěžení, byla skutečně dlouhá, obtížná a každý v ní musel udělat ústupky. Jenomže skončila ve středu 30. října 1991. Pithartova vláda tehdy schválila kompromisní dohodu všech stran, jež narysovala, kam až rypadla smějí postoupit. Velký „deal“ poté léta platil. Potom Mostecká uhelná za prapodivných okolností – kterými se teď zabývají švýcarské soudy – jaksí začala měnit majitele. A najednou se říkalo, že bychom se na limity měli opět podívat. Nakonec ministři ve Státní energetické koncepci z roku 2004 rozhodli, že je chtějí „racionálně přehodnotit“. Přehodnocení proběhlo, Topolánková vláda hranice těžby trochu upravila a potvrdila. Hotovo, mohlo by se říct, nebýt uhlobaronů Pavla Tykače a Jana Dienstla, kterým se nelíbil původní kompromis, nelíbí se jim stávající úprava a nebude se jim líbit ani Mládkův plán. Pokud máme čekat, až budou právě oni dva spokojeni, může debata o uhelných dolech pokračovat víceméně donekonečna. V Podkrušnohoří je pod zemí dost uhlí na to, abychom těžbu posouvali o další a další vesnici dál ještě hodně dlouho. Ministři by měli říct: „A dost. Jednou jsme se dohodli. Není sebumenší důvod, abychom opět něco měnili.“

V. Kotecký