

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

1. 4. 2015 ROČNÍK XI

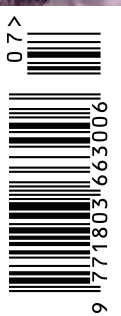
ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

KUPY
R

VIA
SLAVNOSTI 7

Illustrace Alexey Klyuykov, 2015
ISSN 1803-6635



**rozhovor s Pavlem Uhlem o právních aspektech squattingu
Blockupy a protesty proti Centrální evropské bance
nový komiks Joea Sacca
Lorenzo Senni a současný trance
poezie Martina Pocha**

Zkouška tankem

ONDŘEJ SLAČÁLEK

O kvalitě debaty nad průjezdem amerických vojsk českým územím nejvýmluvněji svědčí fakt, že se jejími protagonisty stali bývalý putovní šéfredaktor předních českých deníků Pavel Šafr a velitel občanského sdružení Přátelé Ruska v České republice Jiří Vyvadil. Jeden chce tanky vítat, druhý proti nim protestovat. Bulvární propagandista, který hrál po léta kdovíproč roli novináře, bude konečně sám sebou: jako organizátor zástupů s mávátky vítajících spřátelené tanky. Také nesoudný muž, který po léta kdovíproč hrál roli soudce, si může konečně zahrát sám sebe: člověka, který se třese na poklonkování nedaleké velmoci, muže, který by nejspíš rád byl ruským gubernátorem v Praze – zejména v případě, že by v Rusku byl přinejmenším tak reakční režim, jako tam je teď.

Obě strany nám ordinují sebezahleděnost. Jedni křičí, že jsme přece povinni mávat, protože Američanům údajně vděčíme za naši svobodu a protože se jedná o naše „přátele“. Druzí povykují, že průjezd amerických tanků připomíná okupaci. Ani jedna ze stran neposlouchá protiargumenty.

A tak se příliš nebavíme o důležitých souvislostech: o tom, že naši přátelé a spojenci přepadli v posledních dvou dekadách několik zemí, že zejména v Afghánistánu a Iráku po sobě zanechali totální rozvrat, že jsou přímo či nepřímo odpovědní za statisíce mrtvých. Máme skutečně mít takové přátele? Máme jejich tankům skutečně pouze poskytovat eskortu a salutovat? Pokud zmíněné války nestačí, co ještě musí naši spojenci spáchat, abychom jim coby jejich slabší a závislí „přátelé“ dali najevo, že s nimi nesouhlasíme?

Místo toho po sobě obě strany házejí rokem 1968. Pro jedny se stal notně vyprázdněným symbolem okupace, před kterou nás americká moc údajně brání, pro druhé zase ultimátním odkazem k tomu, co pro nás průjezd tanků má znamenat. Ti,

kterí chtějí tankům mávat, pak přišli s ještě tvrdším kalibrem: slovy Tomáše Klvani nás v roce 1945 Sověti neosvobodili, ale „dobyli“. Jistě, k oslavám osvobození od nacismu patří i debaty o tom, jak Stalin využil vítězství Rudé armády k nastolení svého panství ve střední Evropě. Ale chce-li někdo popírat, že rok 1945 znamenal také a především osvobození, měl by odpovědět, zda je srozuměn s osudem, který tehdy střeoevropské národy čekal – v případě Čechů je to ono známé „třetinu povraždit, třetinu germanizovat, třetinu odsunout na Sibiř“. Chce-li Klvaňa s vážnou tváří tvrdit, že záchrana před touto alternativou nebyla osvobozením, je to lež, dvojnásob v Československu, kde jsme si stalinismus nastolili do značné míry sami a dobrovolně. Čím se vlastně takový výrok liší od tvrzení neonacistů, odsuzovaných za popírání holocaustu?

Klvaňa, který byl svého času zaměstnán propagací neškodnosti tabákového kouře a posléze agitací za prospěšnost amerického radaru, ovšem není sám. Roman Joch shrnul konec druhé světové války a jeho důsledky slovy: „Německo je v zajetí stockholmského syndromu: v roce 1945 vojáci Rudé armády v Berlíně zabili německé muže a znásilnili německé ženy. Následek? Němci se zamilovali do Rusů.“ Zdá se, že česká pravice demonstruje vůli něco podstatného z dějin zapomenout. To „něco“ je přitom klíčové poučení, na kterém se zakládala poválečná Evropa a díky kterému jsou mnozí Němci navzdory válečným krutostem právem vděční Rusům a dalším postsovětským národům včetně Ukrajinců.

Snad bychom čekali, že nějaké zajímavé otázky místo konzervativců napravo i nalevo položí mladší liberální generace. Bohužel, zatím se jejím největším výkonem stalo zesměšnění Jiřího Vyvadila onou svéráznou metodou kombinující diskusi, klamání a výsměch, zvanou trolling. Bývalý soudce naletěl několika recelistům a celý český internet se začal po chvíli otrásat smíchem

nad jeho hloupostí. Jenže, je ta hloupost skutečně tak zajímavé téma? Vyvadila samotného se ostatně zesměšnění moc nedotklo. Svým trollům poděkoval – a měl za co: „Učinili jste z nás osu protiamerického odporu. Díky.“

Z lidí, kteří zesměšnili Vyvadila, sálalo trochu moc samospravedlnosti a mentality lovcí smečky. Našli si terč, který lze těžko obhajovat – a vůči němuž si mohli dovolit cokoli. Nezajímalo je, že spolu s bývalým soudcem, jehož některé názory nelze označit jinak než za nahnědlé, zesměšňují i další protestující proti průjezdu amerických tanků, kteří k protestu mohou mít dobrý důvod. Nezajímalo je, že svým trollingem demonstrují povýšenou převahu nejen nad Vyvadilem, ale i nad velkou částí starší generace, která si neosvojila některé kulturní kompetence, protože k tomu na rozdíl od dnešních mladých neměla tak příhodné podmínky. Připomněli tak charakteristiku ironie jako povýšenosti, jak ji v protikladu k humoru formuloval filosof Karel Kosík. Především ale neměli vůbec cit pro externalitu. Chceme skutečně žít ve světě, kde musíme neustále čekat, že se nás někdo druhý bude snažit oklamat a zesměšnit? Kde si musíme dávat pozor na jazyk a jeden druhého prověřovat? To je svět, ve kterém nebudeme jeden druhému bližními, ale fyzly.

Zatímco u starších konzervativců se debata o konvoji změnila v popírání osvoboditelské role Sovětů na konci druhé světové války, u mladších liberálů skončila debatou o trollingu. Pokud to vezmeme jako zkoušku naší schopnosti diskutovat, zatím jsme v ní moc neuspěli. Rozhodně se nezdá, že bychom byli zemí antimilitaristy Jaroslava Haška, jehož se dovolávají někteří trollové, aniž by mu příliš rozuměli, natož zemí kritika ironie Karla Kosíka. Vytrolit Vyvadila je totiž celkem snadné. Snad i vytrolit Šafra by se s trochou námahy a zábavy dalo. Ale už jste někdy trolili tank?

Autor je novinář a politolog.

editorial

Skandinávie je jedním z nejsvobodomyšlnějších koutů světa, a to i ohledně práv sexuálních menšin. Mnozí si mohou klást otázku, za co mohou lesby, gayové a další genderové minority ještě bojovat, jsou-li chráněny proti diskriminaci a mají právo ke sňatkům a adopci. K čemu je pak dobrá kategorie queer? Především k vytvoření opozice vůči heteronormativní společnosti, jejímž pravidlům se jedna část komunity sexuálních menšin snaží přizpůsobit, zatímco jiní se tato pravidla pokoušejí zpochybňovat. Odmítnout uznání oficiálních institucí a vzepřít se konzumu není nikdy zcela jednoduché – ovšem být queer rozhodně neznamená asketické zříkání se slasti. Spíše jde o romantický odpor, v němž se politično mísí s erotičnem. V tomto ohledu může queer perspektiva sloužit všem, kteří chtějí své životy žít po svém. Queer tedy může být nástrojem osobního osvobození, ale také společenskou platformou solidarity překračující politické hranice. Být queer znamená vzdorovat vládnoucím strukturám, jež určují životy jednotlivců – ať už násilím nebo předsudky. Nenechat si vnucovat, co se „sluší“, je obzvlášť důležité v době vzrůstajícího pravicového extremismu a postpolitického konsenzu, který v důsledku vede k normalizaci. Zdá se, že skandinávští queer umělci a aktivisté si to uvědomují. Téma vzniklo ve spolupráci s Rado lřtokem, který skandinávskou kulturní scénu dlouhodobě sleduje. Tereza Jindrová

z obsahu

- 5 Mučírny, drony, nakažlivý smích. Joe Sacco a jeho Bumf / Matouř Hrdina
- 8 Oživování městského mobiliáře. Světlo do ulic – pohyblivý obraz ve veřejném prostoru / Sylva Poláková
- 14 Nekonečný nájezd. Lorenzo Senni a současný trance / Lumír Nykl
- 18 Zpráva z popelnice dějin. O norském vymývání mozků a neaktuálnosti queer politiky / Mathias Danbolt
- 23 Jako pěst na oko / Martin Poch
- 28 Proti obušku slovo neobstojí. S Pavlem Uhlem o squattingu, veřejném zájmu a posouvání práva / Lukáš Rychetský
- 30 Blockupy ve Frankfurtu. Protesty v srdci evropského krizového režimu / Lukáš Kroupa

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. DUBNA 2015

Ezra Pound



Ó Bože, ó Venuše, ó Merkure, patrone zlodějů,
prosím tě pěkně, dej mi v pravý čas malou trafikku
s lesklými krabičkami

úhledně nastavenými na regálech

a sypký voňavý cavendisch

a řezaný tabák

a světlou virginii

načechranou ve světlých skleněných dózách

a dvě misky nepřiliš chamtivých vah

a kurvy, které se zastaví na pár slov, když jdou kolem,

na pár peprných slov a trochu si upravit vlasy.

Ó Bože, ó Venuše, ó Merkure, patrone zlodějů,
uštědři mi malou trafikku,

nebo mi sežeň jaké chceš zaměstnání,

jen když to nebude tohle zatracené psaní,

při kterém se člověk chvilku neobejde bez hlavy.

Báseň v překladu Jana Zábrany vybral Petr Borkovec

Na vlně politična

Zásadní kniha postmarxismu

Práce Hegemonie a socialistická strategie vyšla poprvé před třiceti lety a odstartovala vlnu diskusí, komentářů a polemik, která dodnes neopadla. Společné dílo argentinského politického teoretika a belgické filosofky je jedním ze základních textů směru, který pomáhalo definovat, totiž postmarxismu.

MATĚJ METELEC

Ernesto Laclau a Chantal Mouffeová říkají v předmluvě k druhému vydání knihy *Hegemonie a socialistická strategie* (Hegemony and Socialist Strategy, 1985) z roku 2000, že „hlavní zdroje svých teoretických úvah“ našli na půdě poststrukturalismu. Postmarxistický přístup byl reakcí na ztrátu posledních zbytků důvěryhodnosti sovětského projektu, ale i většiny komunistických stran na Západě.

V čem spočívá postmarxismus autorů? Zjednodušeně, za prvé v opuštění primátu ekonomické základny a za druhé v chápání třídního boje jako jednoho z mnoha stejně důležitých antagonistů ve společnosti. Dohromady to znamená konec ontologické přednosti proletariátu jako univerzální třídy a s tím spojených epistemologických výsad. Dá se říct, že v tomto smyslu musí být dnes každý marxista postmarxistou, jinak by byl jako cestující, který čeká na vlak na zrušeném nádraží. Druhým významným momentem postmarxistického přístupu je „ústřední postavení politiky“. Tento moment není jen „podstatným rysem našeho přístupu“, jak to skromně vyjadřují Laclau a Mouffeová – je to vlastně smysl celé *Hegemonie*.

Lov na hegemonii

Hegemonie a socialistická strategie svým způsobem navazuje na pluralitu marxismu období Druhé internacionály. Přinejmenším tím, že toto období, které má často vzhledem ke svým neslavným koncům ne úplně dobrý zvuk, hodnotí značně pozitivně. A z hlediska rozvoje teorie jistě po právu, což je patrné zvláště v porovnání s tíživou monolitickostí marxisticko-leninského dogmatu Třetí internacionály. Právě ve vodách teoretického bohatství zmíněné éry začínají autoři svůj lov na postmarxistické pojetí hegemonie. Projdou při tom marxistickou ortodoxii, revizionismus a revoluční syndikalismus. Od spontaneity a masové stávky Rosy Luxemburgové se dostanou ke kritice Kautského mechanického determinismu, jenž se drží třídní identity a spoléhá se na dějiny, ale také k Eduardu Bernsteinovi; na syndikalistovi Sorelovi oceňují důraz na politiku a jeho postoj proti ekonomistickému kvietismu.

Pojem hegemonie se poprvé objevuje u ruských sociálních demokratů. Laclau a Mouffeová se zabývají tím, jak v propletení teorie a praxe tento koncept překračuje třídní identitu – u Trockého, Lenina a bolševiků ovšem ještě nedokonale. Zásadním teoretikem, který hegemonii rozvíjel, byl italský marxista Antonio Gramsci. Vedle materialistické interpretace ideologie byl právě tento koncept jeho nejvýznamnějším přínosem marxistické teorii. Slovy autorů knihy Gramsci „vyžaduje, aby třída vystoupila mimo sebe, aby proměnila svou vlastní identitu tím, že ji začlení do plurality bojů a demokratických požadavků“. V jejich interpretaci je hegemonie vlastně něčím velmi blízkým postmarxismu jako takovému – je totiž „reakcí na krizi“. A to takovou reakcí, která nabízí (post)marxistickou cestu z této krize: „Pojem ‚hegemonie‘ se vynoří právě v situaci, kde převládá

zkušenost roztržičnosti a neurčitost artikulací mezi různými boji a subjektivními pozicemi. Tento pojem nabídne socialistickou odpověď v politicko-diskurzivním univerzu, v němž kategorie ‚nutnosti‘ ustoupila na horizont sociálna.“

Absence revolučního subjektu

Pojem hegemonie je teoreticky budován ve třetí kapitole knihy – ta je proto také nejvíce prodchnuta poststrukturalismem. Vlastně artikuluje politické a historické momenty prvních dvou kapitol aparátem poststrukturalistického myšlení.

David Graeber o poststrukturalismu kde si říká, že během velmi krátkého časového období prolomil všechny možné hranice,

Marxovy formulace z *Teorií o nadhodnotě* třeba i produkcí zločinů. Na druhé straně je nutné mít na paměti, že motiv odklonu od ekonomického hlediska je dán v první řadě praktickými ohledy. Když se autoři hlásí ke „stanovisku, že zásadní zájem na socialismu nelze logicky vyvozovat z určitých pozic v ekonomickém procesu“, jejich cílem není nic menšího než zachovat socialismus jako perspektivu i ve chvíli ztráty proletariátu jako reálné politické entity. Obrat k politice je tak nevyhnutelný – cokoli jiného by znamenalo buď přiznání porážky, nebo pád do bludu. Výsostná pozice hegemonie není dána teoretickým problémem konstituování subjektu revoluční třídy, ale praktickým problémem jeho absence.

propojovat do širšího celku, který by si byl onoho spojení vědom. Dílčí jsou porážky, ale také vítězství. Drobné disparátní identity ty druhé vnímají jako ohrožení vlastních pozic – dělníci se obávají levné práce imigrantů, imigranti odmítají standardy západních feministek, feministky se odtáhly od nižších tříd ve svém honu za reprezentací na rovině vrcholové politiky a managementu. Jde o to, co sami autoři hodnotí v předmluvě z roku 2000 ještě mírnými slovy: „V důsledku svého vlastního úspěchu jsou demokratické boje stále méně a méně jednotnými, lidovými boji.“ K tomu lze připojit jejich další postřeh, totiž že „namísto preformulování socialistického projektu jsme se stali v posledních deseti letech svědky triumfu neoliberalismu, jehož



Zásadním teoretikem, který hegemonii rozvíjel, byl italský marxista Antonio Gramsci. Ilustrace AsymptoticWay

až díky tomu nakonec sám ztratil dech. V tomto případě se nemýlí, jen je třeba doplnit, že kapitalismus jej na této cestě dokázal nenápadně sledovat a nadšeně přijmout rhizomatickou strukturu i tvorbu sebe sama jako uměleckého díla. Válečné stroje, jež měly rozbít ustrnulý stávající řád, mu naopak pomohly zkapalnět na mnohem efektivnější organizovaný chaos. Proto působí třetí kapitola *Hegemonie* nejen poněkud scholasticky, ale i přežitě. Jde nicméně o neduh, jímž ostatní části knihy trpí výrazně menší měrou.

Důraz Laclaua a Mouffeové na politice je oprávněný, jejich antieconomismus už o něco méně. Funguje totiž trochu jako zrcadlový obraz mechanického ekonomismu. Přesvědčení, že „prostor ekonomiky je sám strukturován jako politický prostor“, je vlastně jen přenesením těžiště mezi politikou a ekonomikou na opačnou stranu. Spíše než o to hrát ping-pong s primátem politiky nebo ekonomiky by mělo jít o rozvázání jednoduchého či jednostranného determinismu mezi nimi a přijetí komplexnosti vzájemných vztahů. A také o korigování dědictví politické filosofie, jež má sklon tlapet iluzemi o možnosti nepřetržitého zasedání na agoře, připomínkou, že „základna“ znamená v první řadě obecné materiální podmínky života. A produkce je konečnou dle známé

K radikální demokracii

Závěrečná kapitola *Hegemonie* artikuluje nutnost radikální demokracie. Ta má rozšiřovat pole, které se ustavilo Francouzskou revolucí, jež je dle autorů počátkem revoluce demokratické. Nastolila totiž pluralismus antagonistů, tedy neustálé množování požadavků a bojů, mezi nimiž „neexistuje žádná jedinečná pozice, z níž by vyplývala jednotná kontinuita účinků vyúsťujících do přeměny společnosti jako celku“. Redefinování levicového projektu je ve zkratce odmítnutím výsostnosti třídy, etatismu a ekonomismu a důrazem na pluralitu politična, spojeným s předpokladem, že „úkol levice nemůže být zřeknutí se liberálně demokratické ideologie, ale naopak její prohloubení a rozšíření ve směru radikální a pluralitní demokracie“.

Důraz na nová sociální hnutí, s nimiž se demokratická revoluce rozšířila na řadu sociálních vztahů, ukazuje jednu ze slabin knihy, patrných tři desetiletí od jejího prvního vydání. *Hegemonie* sice ve své době přispěla k rozvoji (či dokonce záchraně) marxistické teorie tím, že ji vytáhla z potápějící se lodi čistě třídního projektu. Přimkla ji ale k projektu, který se po třech desetiletích ukázal být podobně nedostatečný. Pluralita antagonistů ve společnosti, jejíž praktická realizace je spjata právě s konceptem nových sociálních hnutí, totiž není schopna jednotlivé boje

hegemonie je tak rozsáhlá, že hluboce ovlivnila samotnou identitu levice“.

Transformace socialistického projektu se ukázala být oříškem, který dodnes nebyl rozlousknut. Jednoduché řešení nikdo nezná, ale tvrzení Laclau a Mouffeové, že „veřejná sféra racionální argumentace, která by nikoho nevylučovala, je pojmovou nemožností“, tedy odmítnutí nějaké konečné harmonie, v níž všechny rozpory budou usmířeny a všichni splyneme v konečném sjednocení protikladů, je jedním z jeho předpokladů. Autoři *Hegemonie a socialistické strategie* mají nepochybně pravdu, když tvrdí, že „každý projekt radikální demokracie nutně zahrnuje socialistickou dimenzi – to znamená zrušení kapitalistických výrobních vztahů; odmítá ale myšlenku, že z tohoto zrušení nutně vyplývá zrušení ostatních nerovností“. Z praktického hlediska totiž odmítnutí hierarchie cílů může vést k partikularizaci, která sice předchází tomu, aby se některá ze skupin cítila odsunuta na druhou kolej, ale také limituje efektivitu směřování k radikální proměně společnosti jako celku.

Autor je publicista.

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: Hegemonie a socialistická strategie. Za radikálně demokratickou politiku. Přeložil Rudolf Pěrvátíl. Karolinum, Praha 2014, 234 stran.

Dech a protidech strachu ze zdvojení

Hlas básníka Elsy Aids je v české literatuře ojedinělý. Jeho druhá kniha Nenávist to potvrzuje. Nemilosrdná poezie se bez příkras a patosu snoubí s banalitou života, nad níž nezbyvá než odevzdaně pokývat hlavou.

LADISLAV ŠERÝ

Autor s trojznačným pseudonymem Elsa Aids oficiálně vydal dvě sbírky. Jsou komplemen-tární, nelze mezi nimi příliš rozlišovat, přesto je v *Nenávisti* (ukázka v A2 č. 20/2013) oproti předchozímu *Trojjedínému prstu* (2011) zřej-mý posun... k nenávisti.

Citová anorexie

Už nad některými básněmi *Trojjedíného prstu* vyvstala otázka: je to milostná poezie? Co by ne. Zklamaný romantik zůstává romanti-kem. Poetické kvality akcentovaly tíhu každé-ho dne, banalitu postupovala askeze: „ráno se skrývá pod zemí“. Denní snění, noční bdě-ní. Amorfní, okázale obojetný subjekt trávil čas sám se sebou, nerozlučná dvojice, prelud nepřitele. Do toho ona, přece jen zneklidňu-jící, vyrušující: její vlasy leží na prostěradle, její neuchopitelné tělo prochází místností. Postel představuje místo číhání, boje, zkla-mání, snad i milosti. Činu jen málokdy: „Vys-trčím ruku, ale jestli mě budeš držet dlouho, budu tě nenávidět.“ Bolavá pravda soužití, tu v poezii umí jen málokdo.

Vrací se od ní k sobě, od sebe k ní. Sám sebe natáčí, ona je v záběru jen někdy, je jako stě-na, o níž se odráží míč. Jako by to byla cizí láska, cizí přítomnost, dokonce ani samota není jejich. „Tvůj včelí kožíšek zůstal bez vos-ku.“ Možná miluje svou bezmoc milovat: „Ale noc propíchnutá špendlíkem/ se brzo poka-zí.“ Možná je to autista vystavený milostné-mu a rodinnému životu. Ale autista je pří-liš silné slovo, snad cizinec? Blízkost nahání strach. Ze všeho společného, z možného roz-puštění v druhém.

Blízkost ale také přitahuje, blízkost dokonce nastává: „Čas se újí na dotek rukou,/ na tmou mezi prsty tenkou jako vlákno (...) Procházíš za tmou,/ čekání konejší/ společné, potichu splétané tělo.“ Štěstí je příliš vzdálené slo-vo, textem ani neprobleskuje, možná zůstá-vá někde venku, pokud je nějaké venku. Jako by vše určoval „dech a protidech strachu ze zdvojení“. Ve slovech je cítit sametová dochuť odporu. Osudy se propletly, ale básník by nej-raději zůstal sám a jen pozoroval, co se přihá-zí jiným, nebo i jemu. Míchá v hlavě polévku z úzkosti, ničemnosti a lhostejnosti, koření ji trochou příchynosti a malou špetkou chtí-če. Zdvojení je nepřírozené, ale děje se pořád. Láska i sebeláska jsou možné jen v zajetí, tělo je vězení touhy, strádá po hladu.

U břehů hrudky másla

V *Nenávisti* se noc starších básní, která „při-léhá těsně jako bránice“, prosvětluje vnějším pohledem. I tady ale má přítomnost přednost před introspekci, pocity před city a všudypří-tomné tělo se nadále klene nad světem. Jsem jen já a skrze mě ty. „Znáš mě z doslechu,/ nikdy jsi mě neviděla o samotě.“

Ale snad je to jen iluze, simulakrum zmaru, kdo ví. Mláží palčivých vět, každá druhá bolestí-vě škrábne: „Máš na sobě místo, které jsme spo-lu zničili./ Ten kus vytahané kůže bych nerad opustil.“ Je třeba uhýbat, tady se rovně chodit nedá. Tříšt skutečnosti je jako rozlitá řeka, mos-ty jsou strženy, nelze ji obejít, nedá se přebro-dit, a kdoví, jak silný je proud uprostřed. Voda je kalná – není to krev? Ne, je to mléko, tekutý cit, uplývající láska, u břehů hrudky másla.

Metafora mléka: je bílé nevinností, mateř-skou láskou, kojením, „mléčnými písmenky v mělkých dásních“, vyceněnými zuby, sperma-tem. Je to sobecká potřeba druhého, výměna tekutin, aby v ústech nevyschlo. Lež na chví-li ukáže své krátké nohy. „Říká, že jí nic není. Ale mně ano.“

Únava z očekávání, vrzavý nářek každo-dennosti – najednou, chvílemi, jde o téměř

domáckou poezii. Kuchyně, jídlo, spánek. Přibylý děti, život přesto zařazuje zpátečku: „V posteli někdy/ ztrácím nit, je ve mně cosi měkkého,/ co nechce souložit./ A přitom jsem to já, kdo odmítal/ rodit děti (kousni mě, ať se probudím)/ a jehož lásku/ měly zajistit potra-ty.“ Anebo je to jinak, třeba i naopak? Mlu-vit se musí, ale někdy je to horší než nemlu-vit: „Lehnu si na ni, a když začne dýchat ústy, s každým vzdechem vidím kazy, vidím plom-by ve stoličkách a povlečení pod námi se pomalu špiní.“

Básník vše odhaluje a svléká, ale sám zůstává oblečen do dvojité kůže, hroší a líné. Dvě kůže, půl života, druhá půlka vyztužená popsáním papírem. Čekání na skutečnost zdvojené jazy-kem. Silná slova. Rouhání, modlitba zoufalé-ho, pravil kdosi.

Jak se Elsa Aids vlastně jmenuje jako občan? Věděl jsem to, už nevím. Tak či onak. Jestli-pak i on touží po uznání? Zlomyslně si před-stavuju, že dostává profláknutou Magnesii Literu. Přijímá tu palčivou výzvu, ale ví, že se psaním je konec.

Autor je spisovatel a překladatel.

Elsa Aids: Nenávist. Rubato, Praha 2014, 68 stran.



Dvě kůže, půl života. Foto klangundkrach.net

Palba do mužských řad

Román Bonita Avenue holandského spisovatele Petera Buwaldy je velkorysou rodinnou ságou. Košatý děj testuje morální horizont dnešní společnosti a poukazuje na naše mravní pokrytectví. Vše nakonec odnášejí hlavně muži.

JAN M. HELLER

Názvem knihy nizozemského autora Petera Buwaldy (rozhovor v A2 č. 4/2015) se mož-ná dají nalákat milovníci americké kultury – a udělají dobře. Román *Bonita Avenue* je nejen pojmenován podle městské třídy v jed-né americké megalopoli, ale také vykazuje několik nápadných styčných bodů s ameri-kou prozaickou tradicí. A navazuje na to lep-ší z ní.

Akademici a pornobyznys

Jde vlastně o něco na způsob rodinné ságy. Zachycuje sice jen dvě generace, ale činí tak s elánem a nenasytností, jaká byla typická pro velký realistický román. Doširoka rozkročená

epičnost spojená s ambicí vypovídat o romá-novém světě v jeho celistvosti, a tím říct něco podstatného také o době a milieu samotné-ho autora, zase upomíná na Johna Irvinga. Podobně jako on nakládá Buwalda s dědic-tvím realistické epiky tvůrčím způsobem. Nejvýraznější je to vidět na vypravěčsko-kompoziční rovině. Strídají se tu tři perspek-tivy. Hlavní postavou je Siem Sigerius, bývalý špičkový judista a geniální matematik, univer-zitní funkcionář s politickými ambicemi. Dal-šími protagonisty jsou jeho nevlastní dcera Joni a její partner Aaron. Pásmo obou mužů je vyprávěno ve třetí gramatické osobě, zatím-co žena promlouvá v ich-formě. Kromě toho autor narušuje časovou linearitu, děj se ode-hrává v několika časových pásmech a minulé události vystupují na světlo postupně.

Ruku v ruce s košatostí děje jde kompliko-vaná konfigurace postav a jejich vztahů. Siem i jeho žena Tineke mají děti z předchozích manželství. Nevyřešené konflikty a různé zasuté resentimenty jsou zdrojem drobných i větších zápletek, které autor promyšle-ně propojuje a kombinuje tak, že nemáme pocit laciné efektnosti nebo pouhé hravos-ti. Postavy si navíc své životy dále komplikují. Joni s Aaronem začnou podnikat v internetové

pornografii – s Joni v hlavní roli. Siem, vyčer-paný svými akademickými i společenský-mi povinnostmi, však za zavřenými dveřmi občas vyhledává na internetu trochu potě-šení. Happy endu se čtenář nedočká, naopak. Výbuch v továrně na pyrotechniku, který učí-ní neobyvatelnou jednu městskou čtvrť, zafun-guje v celé Siemově rodině jako bod obratu, životy se mění v noční můry a ušetřen není nikdo. Šílenství, sebevražda, emigrace, roz-pad manželství – pro každou z postav volí autor s bezohledností demiurga její vlastní špatný konec. Pozoruhodné je, že podléhat sebedestrukci nechává mužské postavy.

Muži v bahně

Frekvence podobné tematiky – dysfunkč-ních mezigeneračních a především rodinných vztahů – je v moderní nizozemské literatu-ře už tak vysoká, že snad lze mluvit o posed-losti. Můžeme připomenout Harryho Muli-sche a jeho *Objevení nebe* (1992, česky 2010) a zejména Arnona Grunberga s románem *Tírza* (2006, česky 2009). Podobně jako Grunberg nechává i Buwalda muže skončit v naprostém morálním i lidském bahně, ze kterého se nedokážou vlastními silami dostat, a při popisu jejich marných pokusů trefně

vyzdvihuje a karikuje typicky mužské slabos-ti a neschopnosti, přičemž muže staví do vše-možných ponižujících situací. Jde o skutečně pozoruhodný příspěvek do genderové teorie v literární vědě.

Tím odpovídáme na otázku, jak je to s onou výše zmíněnou výpovědí o současném světě. Buwalda se zdařile dotýká témat, která jsou v současném románu stále ještě originální a v dnešní společnosti velmi aktuální. Platí to pro sport, krizi soudobého akademické-ho prostředí univerzit a výzkumných ústa-vů a zejména pro pornografii, dnes díky digi-tálním technologiím dostupnou jako nikdy předtím v historii. Buwalda přitom pone-chává otevřené otázky typu: Mohu vyčítat někomu prostituci na internetu, když jsem sám jejím konzumentem? Jaké je vůbec mís-to pornografie v našem dnešním mravním horizontu a jaký má vliv na partnerské vzta-hy nebo tradiční rodinné a společenské role? Buwaldova palba do vlastních – mužských – řad nasvědčuje, že jeho perspektiva není zrovna optimistická.

Autor je bohemista a komparatista.

Peter Buwalda: Bonita Avenue. Přeložila Jana Pellarová. Odeon, Praha 2014, 498 stran.

Mučírny, drony, nakažlivý smích

Joe Sacco a jeho Bumf

Nový komiks amerického kreslíře a novináře Joe Sacca se sice opět věnuje popisu nesmyslných válečných konfliktů, tentokrát ovšem ne reportážní metodou. Autor se vrací k undergroundovým kořenům a proti militarismu bojuje humorem – často velmi nevybíravým.

MATOUŠ HRDINA

Richard Nixon se zničehonic znovu probouzí v Bílém domě. Zdá se, že je opět prezidentem. Jen mu teď v posteli leží krásná černoška a jeho pravomoci se podezřele rozšířily. Na rozdíl od sedmdesátých let může kohokoliv beztestně usmažit střelou z dronu řízeného z vlastní ložnice, špehovat celý národ nebo topit podezřelé z terorismu ve vaně. Tak začíná jeden z mnoha skečů v prvním dílu nového komiksu *Bumf* od Joea Sacca, který na konci loňského roku vydalo seattleské nakladatelství Fantagraphics.

Zadky, genitálie a drobné vtípky

Parodii tohoto typu bychom možná od Sacca nečekali. Ale kam má vaše tvorba směřovat, když jste jeden z neslavnějších komiksových kreslířů na světě a autor průkopnických komiksových reportáží jako *Palestina* (viz A2 č. 1/2008) či *Bezpečná zóna Goražde* (viz A2 č. 45/2007)? Zbývá jen cesta zpět k undergroundovým kořenům. Sacco tedy opustil pro něho typický žánr propracovaných svědectví z válečných zón a v průběhu několika let vytvořil šířavou politickou satiru plnou skatologického humoru a výjevů, které by se nejlépe vyjímaly na přebalu punkové desky.

Bumf (slangový výraz pro toaletní papír či zbytečná lejstra) tvoří sled volně se prolínajících anekdot, které popisují nekonečný příběh zpupnosti a zhovadilého militarismu západních elit. Od nesmyslných jatek v zákopech první světové války ke kobercovým náletům na Drážďany, od napalmu ve Vietnamu k hrátkám se psy ve věznici Abú Ghrajb. Vše splývá v mlhavém historickém deliriu, piloti britských Lancasterů jsou rekrutováni pro řízení dronů nad Saigonom, do známého výjevu popravy na vietnamské ulici se vkrádá tvář vyděšeného německého vojáka a tajné věznice CIA jsou pro jistotu outsourcované rovnou do jiné galaxie.

Sacco se rozhodl vylít si nashromážděný vztek a nechut' z posledních patnácti let války proti terorismu a jeho tužce neunikl žádný z notoricky známých karambolů této temné etapy dějin. Mimosoudní popravy a mučení,

sledování NSA, korupce masových médií... Jeho kreslířský styl v *Bumf* připomíná nejlepší léta Roberta Crumba a v rozsáhlých panelech se to hemží nahými zadky, genitáliemi a drobnými vtípky. Podobně jako v bajce o císařových nových šatech jsou mučitelé i mučení vždy nazí a s černými kuklami na hlavě, rovní jeden druhému před vševidoucím okem znovuzrozeného Nixona a jeho viceprezidenta, vypadajícího jako obří deformované kuře. Jde o satiru, která si nebere servítky, a proto není potřeba zdlouhavě debatovat o kořenech problému. Nakonec totiž nejde o to, jak ilegálně někoho mučíme či sledujeme. Sacco míří rovnou k logickému důsledku a ptá se, jak se vlastně stát liší od boha, když je teď také všemocný a vševědoucí. „Co udělala?“ zajímá se Nixon při pohledu na obtloustlou nahou ženskou v kukle, kterou jeho špióni sebrali za bezcílné postávání před samoobslouhou. „To nevíme, a právě tím je podezřelá,“ odpovídají pochopové, solidárně vystavující na odiv svá povislá břicha. „Ostatně tu nemáme hledat jehlu v kupce sena. Staráme se jen o to, aby nám žádný kousek sena neunikl,“ dodávají.

Militarismus a jiné perverze

Zločinem se stává i to, že o vás někdo něco neví, a sebemenší prohršek vás dovede do nekonečných mučiren v galaxii Andromeda. Volně definovaného nepřítele nestačí zabít, ale zjevně ho musíme zcela ponížit a zprznit – tak nějak by asi Sacco formuloval blízký vztah mezi militarismem a sexuální perverzí. V duchu Pynchonovy knihy *Duha gravitace* (1973, česky 2006) tak ze zákopů vybíhají nazí obtloustlí plukovníci, aby zneužili německého císaře a byli za to odměněni medailí připnutou na vztyčený penis. Prezidentův tým celou taškařici nadšeně sleduje na počítačových obrazovkách v aluzi na známou fotku z velitelství zátahu na Bin Ládina.

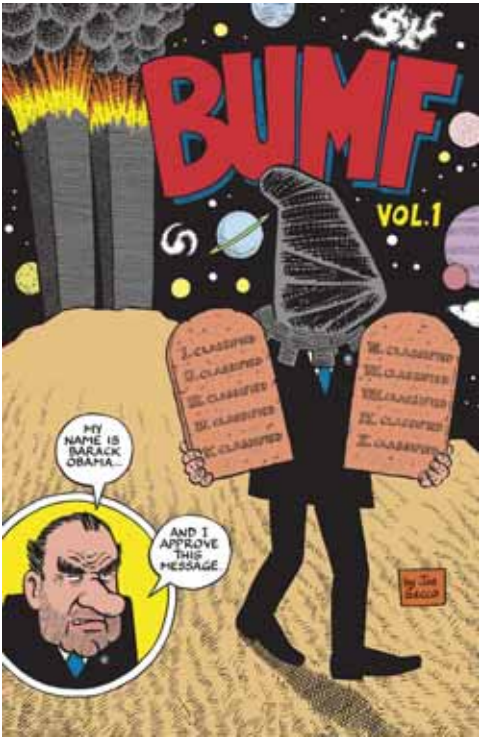
Vševidoucímu oku státu nakonec neuniká ani Sacco, který ve svém komiksu tradičně paroduje také sám sebe – tentokrát coby komiksovou celebritu, která stejně jako všichni ostatní

odloží svršky a dá se do služeb oficiální propagandy. A čím lépe strhnout masy než zamilovaným komiksovým příběhem dvou agentů CIA, kteří si waterboarding podezřelých krátí deklamováním biblických veršů?

Bumf je dílo, které se na rozdíl od jiných Saccových komiksů do školních osnov hned tak nedostane. Jeho místo je zcela jinde. Někdy už člověk nemá sílu číst další a další strohá a tragická svědectví o stavu současného světa. Pak je potřeba se všem nespravedlnostem, absurditám a pošetilosti mocných zkrátka tím nejsprostším způsobem vysmát. A to se Saccovi podařilo dokonale.

Autor je doktorand na FSV UK.

Joe Sacco: Bumf Vol. 1. Buggered the Kaiser.
Fantagraphics, Seattle 2014, 120 stran.



Bumf tvoří sled volně se prolínajících anekdot, které popisují nekonečný příběh zpupnosti a zhovadilého militarismu západních elit

literární zápisník

Vystúpenie z literatúry

MICHAL REHÚŠ

Požiadavka napísať ďalšie pokračovanie literárneho zápisníka ma zastihla v situácii, keď mi azda nie je nič cudzejšie, než sama literatúra. Ako ukážem ďalej, literatúru v tomto prípade vnímam na viacerých rovinách.

Keď som napísal text Vyhlásenie o vystúpení zo slovenskej literatúry, ktorý je prepisom Vyhlásenia o vystúpení z katolíckej cirkvi, mojím zámerom bolo vyjadriť dištanc od pomerov panujúcich v slovenskej literatúre. Počas môjho relatívne krátkeho angažovania sa v slovenskej literatúre som totiž pochopil, že jej fungovanie je do značnej miery založené na traktovaní osobných väzieb, sympatií a priateľstiev pri recenzovaní a hodnotení kníh, na lobingu a nepotizme pri udeľovaní grantov a štipendií, či dokonca na čírom podrazáctve niektorých kultúrnych aktérov. Sklúčujúce bolo zároveň zistenie, že tieto stratégie fungovania neuplatňuje len okrajová „nekultúrna“ časť literárnej society, ale že jej nositeľom je aj tá vrstva literárneho spoločenstva, ktorá by sa dala označiť za elitnú.

Okrem tohto aspektu, v ktorom literatúra figuruje predovšetkým vo forme sociálnych a ekonomických vzťahov a možno naň použiť „sekulárny“ termín literárna prevádzka, mi slovenskú literatúru odcudzuje aj ďalšia vec. Tou je charakter a kvalita textov, ktoré sa v nej produkujú a následne oceňujú. Ako by sa po deväťdesiatych rokoch minulého storočia, ktoré boli v nezanedbateľnej miere poznačené aj radikálnym experimentovaním a overovaním mimetických možností literatúry, dnes očakával návrat k „starej dobrej literatúre“ bez problematizovania a inovovania jej výrazových prostriedkov. Dokonca aj niektoré súčasné, formálne odvážnejšie literárne výkony používajú nekonvenčné stratégie len na stvárnenie neobjavných tém a obsahov, prípadne kritika vyzdvihuje spektrum experimentujúcej literatúry, ktoré je sémanticky konformné s konzervatívnymi nárokmi.

Toto ma v konečnom dôsledku privádza nielen k tomu, aby som uspokojenie a inšpiráciu hľadal vo výberovej zahraničnej produkcii, ale aj k presahu k iným druhom umenia. Deficity spôsobené orientáciou na literatúru mi kompenzuje predovšetkým percepcia súčasného (výtvarného) umenia, v ktorom už pred niekoľkými desaťročiami padli akékoľvek estetické a tematické bariéry, a ktoré je otvorené potenciálu rozmanitých médií. Z týchto dôvodov moju pozornosť upútala nesmierne zaujímavá kniha Tomáša Pospiszyla *Asociatívni dejepis umění* (2014, viz A2 č. 2/2015).

Pospiszyl precízne analyzuje a interpretuje české a slovenské (výtvarné) umenie v kontexte medzigeneračných vzťahov a prestupovania rozličných umeleckých disciplín. V piatich kapitolách rozoberá kolážu Jiřího Koláři z prelomu štyridsiatych a päťdesiatych rokov minulého storočia, kontakty umeleckého hnutia Fluxus s českým prostredím, národné motívy v konceptuálnom diele Stana Filka a Júliusa Kollera, československú performanciu sedemdesiatych rokov a nakoniec vzťahy medzi umením, filmom a literatúrou najmä v diele Jána Mančušku. Okrem iného upozorňuje na príbuznosť medzi experimentálnou literatúrou šesťdesiatych rokov a tvorbou niektorých súčasných umelcov a všima si, že viacerí súčasní umelci sa obracajú k textu. Napokon, text zohrával podstatnú rolu i v diele slovenských konceptualistov Stana Filka a Júliusa Kollera a vo forme scenárov aj u performerov pôsobiacich v sedemdesiatych rokoch.

To nás paradoxne privádza naspäť k literatúre, či presnejšie – k textu. Súčasní umelci totiž pracujú s textom ako s jedným z mnohých médií, pričom nové spojenia a techniky sa formujú pod vplyvom možností, ktoré v súčasnosti poskytuje internet (postinternetové umenie). V ich dielach sa odhliada od literárnych kvalít a nárokov, ktoré tradične uplatňuje literárna veda a kritika, čo prispieva k deestetizácii textu, avšak v rámci umenia. To otvára nové možnosti umelcom, ktorých tvorba bola pôvodne zakotvená vo sfére literatúry. Aplikáciu týchto východísk už možno

badat' v prúde takzvaného konceptuálneho písania.

V aktuálnej chvíli je pre mňa nesmierne náročné, ba neprijateľné byť súčasťou (slovenskej) literatúry. Napokon, nie je bez zaujímavosti, že odpor k inštitúciám bol jedným z kľúčových impulzov pri vzniku konceptuálneho umenia. Dnes v rámci postkonceptuálneho umenia jestvuje významná oblasť inštitucionálnej kritiky. Na druhej strane očakávam literatúru, ktorá prestane byť literatúrou a stane sa súčasťou širokého prúdu súčasného umenia. V rámci neho bude čerpať z bohatstva jeho techník a stratégií a zbaví sa svojich obmedzení a stereotypov. Dnešná podoba literatúry prirodzene nezanikne, len sa zaradí do pozície, aká v súčasnosti patrí napríklad malbe.

Autor je básnik a literárny kritik.

Překrývání vrstev

Fotografka Staša Fleischmannová se pohybovala mezi výraznými osobnostmi českého kulturního života. Vzpomínkové album Vrstvami je její knižní prvotinou. Fotografie doprovází kaleidoskopické vyprávění o životě i české kultuře uplynulého století.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Autorkou vzpomínkové knihy *Vrstvami* je – slovy editora svazku Tomáše Vrby – „pěta-
devadesátiletá dívka“. Je pravda, že Staša Fleischmannová si v popisech minulosti, ať už se jedná o první republiku, válečná léta či pařížský exil, zachovává jistou naivní vese-
lost a nadhled.

Vyprávění nás zavádí do společnosti čes-
kých i světových tvůrčích osobností prv-
ní poloviny 20. století. Otcem autorky byl
Rudolf Jílovský, zpěvák slavného kabaretu
Červená sedma, který od dvacátých let pra-
coval v různých pražských nakladatelstvích
(například v Orbisu, Aventinu nebo u Fran-
tiška Borového). Jejím manželem byl básník
a diplomat Ivo Fleischmann. Úvodní části kni-
hy jsou věnovány širší rodině, hlavní místo
však nezastřeně zaujímá matka Staša Jílov-
ská, jež je vykreslena jako okouzlující a ener-
gická žena. Působila jako překladatelka (pře-
ložila například Lawrenceova *Milence Lady
Chatterleyové* či Flaubertovu *Citovou výcho-
vu*). Pevné přátelství ji pojilo s Milenou Jesen-
skou, pohybovala se mezi umělci z okruhu
Devětsilu a Osvobozeného divadla, Perout-
kovy Přítomnosti či Spolku výtvarných uměl-
ců Mánes.

Drobící se vyprávění

Staša a její sestra Ola vystudovaly grafickou
školu u Jaromíra Funkeho a fotografie tvoří
nedílnou část knihy. Neslouží přitom jen jako
obrazový doprovod, psané záznamy se od
nich naopak často odpichují – fungují coby
páteř knihy, k níž jsou jednotlivá vyprávění
připojena. Nejedná se totiž o jednotlý, sou-
držný text. Mnohé pasáže původně vznik-
ly z jiného podnětu – jako osobní dopisy
nebo články do časopisů. Vedle toho Fleisch-
mannová hojně využívá citací cizích zápis-
ků, ať už jde o popis událostí srpna 1968
od syna Michala nebo poválečných česko-
francouzských kulturních styků od man-
žela Iva. Zásadní roli navíc hrají úryvky ze
vzpomínek sestry Oly. Jak je řečeno v úvodu,
tyto citované zápisky „jsou vysazeny kurzí-
vou, většinou bez uvedení jména“ a nezřídka
plynule přecházejí do pasáží autorky. Jejich
styl je však zcela jiný než ten její a vyprávění
se kvůli tomu ještě víc drobí. Celek se stává
koláží různých textů, což vede ke zbytečným
opakováním informací a k jisté chaotičnos-
ti. Ta je podpořena i tím, že jednotlivé krát-
ké kapitoly jsou chápány jako samostatné
jednotky – nejde o plynulý příběh, který by
byl takto strukturován do menších celků, ale
o poslepování rozmanitých, povětšinou chro-
nologicky řazených situací.

Tváře z fotoalba

Přitažlivost prostředí, v němž se Fleisch-
mannová pohybovala, vyvolává očekávání, že
bude čtenář vtažen do pestrého světa kulturně
a politicky činných osob a nahlédne do záku-
lisí a atmosféry jejich doby. Předestřena mu je
přehlídka slavných jmen, bohužel ale právě jen
jmen. Plastické charakteristiky lidí, s nimiž se
autorka setkávala, se nám nedostane. Nejde tu
ani tak o portréty osobností, ale spíše jen o jed-
notlivé vzpomínky na ně, o konkrétní výjevy,
které se řadí za sebe bez hlubších souvislostí.

Přes svou textovou roztržitěnost a absenci
spojujícího příběhu však kniha působí dojmem

jednotlitého gesta. Probíráte se vrstvami vzpo-
mínek, ze zápisů vystupují a zase mizí posta-
vy světových dějin i rodinní přátelé, evokována
jsou různá místa v Praze či v Paříži a odehráva-
jí se tu různá malá dramata – kniha svou struk-
turou připomíná fotografické album, jehož jed-
notlivé snímky zachycují střípky dob minulých,
a přesto tvoří propojenou síť. Taková kompozi-
ce je silně podpořena reprodukovanými foto-
grafiemi, které svou kvalitou povyšují celek na
působivý dokument.

Autorka je bohemistka.

Staša Fleischmannová: Vrstvami. Torst, Praha 2014,
228 stran.

Symbolem umění je Luna

**Nikoho nezajímá, co si o světě
myslíme, zdůrazňuje v eseji
věnovaném tvůrčímu psaní
spisovatelka Alexandra Berková.
Její posmrtně vydaná kniha
O psaní zdaleka není pouze
návodem pro snaživé autory,
jak zacházet s postavou, či
inspiromatem, kterak zbavit
text těžkosti.**

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Obal knihy Alexandry Berkové *O psaní* na prv-
ní pohled působí dojmem školního poznám-
kového sešitu, který znučený student pokryl
infantilními kresbami. Možná ale, že to, co se
jeví jako naivní malůvka uplývajícího žákova

vědomí a pozornosti, je ve skutečnosti výtrys-
kem fantazie, která v nepatrném žilkování
papíru vidí rojení nebeských sfér. Od každé-
ho trochu v tomto bloku najdeme.

Spisovatelka a scenáristka Alexandra Berko-
vá (1949–2008) patřila k nejvýraznějším osob-
nostem polistopadového kulturního života.
Kromě své literární tvorby, jež zahrnuje i tele-
vizní a rozhlasové hry, se věnovala také činnos-
ti pedagogické – bezmála dvacet let vyučovala
tvůrčí psaní na Vyšší odborné škole a později
Literární akademii Josefa Škvoreckého. Právě
na tento aspekt se zaměřuje výbor, který pro
nakladatelství Trigon připravila básnířka Bože-
na Správcová. Ta doplnila titulní esej kratším
textem, jež Berková připravila pro *Sborník
z konference o tvůrčím psaní* (2002), rozsáh-
lým rozhovorem, který spisovatelka poskytla
v roce 2006 literárnímu časopisu Tvar (Správ-
cová byla jeho redaktorkou), a vzpomínkovým
esejem Jakuba Šofara. Podstatným způsobem
se na vyznění knihy podílejí rovněž ilustrace
Nikoly Novákové, autorčiny dcery.

Silné chvíle

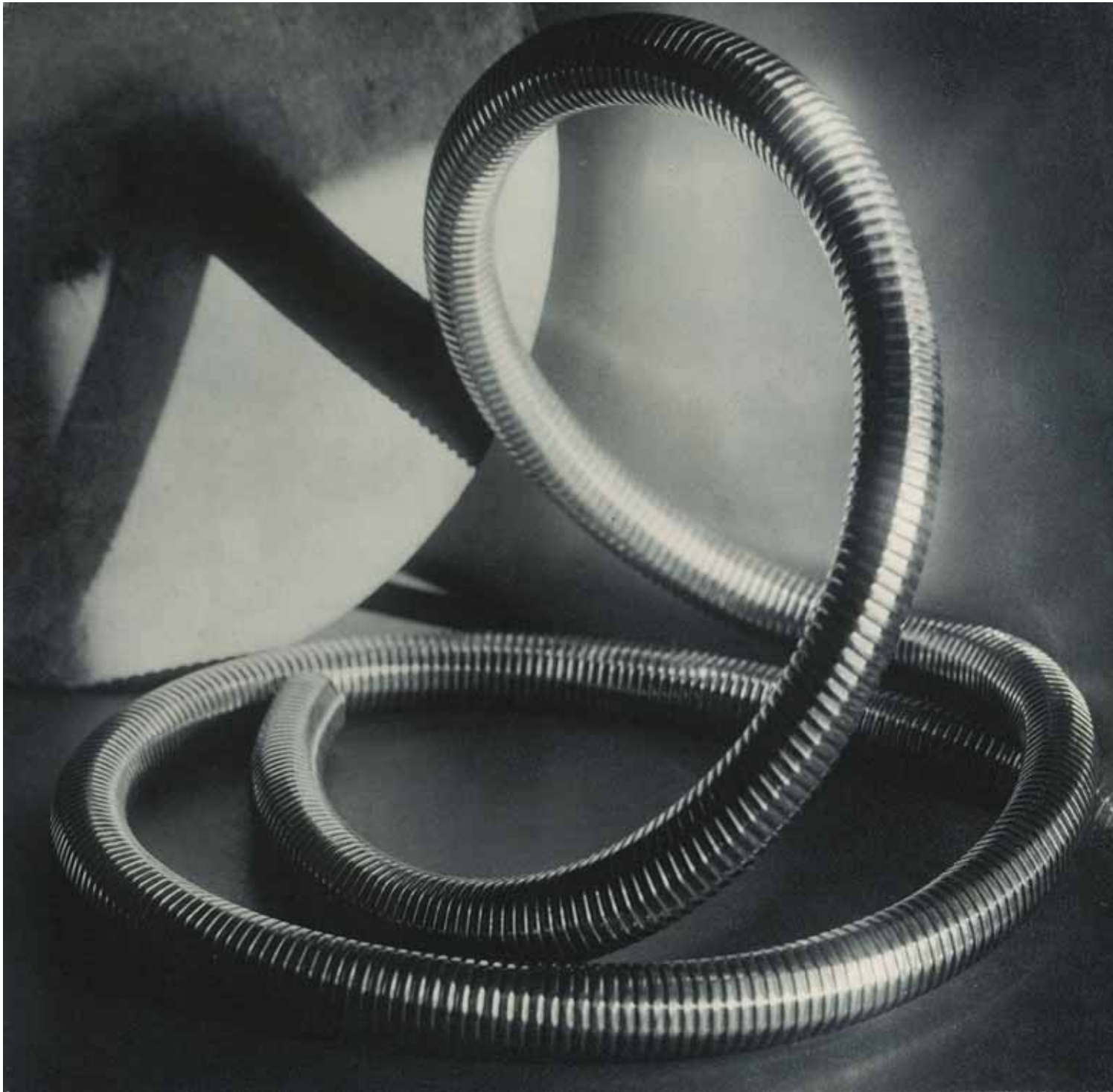
Příručku tvůrčího psaní psala Berková postup-
ně pro Tvar, kde jednotlivé kapitoly vycháze-
ly na pokračování v roce 2008. Možná proto
v tomto knižním výboru leckdy působí leh-
ce nepatřičně – jsou zde opakuující se pasá-
že, publicistická trivializace, různá míra pro-
pracovanosti i odlišná struktura jednotlivých
„lekci“. Jistá apelativnost, repetice a zjednodu-
šování ale současně odpovídají i výkladovému
stylu učebního textu. Přesto – a v tom spočí-
vá síla útletého svazku – promlouvá v těchto
domácích úkolech ze psaní mnohem víc Ber-
ková spisovatelka (ale také redaktorka, kritič-
ka a především čtenářka) než učitelka, jakko-
li je evidentní, že její pojetí literatury vyrůstá
právě z pedagogické praxe. V pozadí optimi-
stické důvěry, že psaní literatury se dá naučit,
totiž velmi důrazně zaznívá neústupnost, hut-
nost až surovost, kterou známe z autorčiny
prozaické tvorby. Vybroušenost a cizelová-
ní formy, poctivost spisovatelského řemesla
(Šofarův esej skvěle představuje Berkové tech-
niku literární montáže), jimž snad skutečně
kursy tvůrčího psaní mohou naučit, se neu-
stále setkávají s požadavkem autorské auten-
ticity a jisté formy angažovanosti.

„Je třeba přijmout hořkou pravdu, že niko-
ho nezajímá, co si o světě myslíme; jestli jsme
s ním spokojeni, jak se nám líbí, co je špat-
né a co dobře (...) Umění je věcí rezonance,
rekonstrukce, reflexe. Jeho symbolem je Luna,
zářící odrazem světla Slunce.“ Berková neu-
stále zdůrazňuje, že nemá smysl vymýšlet, ale
hledat, nechat přicházet „silné chvíle“. Poslá-
ním autora není vymýšlet nepravděpodobné
ani dojímat se nad vlastním světabo-
lem, ale „vidět – pojmenovávat – a donekonečna volat,
že císařpán je nahý“. To, co Berková mentor-
sky doporučuje v manuálu, pak potvrzuje
v rozhovoru coby vlastní autorský a samo-
zřejmě životní postoj.

Tento text šetří čas

Je to rozporuplný sešit, budí rozporuplné
dojmy. Jednoduchá didaktická cvičení stří-
dá psaní „z pohledu esoterického“, například
podle smaragdové desky. „Výpravu za viditel-
né trámy děje“ či aplikaci kabalistického uče-
ní o androgynní bytosti doprovází dětsky naiv-
ní, leckdy možná až příliš doslovná kresba, jež
má ovšem v momentě, kdy ilustruje novino-
vý rozhovor, zvláštní sílu (zvláště víme-li, že
ilustrátorka tvořila portrét vlastní matky).
Toto pnutí – a možná i rozpačitost – dokona-
le vystihuje charakteristika poslední spisova-
telčiny prózy *Temná láska* (2000): „Tato nove-
la šetří váš čas: žádné zbytečné vysvětlování,
situace po situaci jdeme in media res, jako
v životě, kdy nekončíme pointou a potleskem;
kdy nečekaně potkáváme tytéž lidi, a přitom
jsme vždy znovu něčím překvapeni; i když
se na konci ukáže, že jsme se motali pořád
dokola, jen tělo nám mezitím zestárlo. Když
přijmeme, že chyby jsou překážkami na trati
– nikoli trest, a že je to šance k sebezdokona-
lení – nikoli ostuda, že omyly jsou časté jako
netrefit se do terče a štěstí není běžná norma
– dá se celkem žít... Pak se dá přechíst i tahle
knížka o jednom životním pachtění...“

Alexandra Berková: O psaní. Trigon, Praha 2014,
116 stran.



Jaromír Funke: Spirála, 1924

Tvůrčí pláč je píseň

Živá tradice rituálních nářků v současném Finsku

Nářky, truchlení a pláče – projev finského folkloru – jsou spojeny s ženskými básnickými žánry. Inspiraci nářky nalezneme nejen ve finském národním eposu Kalevala, ale i v tvorbě finských básníků 20. a 21. století.

VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ

„Pláč je píseň, voda proudící z očí,/ do níž zabolí paprsek,“ píše současná finská básnířka Johanna Venho ve své sbírce *Tässä on valo* (Tady je světlo, 2009). To, že v její poezii nalezneme nejen narážky, ale přímo i variace na útvary lidové slovesnosti, není v současné finské poezii výjimka – klasický finský folklor žije bohatým životem a je to zřejmé z tvorby mnoha dnešních autorek a autorů. Některí literární vědci hovoří o renesanci inspirace ústní slovesností, což je ovšem trochu zavádějící, protože při pozorném čtení finsky psané poezie posledních dvou století zjistíme, že inspirace lidovou poezií se autorskou literaturou táhne jako červená nit.

Kolíky z hoře

Pláč, smutek, trápení a starosti jsou častým motivem v lyrické poezii lidové i umělé. Až jako klišé zní úsloví, podle kterého je esteticky hodnotná poezie motivována daleko spíše pocity melancholie než radosti a spokojenosti. „Jsoutě housle dílem smutku,/ vyrobeny ze zármutku,/ z neštěstí je tělo jejich,/ z bolesti je šíje jejich,/ z čeho struny, to jsou žaly,/ kolíky jim z hoře dali,“ zní v překladu Josefa Holečka úvodní báseň ze sbírky finské lidové lyriky *Kanteletar*, kterou v roce 1840 vydal finský obrozenec Elias Lönnrot. Obsáhla skupina básní nebo písní řazených mezi lyrické bývá označována jako huolilaulut neboli písně o trápení a starostech. Zpívaly je především ženy. Obsahem a zároveň i formou je pak truchlení v nářcích, nazývaných itkuvirret. Ty se spolu se zaklínadly a písněmi souvisejícími s lovem na medvěda tradičně počítají mezi útvary rituální lidové poezie a těší se oblibě mezi odborníky i širším publikem. Jde o pozůstatek předkřesťanské kultury, která se ovšem později promísila s prvky křesťanských tradic, v okolí východní finské hranice především tradic pravoslavných.

Itkuvirret jsou označovány za písně věčného rozloučení – pojily se k loučení s rekruty při odvozech na vojnu, loučení s nevěstou při jejím odchodu z domu rodičů a loučení se zesnulými. Při každé události se naříkalo v několika fázích: například loučení s nevěstou formou nářků začínalo už při namluvách a vrcholilo o svatebním obřadu, pláče nad zesnulým se zpívaly nejen při úmrtí a pohřbu, ale také při návštěvách nebožtíkova hrobu a výročí jeho narození a úmrtí. Rituální pláče nesloužily jen k vyjádření smutku a bolesti, jejich funkce nebyla jen terapeutická – role plačky se podobala úloze šamanky. Plačka zprostředkovávala komunikaci s oním světem, kam nebožtíka vyprovázela, aby cestou nezabloudil a aby byl na druhé straně dobře přijat.

Ukolébat na onen svět

Pláče a nářky je možno chápat jako ženský básnický žánr, který inspiruje finské básnířky dodnes. Zpívaly je výhradně ženy a folkloristé se stále prou o to, do jaké míry je vhodné označovat plačky za interpretky a do jaké míry za autorky. Nářky měly ustálenou formu, a jak říkají badatelky, které chtějí zdůraznit matrilinéární povahu této tradice, plačky je „sály s mateřským mlékem“. Na druhé straně je ovšem doložené, že pláče byly připravovány zvlášť pro každou příležitost a zanedbatelný nebyl ani moment improvizace.



Akseli Gallen-Kallela: Lemminkäinenova matka, 1897

Matrilinéární aspekt pláčů bývá zdůrazňován i v souvislosti se zvláštním podžánrem nářků, který tvoří pláče dcery nad matčinou smrtí a dceřina komunikace se zesnulou matkou. Dcera vzpomíná na matku, vyjadřuje svou lásku k ní, dělí se s ní o své zkušenosti s údělem venkovské ženy. I když se pláče a nářky řadí k rituální poezii, hranice mezi nářky a lyrickými písněmi o smutku a starostech je pohyblivá, jak o tom svědčí například hraniční žánr „lesních písní“. Jak upozorňuje finská folkloristka Senni Timonen, tyto pláče zpívané v lese v sobě nesou stopy animistické víry, vlastní předkům dnešních Finů, a vyjadřují přesvědčení, že truchlícímu se uleví, když vyzpívá svůj žal stromům místo lidem. Lyrickým ukolébavkám se blíží také nejsmutnější a podle mnohých i nejpoetičtější skupina pláčů, nářky matky nad smrtí dítěte, které je nutno „ukolébat“ na onen svět.

Jazykové a stylové konvence pláčů přímo vybízely k využití v poezii – zvláštní metaforika a specifický jazyk vedly k tomu, že se hovořilo o „jazyku pláčů“, který býval také nazýván „jazykem lásky“: o těch, s nimiž se loučíme, je možné zpívat jen to dobré. Aliterace, opakování a paralelismus jsou konstantami finské lidové poezie, zvláštní metafory a ustálená spojení lze pak označit za rysy rituálního, magického jazyka. Nebožtík nesměl být osloven přímo, jménem či pomocí přibuzenského vztahu. Matka je tedy například „má drahá, která mě nosila“ či „ta skvělá, která mě kojila“.

Písně o smutku a trápení i rituální pláče využil finský obrozený sběratel lidové poezie a kompilátor Elias Lönnrot v již zmíněné sbírce lidové lyriky *Kanteletar* i v daleko známější *Kalevale* (1835, 1845). *Kalevala* měla plnit úlohu „finského národního eposu“, a využívala tedy především poezii epickou, zvláštního místa se v ní však dostalo také svatebním písním a pláčům i rituální poezii obecně. Po Lönnrotovi a autorech přelomu 19. a 20. století se pak těmito útvary nejintenzivněji inspirovaly básnířky, které tuto „ženskou tradici“ často využívaly k zamýšlení nad údělem ženy v měnící se finské společnosti.

Bez pláče nepolkneš

Za jednu z nejvýraznějších „novodobých plaček“ finské poezie můžeme označit Marju-Liisu Vartio (1924–1966), která vedla dialog s tradicí ženské lidové lyriky a nářků ve svých básnických sbírkách *Häät* (Svatba, 1952) a *Seppäle* (Věmec, 1953). Obě díla zůstala zcela nepřátelstvem ve stínu autorčina prozaického díla, které

bývá označováno za jeden z vrcholů finského poválečného modernismu, charakterizovaného výrazovým minimalismem, s nímž básně ve formě pláčů silně kontrastují. Pláč a slzy jsou v básních spojovány s ženským prvkem v podobě rituální instituce i emocionální reakce. Cesta k pláči však není jednoduchá, v poválečné společnosti už nemá místo ani terapeutická, ani magická funkce pláče: „oči se mi plní/ hořkými, nezměrnými vodami./ Ale ty vody nenacházejí řečiště./ Ty vody stojí./ Stojí zuřivě/ za přehradou, kterou jsem postavila.“ Jak podotýká finská literární vědkyně Tuula Hökkä, Vartio spojuje prastarou tradici s vlastním tvůrčím prožitkem, dává průchod citovým hnutím a odevzdává se liminálním stavům. Tento proces slouží k obnově duševních sil a k nalezení tvůrčí inspirace: „Jako valící se balvan,/ tak začíná můj pláč –/ jen a jen v něm, v nehlubším nářku,/ povstává ve mně zelená krev mého rodu.“

Písně o smutku a pláči inspirují i současnou střední a mladší generaci básníků. Helena Sinervo, Merja Virolainen, Johanna Venho, Saila Susiluoto, Vilja-Tuulia Huotari a další autorky navazují, každá po svém, na ženskou tradici lidové slovesnosti. Pro jejich texty je příznačný nadhled a ironie, což platí především o Johanně Venho, nejosobitějším hlasu finské básnické generace narozené na počátku sedmdesátých let. S humorem hovoří autorka ústy mladé matky deprimované představami o všech rolích, které by měla jako současná žena zvládat. Ve sbírce *Yhtä juhlaa* (Samá radost, 2006) se dočteme: „Den za dnem/ vařím z každodennosti hustou polévku,“ tak silnou, že ji bez pláče nemůžeš polknout.“ V kontextu kultury potlačovaných emocí se ženský pláč jeví jako strategie pomáhající ženě zvládat požadavky, které na ni klade okolí i ona sama.

Živoucí potenciál pláčů je ve Finsku patrný i v populárnějších kulturních aktivitách, než je poezie: stačí vzpomenout oblíbenou hudební skupinu Värttinä či různá amatérská uskupení, která rozvíjejí tradici pláčů a nářků v současném kontextu. Jedním z nejznámějších je spolek Äänellä itkijät (Plačky nahlas), který pořádá kursy nářků a jehož nejúspěšnější absolventky vystupují na koncertech finské lidové poezie i při nejrozličnějších jiných příležitostech. Nářky, které si tyto plačky skládají samy, se týkají, podobně jako u výše zmíněných básníků, současné každodennosti, ale i „věčných témat“ loučení s matkou či jinými nejbližšími – a hrdě se hlásí k tradici, na niž navazují. Autorka je překladatelka a literární teoretička.

Idiot Dychá

Nepřítel státu (v Chotěboři)

S.d.Ch.

Haškova povídka Zrádce národa v Chotěboři vypráví o ostudném znesvěcení dubu, pod kterým odpočíval bratr Žižka při svém tažení na Příbyslav, rolníkem Janem Pavlíčkem, který na posvátném místě ve spěchu vykonal velkou potřebu, za což byl všemi zatracen i přesto, že o významu letitého stromu neměl v okamžiku své zrady nejmenší tušení. Kde jsou ty národní časy?

Národ je mrtev. Ale stát bdí. Tady má kosmicky mrazivá teze, že nás principy vždy jen zneužijí a odhodí, svou člověčenskou antitezi. Stát bdí. Namísto zrádce národa je tu nepřítel státu.

„Stát ti tu zakazuje stát,“ zpívá Květoslav Dolejší na albu Trupec. A dobře dělá.

Můj známý vždycky po ztrátě mobilního telefonu zavolá z nového čísla svému známému, se kterým je smluven, a namísto rozhovoru mu zhruba stokrát zopakuje slovo Hitler, pak zavěsí, zavolá známého znovu a zhruba stokrát zopakuje slovo Stalin, pak ještě jednou to samé se slovem Alláh. Své podivné jednání zdůvodňuje přáním být ve všech třech sledovaných rizikových skupinách. Přestože podobnou ambici nemám a do telefonu používám frekventovaněji především uvolňující vulgarismy, vypadá to, že jsem do nějaké takové prověřované skupinky mimovolně zapadl. To je tak. Pracovníci BIS nakupují v obchodech, kde podobný artikl vedou, anarchistické tiskoviny, antifašistické bulletiny, anarcho-komunistické noviny a feministické fanziny. Utrácejí peníze daňových poplatníků za tyto plátky, protože stát je ohrožen.

Stát je vždycky ohrožen lidmi, kteří chtějí změnu k lepšímu, to jde proti podstatě státu a stát se brání a monitoruje závadné tiskoviny nepřátel státu. Proč však zakoupila pracovnice BIS plakát s textem mé mikrohry, zůstává záhadou. Je několik možných vysvětlení a jedno je lepší než druhé.

Buď ohrožení státu představuje sociální demence a kolektivní egomaniakální porucha naší oficiální básnické scény, kterou mikrohra dokumentuje, ale o tom bych pochyboval, sterilita je spíš státotvorná a fakt, že přední představitel této scény vyhrožuje mým přátelům paragrafy za otištění jeho vlastních, veřejně prezentovaných slov, ukazuje spíše na přidanou hodnotu „zmatení ducha“ ve směru institucionálního zakotvení v kulturně-papalášském modu.

Další alternativou je, že si paní z BIS spletla plakát s mým textem s podobným plakátem, obsahujícím nebezpečný text Tomáše Schejbalu nazvaný Socialismus nebo smrt, ve kterém tento provokatér konstatuje, že k tomu, abychom přežili, budeme se muset chovat jako zodpovědné a empatické bytosti, což stát ohrožuje bezpochyby.

Je také možné, že pracovnice BIS je příznivkyní mého díla a pořídila si jednu z jeho položek za státní peníze. To by bylo potěšující, ale nezákonné.

Poslední možností a mou novou noční můrou zároveň je, že se to provalilo. Že v BIS přišli na to, že pro náš stát ohrožení znamená. Vždycky jsem totiž nepřitelem státu byl, toho socialistického i toho kapitalistického. Jsem nepřítel státu. Pokud stát není legalizovaným zločinem o sobě, pak zločin legalizuje a já jsem se rozhodl tento stát potřit svou klávesnicí, svou hlavou a svou nezdolnou diverzní idiocií už před hodným časem.

Chystáme se na jaře s chotěbořskou omladinou na tábor lidu. Až pojedu uprostřed polí a luk na opentleném voze a ucítím ve střevech nepřijemný pohyb, budu myslet na to, že stát bdí a že dnes, více než kdy jindy, monitoruje navzdory mému kvazianarchistickému jančení především moji polistopadovou svobodu. A poseru se raději do gati.

Oživování městského mobiliáře

Světlo do ulic – pohyblivý obraz ve veřejném prostoru

V druhém dílu série nazvané Světlo do ulic představujeme po Romanu Týcovi dalšího umělce, který se zabývá světelnými intervencemi do veřejného prostředí a využívá k tomu městský mobiliář. Řeč bude o Křištofu Kinterovi.

SYLVA POLÁKOVÁ

Tvorba Křištofa Kintery má nejbližší k hybridním podobám plastického výtvarného umění. Autor přesto částí svého díla zasahuje veřejný prostor a obdobně jako Roman Týc (viz A2 č. 3/2015) využívá všedních pouličních prvků, které po jeho zásahu dostávají nový význam. Práce s městským mobiliářem materializují komunikaci mezi obyvateli a prostředím, v němž žijí. Stávají se tak určitým protipólem rostoucí virtualizace prostoru, charakteristické pro současné metropole.

Kamerové vědomí

Ke Kinterovým prvním „pouličním“ intervencím patřil projekt *Live Broadcast*, který autor realizoval společně se skupinou Jednotka v roce 1998. Tehdy, jako pětadvacetiletý student ateliéru intermediální tvorby Milana Knížáka na Akademii výtvarných umění, umístil na sloup veřejného městského osvětlení malý televizní monitor, na nějž byl živě přenášén obraz z neznámého bytu. Jelikož byl v této instalaci použit bezkabelový signál, neměli kolemjdoucí možnost zjistit, odkud se obraz přenáší. Později Kintera uvedl, že monitor byl instalován ve Vršovicích v ulici V Olšánách a obraz se přenášel z bytu, kde tehdy bydlel. Technika byla půjčená, a tak obrazovku chránila kovová krabice opatřená zámkem a dráty připoutaná ke sloupu. Později Kintera konstatoval: „Kolemjdoucí sledovali vysílání s nečekanou tolerancí. Nikdo zařízení nepoškodil. A to celá akce trvala plně dva měsíce, dokud nevypršela výpůjční lhůta na techniku.“

Reakce náhodných diváků umělec sledoval při cestě domů nebo z balkonu svého bytu, tedy přímo z místa, které video zachycovalo. Obraz byl černobílý a snímací zařízení bylo umístěno u stropu, takže během přenosu „intimity na ulici“, jak téma svého projektu sám označil, nebylo jednoduché rozpoznat, kdo se v bytě pohybuje.

Live Broadcast lze vnímat jako příspěvek k tématu „videodozoru“, které je součástí světového uměleckého diskursu nejméně

od devadesátých let. Tato kritická reflexe se vztahuje k rozšíření systémů bezpečnostních kamer známých pod zkratkou CCTV (closed circuit television). Ty jsou součástí veřejných prostor i soukromých obytných jednotek. Zahraniční umělci jako Dieter Froese či Julia Scherová reagovali na toto permanentní a všudypřítomné „kamerové vědomí“ galerijními instalacemi, v nichž videodozor kritizovali nebo jej dováděli ad absurdum. Oproti „analogovým“ devadesátým létům se současné „digitální“ kamerové vědomí zmnohonásobilo vlivem satelitního snímání, reality TV a virtuální síťové komunikace. Tím, že se projekt *Live Broadcast* odehrál dílem v soukromém bytě a dílem ve veřejném prostranství, byl ve své době v podstatě subtilní předzvěstí mediální strategie infiltrování veřejného prostoru intimním obsahem, jak to reflektovalo umění o dekádu později.

Lampy veřejného osvětlení

Ačkoli Kintera pracuje se soudobými technologiemi (známé jsou například jeho robotické sochy), tematicky i formálně zůstává ukotven ve fyzické realitě. To dosvědčuje i série modifikovaných lamp pouličního osvětlení, které jsou v zásadě světelně-kinetickými sochařskými objekty. Přestože výběr místa často souvisel se zadáním umělecké instituce, u několika pražských realizací si lokalitu zvolil sám autor. Jednalo se o pietní projekty úzce spjaté s konkrétním prostředím: *Bike to Heaven* (2007–2013) a *Z vlastní vůle – Memento Mori* (2009–2011). První realizace byla pomníkem Janu Bouchalovi a všem cyklistům, kteří zemřeli v ulicích Prahy. Bouchal, mimo jiné propagátor městské cyklistiky a jeden z iniciátorů projektu Auto*Mat, byl v lednu 2006 zabit při autonehodě na křižovatce Dukelských hrdinů a nábřeží Kapitána Jaroše. Kintera rok poté instaloval jízdní kolo na sloup čtyřramenné pouliční lampy, která se otáčela jako větrná korouhev. V noci její světla svítila imaginárnímu cyklistovi na jeho vertikální cestě.

Také další instalace byla pomníkem, a sice všem těm, kteří se z vlastní vůle rozhodli ukončit život skokem z Nuselského mostu. Do údolí pod ním umístil výtvarník lampu, jejíž „hlava“ byla obrácena vzhůru. V obou případech zvolil běžné lampy s běžnými zdroji. Sochařsky je však přetvořil v samostatné umělecké objekty. Inspirovala jej podle jeho vlastních slov „všednost městského mobiliáře“ a volil příslušné „sochařské gesto obohacené o symboliku“. Světlo pouličních lamp bylo sémantizováno pohnutou historií místa. V těchto projektech mohl Kintera vyjádřit svůj zájem o „kontrast mezi subtilitou sochy a velikostí architektury“, což je obzvlášť patrné u *Memento Mori* pod betonovými mostními pilíři.

Jelikož Kinterovi podle vlastního vyjádření nejde o „symbiózu s architekturou“, nebrání se ani přemísťování svých prací. Naopak, zajímá jej „dobrodružství změny kontextu“. Některé jeho lampy byly později vystaveny také v zahraničí, kde pracoval jak s přemístěním konkrétního lokálního prvku do cizího prostředí, tak se samotným principem manipulace s městským mobiliářem. Například v Basileji v instalaci *Lay Down and Shine* (2009) použil místní lampu a docílil takové míry autentičnosti, že někteří kolemjdoucí nerozeznali, že se jedná o „vystavený“ artefakt, a telefonovali do galerie, aby ležící lampu před svým vchodem opravila.

V sérii lamp Kintera pracoval také s univerzálními tématy spirituality; evokuje už samotné využití světla a vertikality. Obecně srozumitelnou, a tudíž i přenosnou symboliku využil rovněž v nedávno realizovaném projektu *Maják nad Prahou* (2014). Na Petřínskou rozhlednu umístil rotující světelný kužel, který po čtyři podzimní dny proměňoval pražskou noční scenerii v romantickou krajinu. Interpretací potenciál *Majáku* byl ale širší. Výklad mohl vést například k sebekritickému pohledu na stav této středoevropské metropole a snad i jejího zbloudilého genia loci.

Taktiky street artu

Projekty prezentované v rámci nějaké zastřešující akce se od těch vytvořených „na vlastní pěst“ liší především v procesu realizace, který odráží i paradoxy charakteristické pro dané místo. Zatímco v případě *Majáku* obstarala vyjednávání s městem festivalová produkce, v projektech *Memento Mori* a *Bike to Heaven* dostala lekci autorská vytrvalost. Vzhledem k pietnímu étosu *Memento Mori* chtěl Kintera na rozdíl od *Live Broadcast* realizovat tento „pomník sebevrahů“ legální cestou: „Nechtěl jsem dělat ortodoxní street art.“ Vyjednávání s městskou správou Prahy 2 však trvalo dva roky. Kintera vzpomíná, že námitky vycházely jak z významového nepochopení, tak z obav z výdajů spojených s odběrem elektrického proudu. Proto se umělec nakonec rozhodl provoz hradit sám. Jiná výtka, totiž že plastika by přispěla ke světelnému znečištění, pak působila obzvlášť bizarně ve srovnání se „světelnou scenerií“ nad Nuselským mostem v podobě digitálního reklamního billboardu, proti němuž se neúspěšně odvolávaly různé občanské iniciativy několik let.

Tento výmluvný příklad svědčí o nesnadné pozici osamocенého uměleckého odhodlání, a to zvláště v konkurenci s tržními zájmy různých stran. Právě z tohoto důvodu se řada umělců obrací k taktikám street artu, včetně těch ilegálních. To ovšem nutně vede ke krátkodobému charakteru umělecké události, což se vylučuje s některými tématy, zejména těmi pietními.

Autorka je filmová publicistka.



Live Broadcast lze vnímat jako domácí příspěvek k tématu „videodozoru“. Foto archiv Křištofa Kintery

Příští díl seriálu Světlo do ulic otiskneme v A2 č. 11/2015.

Atomy a vztahy

Filmově historické knihy Lucie Česálkové a Pavla Skopala

Na sklonku loňského roku vyšly dvě publikace filmových vědců z Masarykovy univerzity věnující se různým obdobím dějin české kinematografie 20. století. Lucie Česálková i Pavel Skopal v knihách *Atomy věčnosti* a *Filmová kultura severního trojúhelníku* kladou film do širších společenských souvislostí.

MARTIN ŠRAJER

Filmová historiografie, která nevypráví příběhy zlomových událostí a velkých génů a nepřeceňuje význam estetické roviny jednotlivých děl, se u nás pozvolna prosazuje teprve v posledních letech. Publikace *Atomy věčnosti* Lucie Česálkové a *Filmová kultura severního trojúhelníku* Pavla Skopala lze ovšem z hlediska naplňování přísných kritérií „nové filmové historie“ označit za vzorové.

Žádoucí hodnoty

Nedlouho poté, co vyšla *Ponorná řeka kinematografie* (2013) Martina Čiháka, věnující se filmovým experimentům, a práce Evy Struskové *Dodalovi* (2013), shrnující tvorbu průkopníků zdejší filmové animace, dočkala se monografie také podobně opomíjená sféra krátkometrážní tvorby. Třebaže filmová historička a teoretička Lucie Česálková v úvodu své knihy *Atomy věčnosti* upozorňuje, že její snahou nebylo vytvořit souvislou „mapu“, metodologicky, geograficky a časově zřetelně vymezené území se jí podařilo prozkoumat vyčerpávajícím způsobem. Unikátní na *Atomech věčnosti* přitom není jen dosud uceleně nezpracované téma krátkých československých filmů třicátých až padesátých let, ale rovněž autorčin přístup. Krátké filmy Česálková označuje za „atomy věčnosti“, části větších celků, které sice mohly být pro svůj zakázkový charakter samy o sobě pomíjivé, ale v širším socio-kulturním, ekonomickém a politickém kontextu se společně s jinými médii podílely na proměně vědomí a vědění širokých diváckých vrstev. Jejich účelovost byla vykoupena přesahem k věčnosti – naplňováním dlouhodobějšího občansko-formativního cíle, stanovováním norem chování a žádoucích hodnot. Zvolnému konceptuálnímu rámci odpovídá uplatněná metoda, zasazující filmy do dynamické sítě vztahů mezi filmaři, distributory, kiny a vládou.

Autorka se táže, proč filmy sloužící k osvětě, výchově a propagaci vlastně vznikaly a jakou funkci v konkrétních dobových podmínkách plnily. Jedním z leitmotivů knihy je přetrvávání určitých konceptů navzdory měnícímu se politickému ovzduší. Druhá kapitola například rozkrývá, jak mohly být populárně-vědecké a školní filmy v padesátých letech zneužity k propagandistickým účelům díky respektu, kterému se vědecké poznání těšilo od první republiky. Ke zvýznamňování zdánlivě „socialistických“ témat práce nebo mládí zase v zájmu zajištění plynulé výroby docházelo již za protektorátu. Velké časové rozpětí přitom autorce umožňuje sledovat kontinuitu v preferovaných tématech i uplatňovaných rétorických figurách. Nerušivé přepínání pozornosti mezi konkrétním a obecným nás upozorňuje, že film není autonomní kulturní a průmyslovou formou, ale naopak představuje styčný bod řady estetických, společenských, technologických či institucionálních faktorů, praktik a procesů, které byly častěji spoluutvářeny preferencemi diváků, než aby je samy jednosměrně formovaly.

Přestože Česálková o filmech pojednává věcně, bez etického nebo estetického hodnocení, není její psaní odosobněné. Kde jí to prameny umožňují, bere v potaz také nevyzpytatelnost lidského faktoru, nenaplněná přání, vize a potřeby tvůrců. Plastický obraz podmínek, v nichž filmy vznikaly, dotváří komentáře tvůrců. Nicméně i přes oživení textu přímými citacemi a přes snahu udržovat kontakt se čtenářem prozrazuje styl publikace zacílení primárně na odbornou veřejnost. Převažují informačně mimořádně hutná souvětí, někdy zabírající až půl odstavce. Místy krkolomná syntax od nás kromě obeznámenosti po opakujících se jmény a pojmy vyžaduje velmi pozorné a trpělivé čtení (příkladem je přívlastková konstrukce „i na hříčce nočního

oživnutí vyhozených odpadků, odhozené kosti, zmuchlaného papíru a staré ponožky založený film...“). Ačkoli kniha nemá popularizační ambice, s kratšími větami očištěnými od nadužívaných anglicismů jako „komunikovat (něco)“ nebo „tendovat“ by byla vzácným důkazem, že zdárné uchopení mnoho- vrstevnaté problematiky nemusí automaticky snižovat čtivost textu.

Vkus a instituce

Pavel Skopal ve *Filmové kultuře severního trojúhelníku* zúročil svůj dlouholetý zájem o socialistickou filmovou produkci. S knihou Česálkové jeho publikaci spojuje kromě kritické práce s množstvím archivních



Krátké filmy stanovovaly normy chování a žádoucí hodnoty. Z filmu *Daňová morálka*, 1947. Foto dafilms.cz

pramenů také komplexní vnímání kinematografické instituce ve společenských a kulturních souvislostech. Skopalova komparativní práce, zaměřená na českou, polskou a východoněmeckou poválečnou kinematografii, ve třech obsáhlých kapitolách postupně srovnává koprodukční strategie, filmovou distribuci a diváckou recepci tří socialistických zemí, které z pohledu Sovětského svazu tvořily takzvaný severní trojúhelník, nárazníkové pásmo oddělující východní a západní Evropu. Kromě toho je však spojovaly také kulturní vztahy, divácká poptávka po atraktivních zábavních žánrech a reorganizace filmové výroby dle sovětského modelu.

Ačkoli se Skopal zaměřuje na distribuci a recepci filmů hraných, plnicích primárně funkcí zábavní či estetickou, podobně jako Česálková přistupuje k filmové produkci bez hodnotících soudů a zajímá se předně o to, co filmy znamenaly v kontextu svého vzniku. Hledáním strukturálních podobností a odlišností na ploše pětadvaceti let se mu daří postihnout dosud podrobněji neprobádané rysy socialistické filmové kultury a zároveň narušit představu o direktivním řízení domácí kulturní politiky Sovětským svazem. V oblasti filmových koprodukcí je patrný přesun akcentu z naplňování edukativních a budovatelských cílů v první polovině padesátých let na zábavní aspekt filmů vyráběných v letech šedesátých. Autor konkrétními příklady dokládá, že tato proměna nesouvisela jenom s kulturní liberalizací, ale rovněž s pragmatickým přeorientováním filmové výroby na ekonomické výsledky. Podobně byla přehodnocena role filmové distribuce. Po neúspěšném pokusu vytvořit názorově homogenní publikum došlo k decentralizaci výroby, většímu zohlednění rozrůzněného

diváckého vkusu a vybalancování ideové a zábavní hodnoty filmů.

Cenné jsou závěry týkající se badatelsky obtížně proniknutelné oblasti filmové recepce. Na základě orálněhistorického výzkumu, grafů návštěvnosti nebo diskusí na stránkách filmových časopisů Skopal rekonstruuje, jak filmové instituce reagovaly na proměnu diváckého vkusu. Zatímco zpočátku nabídka určovala poptávku, postupně začaly být ve větší míře promítány filmy propagující naopak vyhledávané hodnoty. Proměnlivý divácký zájem o různé typy filmů Skopal vsazuje do širšího rámce volnočasových aktivit a probíhající kulturní liberalizace a přesvědčivě rozvíjí tezi, že projekce západních filmů

nebyly jen výsledkem „změny poměrů“, ale rovněž taktickým krokem k vylepšení sebe-prezentace režimu. Dokazuje, že nesamostatnost distribučních systémů tří sledovaných států byla od druhé poloviny padesátých let menší, než se soudí, a varuje před přímochařím chápáním recepce jako jednosměrného procesu.

Syntéza dat z mnoha pramenů tvoří podklad pro originální interpretace, které zbytečně neopakují to, co bylo napsáno dříve – ať ve sborníku *Naplánovaná kinematografie* (2012) nebo v knihách o kulturní politice, jakou je třeba *Únor a kultura* (2004) historika Jiřího Knapíka. Skopal navíc i přes informační hutnost textu udržuje čtenářovu pozornost chronologicky vedeným výkladem, kratšími podkapitolami nebo pomocí zobecňujících shrnutí. Nehrozí tak, že bychom ztratili kontinuitu a v textu zabloudili.

Faktograficky bohaté a teoreticky i metodologicky podnětné knihy Lucie Česálkové a Pavla Skopala namísto definitivních závěrů revidují obecné mínění o fungování kinematografie a dokazují, že sledování komplexních souvislostí filmové produkce, jakkoli pracné, má význam. Úspěšně překonávají hranici mezi teorií a historií, mezi dějinami kinematografickými a politicko-sociálními, a představují tak kromě jiného cenné argumenty proti námitkám, že filmová věda je zapouzdřený a společensky neužitečný obor.

Autor je filmový publicista.

Lucie Česálková: *Atomy věčnosti*. Krátký film 30. až 50. let. Národní filmový archiv, Praha 2014, 434 stran.

Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku*. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970. Host, Brno 2014, 388 stran.

Náš tanec rozechvívá i strop

Revize lokální historie z pozice queer feminismu

Švédská umělecká trojice MYCKET v trojhlasém textu přibližuje svá tvůrčí východiska a ohlíží se za karnevalovým projektem *Exclude me in*. Skupině se jeho prostřednictvím v jistém smyslu podařilo přepsat dějiny a včlenit do nich hlas několikanásobně marginalizovaný.

MARIANA ALVES
KATARINA BONNEVIER
THÉRÈSE KRISTIANSSON



Snímek z karnevalového průvodu v rámci projektu *Exclude me in*. Foto Atilla Urban

M (Mariana Alves): Jako skupina MYCKET často říkáme, že pracujeme s „minimalistickým maximalismem“. Což neznamena, že bychom dělaly spoustu věcí nebo aktivit, nýbrž že se pečlivě soustředíme na detaily každé jednotlivosti. Tvrdíme, že chceme vytvořit „maximalismus s minimálním úsilím“. Udělat mnoho nemusí nutně stát hodně času.

K (Katarina Bonnevier): Když přemýšlím o našem projektu *Exclude me in* (Vyluč mě / Zahrň mě), vybavuji si intenzivní pocit, který zaplavil mé tělo, když jsem šla z Esperantoplatzen do nočního klubu Nefertiti uprostřed kypícího karnevalového průvodu. Obklopena lidmi, cizinci, milenci, kolemjdoucími, účastníky, kteří se rozhodli vystoupit, nastrojiti a přidat se k nám, aby podpořili queer a získali zpět nejen ulici, ale i celou historii Göteborgu.

T (Thérèse Kristiansson): Vždycky mě udiví, když si uvědomím, že je nás mnoho, kteří se cítíme stejně, trpíme stejně a věříme v totéž, a že měníme věci nikoli nenávisť a násilím, ačkoli násilí je proti nám používáno, ale láskou. Volba milovat je volba propojovat – najít sami sebe v druhých. Láska je aktivní volba.

MKT (skupina): Od začátku naší spolupráce v roce 2012 pracuje skupina MYCKET s inscenovanými událostmi, které různými způsoby fungují jako místa reparace, sdílení a učení. My, MYCKET, sdílíme usilování o praxi vycházející ze souboru vzájemně se protínajících perspektiv a předmětů zájmu – queer, feministických, třídně uvědomělých, protirasistických. Tento text částečně předvádí, čeho jsme si předsevzaly docílit – potřebovaly jsme artikulovat, co společně děláme. Je to zároveň performance psaním, která se děje zde a nyní – když tato slova sdílíme s vámi. V tomto textu je přítomný společný hlas, hlas MYCKET. Tento pluralitní hlas se nikdy nechová jako vševědoucí pozorovatel. Setkali jste se s třemi hlasy a možná pochytili nějakou charakteristiku příslušných členek skupiny. Než budeme pokračovat, rády bychom řekly něco víc o projektu *Exclude me in*.

Dát historii do pořádku

V krátkosti: projekt *Exclude me in* vznikl pro Göteborgské mezinárodní bienále současného umění (GIBCA) v roce 2013 a vychází z existence karnevalu, který se konal v Göteborgu od začátku osmdesátých let až do raných let devadesátých. „Göteborgskarnevalen“ byla občanská iniciativa s úzkými vazbami na tehdejší rozsáhlou ilegální klubovou scénu, která

v nejlepších časech zahrnovala asi dvě stě tisíc lidí a která nikdy nebyla součástí oficiální historie města. Ale co je ještě zajímavější, projekt *Exclude me in* je založen také na tom, co v „Göteborgskarnevalen“ chybělo. Když jsme procházely osobní archiv předsedy karnevalu, plný fanzinů, fotografií a VHS kazet, objevovaly jsme obdivuhodnou pestrost akce, ale také drtivé zastoupení heterosexuality, patriarchálních hodnot, mužů se jmény (například dýdžejů) a anonymních žen (třeba umělkyně, které vyráběly transparenty a dekorace). Nevěděly jsme, co si s tímhle materiálem počít. Pro nás a pro lidi, jako jsme my, zde nebylo místo. Stud, strach a nenávisť znemožnily, aby se v době Göteborgskarnevalu dostalo zřetelného vyjádření také queer komunitě.

Musely jsme s tím něco udělat. Kolektiv MYCKET se tedy pustil do zkoumání göteborgské queer a feministické klubové scény. Zmapovaly jsme všechny noční kluby a spolky, které jsme našly, od osmdesátých let až do dneška, a na tomto základu jsme založily a vybudovaly svůj vlastní karneval. S širší skupinou jsme vyrobily kostýmy, doplňky a pomůcky pro více než stovku lidí a také transparenty se jmény klubů a bájných postav scény. V září 2013 jsme s hudbou a tancem spolu se všemi, kdo se s námi přišli bavit, realizovaly sen o tom, co by tu mělo být.

Po této události jsme vytvořily „kritickou fikci“ – prostříhaly jsme videonahrávku z historických Göteborgskarnevalen novým materiálem z našeho queer karnevalu, doplnily chybějící queer scény a realizovaly film *History as we know it* (Historie, jak ji známe). Ten je teď v historických archivech města Göteborg a také na YouTube.

Budoucí design

K: Poté, co jsem začala zkoumat vztahy mezi architekturou a genderem, často dostávám otázky ohledně budoucnosti designu. Jak by to vypadalo, kdybyste měli queer výtvarné ztvárnit? Mám spoustu možností, jak na tyto otázky odpovědět, třeba že „queer tkví v perspektivě – pokud něco za queer označím, pak to queer je“. Ale dají se také pojmut jako výzva. Můžu najít queer místa v historii – ale co kdybych je měla sama navrhnout, jak bych se k tomu postavila? Mým současným cílem při práci v MYCKET je tvořit, promýšlet a navrhovat, jakým způsobem rozšířit podobu a vnímání feministických a queer teorií, s nimiž pracuji. Snažím se tyto teorie

zkoumat a vkládat je do prostorů a věcí, kde je mohou ostatní zakoušet – jako v *Exclude me in*, kde se queer prostor karnevalu stává tělesnou zkušeností účastníků. Je to výchovný projekt zacílený na účastníky, ale také projekt historické nápravy – pokouším se vyspravit dějinné a sociální trhliny a vynést na světlo to, co na jejich místě chybělo.

M: Myslím, že pro mnoho lidí je důležitou hnací silou hněv. To často končí kritikou jako strategií odporu, kdy se vše točí kolem vypichování patriarchálních a rasistických myšlenek a následných protireakcí. Tento přístup nutí lidi se neustále bránit. Manévr, který nám umožní přežít, je začít pracovat inspirativně. Proplovat neznámým prostředím však chce odvalu. Spíše než odmítat některé jevy jako odporné je třeba definovat, co je podle nás krásné a užasně. Náléhavá potřeba míst, která by umožňovala rozvíjet podnětnou práci, je stále silnější.

T: Modernistické a patriarchální disciplinování našeho těla i mozky. Myslím, že tendence dělat to, po čem toužím, ve mně stále bojuje s tím, co jsem byla naučena dělat. Naše praxe mi pomáhá se napravit. A také si myslím, že pokud se uzdravíme, to, co vytvoříme, pomůže vyléčit i ostatní. Budeme-li čestní a zranitelní, ostatní se toho třeba také odváží. Navenek reparační nebo nápravné momenty v naší činnosti mají vytvořit prostor, který by ostatním poskytoval podporu, aby i oni mohli uplatnit své právo na vlastní specifické bytí, jako rovní s rovnými.

MKT: Z koláže citátů z manifestu Queer Nation, fanzinů Karnevalsforeningen a našeho vlastního psaní jsme vytvořily proslov *Tale from the hide-outs* (Příběh ze skrýší), který poukazuje na všechny kluby, jež jsme našly během göteborgského mapování queer, feministické a lesbické scény. Přednesly jsme jej na Esperantoplatzen – což je výchozí bod a „šatna“ našeho karnevalové přehlídky. Sborově jsme žádaly naše hosty, aby se přidali. Tento projev nakonec společně proslovilo dvě stě lidí. Sbor pěl: „Pamatuješ si dobu, kdy vzduch byl čistý a sex něco špinavého? Dotkni se mě, dotkni se mě teď. Chci pracovat a milovat, milovat se s každým z vás. Všechny ulice tvoří naši sexuální geografii. Město touhy a úplného uspokojení.“ Příští rok tohle provedeme nazí. Autorky jsou umělkyně.

Text je zkrácenou verzí eseje **Through our dance we weave the dance floor and ceiling** pro chystanou antologii *Feminist Futures*. Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**.

Kritika jako vyprázdněný styl

Od uměleckého aktivismu k jeho institucionalizaci

Dánské umělecké duo Elmgreen & Dragset zanechalo politického aktivismu a nahradilo jej snadno stravitelnou „odtučněnou“ kritikou, která diváka příliš neznepokojuje. Reflexe nedávné retrospektivy v Dánské národní galerii ukazuje, že ne každý pokus oficiálních institucí o reprezentaci queer umělců je pro queer komunitu přínosem.

RUNE GADE

„Ano, pamatujeme se na Benjamina!“ stálo velkým černým písmem na bílém banneru pověšeném na boku lodi Kulturfærgen Kronborg, jež kotvila u břehu kodaňského parku Amaliehaven. Banner byl příspěvkem Michaela Elmgreena do skupinové výstavy *Europe Rediscovered*, jíž se v roce 1994 zúčastnilo více než šedesát evropských umělců. Elmgreen a jeho banner tehdy vyvolali velký poprask. Zejména proto, že Elmgreen se u příležitosti vernisáže výstavy rozhodl ze svého uměleckého honoráře věnovat čtyři tisíce dánských korun antifašistické organizaci Antifascistisk Aktion. Pro ty, kteří se na Benjamina nepamatují: text banneru odkazoval k tragické události spojené s policejním zadržením Benjamina Schoua na Silvestra roku 1991 na kodaňském náměstí Rådhuspladsen. Násilné zadržení, při němž nejméně jeden policista na Schouovi seděl a koleno mu tlačil na plíce, skončilo ztrátou vědomí mladého muže. Lékaři se jej snažili probudit, ale Benjamin se už nikdy neprobral a roku 2008 ve věku třiceti čtyř let zemřel. Zúčastnění policisté nebyli nikdy povoláni k odpovědnosti. Z řady mylných informací a záměrného mlčení, kterými policie štedře přispívala k soudnímu procesu, nebyly nikdy vyvozeny žádné právní důsledky. Znatelným dopadem ale bylo vyostření konfliktu mezi policií a radikální levicí, společně s obecným oslabením důvěry v demokracii. Nejvýrazněji se vyostření konfliktu projevilo během proslulé noci 18. května 1993, kdy se kodaňská čtvrť Nørrebro stala dějištěm dosud největších



Elmgreen & Dragset: Vítejte v Las Vegas. Foto Anders Sune Berg

nepokojů v poválečných dějinách Dánska. Policisté údajně nabádali zadržené k poslušnosti větou: „Pamatujete si na Benjamina?“

Incestní těhotenství

Od doby, kdy Michael Elmgreen vytvořil svůj banner a kdy stránky novin zaplnily články o návratu politického umění, uplynula dvě desetiletí. Jeho banner byl zcela jistě spíše aktivistickým činem než uměleckým dílem v konvenčním slova smyslu. Elmgreen za těch dvacet let dosáhl mezinárodního uznání a úspěchu jakožto součást uměleckého dua Elmgreen & Dragset, které spolu s norským umělcem Ingarem Dragsetem založil v roce 1995. Výstava této dvojice probíhala od září 2014 do ledna 2015 v Dánské národní galerii. Můžeme se ptát, zda se tímto momentem stalo politické umění součástí institucionální kultury, či co se to vlastně děje. Na výstavě *Biography* ovšem návštěvníka žádná výrazná kontinuita s dřívějšími politickými díly do očí nebila.

O efekt se postaral spíše přetrvávající – nyní vysoce rafinovaný a extravagantně vyjádřený – smysl pro spektakulárno, spolu s velkolepými a výraznými instalacemi, které, podobně jako úderné heslo, vyhánějí vše do krajnosti, aby dosáhly kýženého dojmu. Elmgreenova a Dragsetova díla budují sterilní kulisové univerzum s jednoduchými, ale efektními rekvizitami. Příznačné jsou pro ně lehce čitelné prostředky, díky nimž duo servíruje svá poselství průraznou silou reklamní estetiky.

Již ve foyeru Národní galerie byl člověk konfrontován s betonovým věžákem *The One & The Many* z roku 2010, který se zde tyčil jako smutný hyperrealistický památník sociálního bydlení budovaného dánským státem blahobytu. „Vytvořili jsme v břiše Národní galerie ošklivé dítě,“ znějí citace autorů. Je-li tomu tak, jde o incestní těhotenství. Mezi umělci a institucemi vznikl až příliš blízký vztah, z nějž vzešel milovaný jedináček, kterého bychom mohli pokřtít termínem „kritika institucí light“. Ostatně, jeden z bytů ve zmíněném věžáku, pokud máme věřit jmenovkám u vstupních dveří, byl příznačně přidělen i kurátorce výstavy Marianne Torpové.

Celá výstava bavila stejným způsobem: hrou s klišé stylizovanými do zřejmé jednoduchosti. První ze dvou pater, která Elmgreen & Dragset dostali k dispozici, tvořil labyrint chodeb a pokojů. Retrospektivní pohled na dílo tak dostal háv anonymní a skličující institucionální estetiky, jako kdyby se člověk ocitl v kanceláři nějakého úřadu. Druhé patro bylo ponořené ve tmě a osvětloval je jen neonový nápis „The One & The Many“ poblikávající ze zadní stěny, před níž se rozprostíral bazén s plovoucím tělem utonulého – dílo *Death of a Collector* (2009). Toto patro bylo zcela syrové,

bez jakýchkoli architektonických úprav pro potřebu výstavy, jen s několika výraznými díly rozmístěnými v rozsáhlých prostorách.

Mdlé banality

Podle tiskové zprávy měla být výstava „plná významů a kritiky, ale prostá zdvižených ukazováčků či morálních poselství“. Jinými slovy, řečeno bylo mnohé, ale neznamená to nic. Výstava byla totiž jen jaksi lhotejnou, banální a neškodnou hrou se scénografickými efekty, humornými triky a lehce pohoršujícími pointami. Hrou, která nic neriskuje a případnou kritiku nerozvíjí v nic více než v pouhé trivializované dvojznačnosti. To jsme mohli nejlépe pozorovat v prvním, labyrintickém podlaží, kde byla umístěna nekonečná řada nepoužitelných dveří. Ty byly nejrůznějšími způsoby zbaveny svých základních vlastností, například tím, že měly panty a kliku na obou stranách, jako je tomu v díle *Powerless Structures, Fig. 123* (2001).

Zavřené dveře jakožto „kritická“ alegorie exkluzivity uměleckých institucí nebo heteronormativní hegemonie jsou ale pouhým nošením dříví do lesa, jelikož vyprávění o účtování s neutralitou bílé krychle, kontemplativní pasivitou publika a nudnou dominancí heterosexuální normativity se v uměleckých muzeích již dávno zabydlelo. V každém případě to platí o této podobě, v níž je – jinak potřebná – kritika zcela vyprázdněná, zredukována na jazyk dětských knížek a v níž postrádá jakýkoli reálný dopad. Možná si kurátoři muzeí prolistovali stejnou kritickou literaturu jako umělci a jejich neproblematický konsensus dláždí cestu těmto poněkud mdlým, ale vzkvétajícím banalitám, jejichž pozorovatel se stává aktivním spoluhráčem a problematizuje se tak domnělá neutralita muzeí. Didaktický žargon, který prostupuje nejen samotnými díly, ale i způsobem jejich prezentace, hraničí s opulentností.

Takže ne. Politický aktivismus, v němž má Elmgreen své kořeny, si cestu do Národní galerie nenašel. Nemusíme se obávat zdvižených ukazováčků ani vztyčených prostředníčků, protože někdejší kritičnost se proměnila ve vyprázdněný styl. Výstava *Biography* připomínala zábavní park, který v rámci zážitkové kultury vyzývá k lehké zábavě, jíž občas probleskne něco neškodně šokujícího. Něco, co nebude nikoho strašit po nocích a rušit ze sna a co nijak nezabrání tomu, abyste si v galerijní kavárně v klidu vychutnali svůj šálek kávy a cestou ven si udělali selfie před písmeny se zrcadlovým povrchem, jimiž je na zdi vyveden název výstavy a jež módně vyzývají ke sdílení výsledné fotografie na sociálních sítích pod hashtagem #smkselfie.

Autor působí na Kodaňské univerzitě.

Z dánštiny přeložila Jana Michalíková.

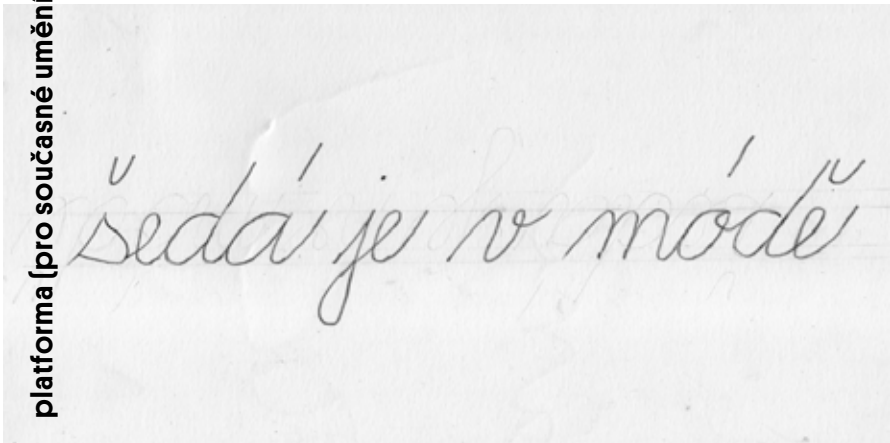
Ostrava

Výstava

09 04 — 21 06 2015

Autorka projektu:
Linda Dostálková

platforma (pro současné umění)



PLATO

Václav Stratil & Panáček: *Fuck*

09 04 — 03 05 2015

Galerie města Ostravy
Dvorana a Galerie
Multifunkční auly Gong

Dolní Vítkovice, Ruská 2993
706 02, Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, vstup volný



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



MINISTERSTVO KULTURY

Mediální partneři



Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

NOD



PUSH THE BUTTON

14. 4. / Út / 20:00

Herní nostalgie spojující divadlo,
virtuální realitu a beat-box.



16. 4. / Čt / 20:00

Vladimír 518, David Vrbík,
Ondřej Anděra

taneční a audiovizuální živé obrazy

Kitchen Drama Apokalypsa v kuchyni



20. 4. / Po / 20:00

Brutální groteska z kuchyně.

Režie: Ondřej David.

Hrají: Ivana Uhlířová, Irena Kristeková,
Richard Fiala, Michal Kern, Dan Ditttrich.

www.nod.roxy.cz



25.

Mezinárodní festival
divadelních škol

SETKÁNÍ ENCOUNTER

Vtáhne vás do hry!

14. – 18. 4. 2015

www.encounter.cz



ZA FINANČNÍ PODPORY

B | R | N | O | I

Všegrad Fund

MINISTERSTVO
KULTURY

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

Česká televize

GENERÁLNÍ PARTNEŘI

AVLED

SPECTRUM BRANDS

| STUDENT | AGENCY |

NAIVNÍ DIVADLO LIBEREC – HOST DIVADLA V DLOUHÉ

Vít Peřina

TŘETÍ GONG ANEB LOUTKY HRAJÍ DIVADLO



DÍTĚ V DLOUHÉ 2015

Loutkářská lahůdka v režii Tomáše Dvořáka

Rodinné představení pro všechny od 10 let

DIVADLO
V DLOUHÉ

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Neděle 12. dubna v 17 h

STUDIO
BELA

PROGRAM DUBEN

2. 4. 20.00

TÁHNI DO PEKEL

(Jean-Charles Hue, Francie 2014, 94 min)

Mezi westernem a krimi, mezi tuláky
a bavoráky...

3. 4. 20.00

TÁHNI DO PEKEL

(Jean-Charles Hue, Francie 2014, 94 min)

Mezi westernem a krimi, mezi tuláky
a bavoráky...

9. 4. 18.00

TAXIDERMIE

(György Pálfi, Maďarsko, 2006, 90 min)

20.00

DANIELŮV SVĚT

(Veronika Lišková, ČR 2014, 75 min)

Portrét mladého muže s pedofilní orientací.
Cena diváků na MFDF Jihlava 2014.

10. 4. 20.00

BÍLÝ BŮH

(Kornél Mundruczó, Maďarsko/ Německo/
Švédsko 2013, 119 min)

Strhující nadčasový snímek o vztahu lid-
ské a psí rasy získal hlavní cenu sekce Un
certain regard na festivalu v Cannes 2014
a byl vyslán Maďarskem do boje o Oscara.

16. 4. 18.00

VASKA

(Péter Gothár, Maďarsko, 1995, 86 min)

20.00

DRUHÝ VALČÍK /DINAMO: STEUA 1988

(Corneliu Porumboiu, Rumunsko 2014,
97 min)

17. 4. 20.00

VELKÁ NOC

(Petr Hátle, Česko, 2014, 63 min.)

Vítězný film MFDF Jihlava 2013.

23. 4. 18.00

PENDRAGONSKÁ LEGENDA

(György Révész, Maďarsko, 1974, 94 min)

20.00

MAMI!

(Xavier Dolan, Kanada 2014, 134 min.)

Akce VEZMI MÁMU DO KINA!

1+1 lístek zdarma!

24. 4. 20.00

MAMI!

(Xavier Dolan, Kanada 2014, 134 min.)

Akce VEZMI MÁMU DO KINA!

1+1 lístek zdarma!

30. 4. 18.00

PUSINKY

(Péter Tímár, 1996, Maďarsko, 98 min)

20.00

TÁHNI DO PEKEL

(Jean-Charles Hue, Francie 2014, 94 min)

Mezi westernem a krimi, mezi tuláky
a bavoráky...

Kino Film Distribution ARTCAM
a Maďarského institutu v Praze,
Rytířská 25-27, 2. patro

Aktuální info na:
facebook.com/StudioBELA
www.artcam.cz

VSTUPNÉ: 80 Kč / 60 Kč
(studenti, senioři)

Hrajeme každý čtvrtek a pátek od 20 hodin
(není-li uvedeno jinak)



Balassiho institut
v Praze



CINEPUR

A2

25fps.cz



Radio Wave
Český rozhlas

INDIEFILM

Queering Sápmi

Umělecký projekt, který ukázal, co to znamená být queer Sám

Jak se žije lidem, kteří jsou příslušníky jak sexuální, tak etnické menšiny? Na to se pokusila odpovědět dvojice švédských umělkyň prostřednictvím projektu Queering Sápmi, založeného na množství osobních rozhovorů.

ELFRIDA BERGMAN
SARA LINDQUIST

Do jara roku 2011 jen málokdo přemýšlel nebo slyšel o lesbických, gay, bisexuálních, transgenderových nebo queer Sámech, původních obyvatelích regionu Sápmi (tedy severní části Skandinávského poloostrova, označované obvykle jako Laponsko). Výsledkem hledání výrazu „homosexuální Sámové“ na Googlu bylo pár slovních hříček a odkazů na rasistické blogy. V Norsku pak existovala síť pro lesbické a gay Sámy známá pod zkratkou LHS. Ta iniciovala vznik výzkumné zprávy, jež zjistila, že o queer Sámech neexistuje žádný výzkum a že lesbičtí a gay Sámové jsou znevídatelňováni jak vlastní komunitou, tak i státy, na jejichž území žijí (tedy Norskem, Švédskem, Finskem a Ruskem). Nebylo to způsobeno tím, že by snad Sámové byli více či méně homofobní než jiné komunity, ale tím, že šlo o zranitelnou společnost, která se v důsledku kolonizace a diskriminace semkla a stala se závislejší na sociální soudržnosti.

Mnozí připomínali, že je v této věci potřeba něco udělat, ale ve skutečnosti se toho dělo jen málo, jak v rámci LGBTQ organizací, tak v sámských komunitách. Někteří pochybovali, zda neheterosexuální Sámové vůbec existují. „To bych snad nějakého potkal...“ Jiný názor byl, že fenomén LGBTQ je jen „módní záležitostí“ a že v Sápmi mají lidé „důležitější starosti“. Národní LGBTQ organizace i nadále dávaly přednost jiným skupinám než queer Sámům.

Cesta za příběhy

Napadlo nás, že bychom mohly spustit v sámské komunitě nějaký queer projekt. LGBTQ Sámové, které jsme potkaly a s nimiž jsme o nápadu diskutovaly, cítili, že pro ně samotné je těžké věci měnit. Mnozí z těch, kteří se pokusili na své problémy s genderovou identitou upozornit, se setkali s odporem. Spousta z nich nevěděla o žádných dalších LGBTQ Sámech, tím méně o někom, s kým by mohli usilovat o vlastní místo ve společnosti. Lecdý vnímali jako nemožné mluvit otevřeně i se svými nejbližšími, natožpak veřejně.

Jenže kdo jsme byly my, abychom se stavěly do čela sámského queer projektu? Brzy jsme si uvědomily, že je tu velký problém: nejsme Sámký. Ať už jsme byly jakkoli queer, jako Švédky jsme měly více sociální moci než Sámové. Poprvé v našich životech jsme my dvě, Sara a Elfrida, měly moc a byly „násilníky“. Koloniální dědictví a nadřazenost kolovaly v naší krvi. Riskovaly jsme, že bez ohledu na dobré úmysly budeme opakovat negativní vzory. Nemohly jsme být představitelkami skupiny, k níž jsme nepatřily. Naštěstí se dvě sámské mládežnické organizace, Sáminuorra a Noereh, jedna ve Švédsku a druhá v Norsku, rozhodly vzít nás pod svá ochranná křídla. Sáminuorra na sebe vzala velké rozhodnutí a zaštitila náš projekt. Noereh se stala naším partnerem, aby se přiblížila mladým v nahlížení světa z LGBTQ perspektivy a ve zpochybňování norem.

Základem našeho projektu se staly příběhy. Už dříve jsme pracovaly s příběhy ze života jakožto s tématy, která mohou vyvolat sociální změnu – ať už prostřednictvím slov nebo fotografií. Z naší zkušenosti vyplývalo, že příběhy jsou jedním z nejúčinnějších způsobů, jak dosáhnout porozumění a respektu vůči ostatním. Proti argumentům a odlišným názorům vždycky můžeme něco namítnout a oponovat jim, ale těžko lze zpochybňovat vzpomínky lidí na jejich životy. Domníváme se proto, že právě životní příběhy mohou pomoci vytvořit lepší společnost. V osobních příbězích se normy společnosti a zdánlivá fakta projasňují a vystupují skutečné kontury, zvláště když dojde na osobu, která nezapadá do davu. Jakmile jste však jednou brání vážně, jste respektováni a je vám nasloucháno, bude pro vás snazší váš příběh vyprávět znovu, novým lidem, novému publiku. Jediná diskuse o queer Sámech tak může být počátkem řady dalších.

Začaly jsme hledat lidi, kteří by nám chtěli vyprávět své příběhy. Kdysi, bez sociálních médií, by asi bývalo nemožné je najít. Nicméně téměř každý, koho jsme oslovily, byl rád

a potvrdil nám, že projekt je důležitý. Mnozí se divili, že vyprávět je tak snadné, skoro jako by příběhy v jejich tělech čekaly, až se budou moci dostat na světlo. Někteří nám řekli, že nikdy nepřemýšleli o tom, že být Sám a být queer by se mohlo v jejich životech propojit. Až teď, díky projektu. Každý účastník byl jedinečný, ale několik témat se v příbězích stále vracelo. Mlčení, s nímž se setkávali. Obavy – někdy zbytečné a někdy oprávněné. Dalším spojujícím vláknem byla důležitost přisuzovaná oběma nenormativním skupinám – tedy sámské a queer komunitě – a to, jak přináležitost k nim může ovlivňovat životní možnosti. Většina dotazovaných se rozhodla objevit v projektu i se jménem a fotografií. Tito lidé říkají, že jsou podporováni svými rodinami nebo přáteli. Naopak ti, kteří si vybrali anonymitu, se obávají, že by mohli svou rodinu a přátele ztratit, pokud by byli příliš otevření, a uvádějí, že byli zastrašováni nebo dokonce vystaveni násilí. Potvrzují, že *Queering Sápmi* je pouze začátek. Pokud jde o práva LGBTQ Sámů na svobodné a naplněné životy, cíl je stále v nedohlednu.

Nový jazyk

Práce s příběhy účastníků nakonec vedla ke dvěma výstupům: knize a výstavě. K původnímu materiálu se vztahují různými způsoby a vzájemně se doplňují. Abychom oslovily co možná nejvíce lidí, rozhodly jsme se publikovat knihu a výstavu v pěti různých jazycích: švédštině, norštině, finštině, jižní sámštině a severní sámštině. Zpětně si přejeme, abychom bývaly měly o sámštině větší znalosti, protože sámských jazyků je ve skutečnosti několik a nejsou rovnocenné ani co do teritoria, ani společenskou vahou. Naším cílem je po konci projektu publikovat knihu v sámském jazyce lule. Nejen proto, aby ji mohlo ve své rodné řeči číst více lidí, ale také proto, že překládání samo se stalo mnohem důležitějším, než jsme původně předpokládaly. Práce na překladech byla důkladná – jak třeba vyjádřit slovo „androgynní“ v jižní sámštině? A jak přeložíte „queer“ do severní sámštiny? Překladatelé museli vytvořit nové pojmy a terminologii, aby příběhy mohly být v sámštině vyjádřeny s jemnými odlišnostmi. Překladatelům při práci pomáhala skupina queer Sámů, kteří tak sami mohli říct, jak chtějí být definováni. A právě vytvoření queer jazyka Sámů znamená skutečný úspěch.

Na konci února 2015 projekt skončil. Od doby, kdy jsme začaly, se mnohé změnilo. Dnes vyhledání „LGBTQ v Sápmi“ ukáže tisíce položek odkazujících k sámským časopisům, práci sámského parlamentu v oblasti LGBTQ témat, státním médiím, queer blogům, organizacím mladých, románům a tak dále. Mnoho sámských politiků se dnes netají svou queer identitou. LGBTQ témata jsou průběžně sledována sámskými médii. Objevují se sámská queer hnutí.

Zdaleka ne všechny tyto úspěchy mohou být připisovány *Queering Sápmi*, ale věříme, že projekt k této změně přispěl. Podařilo se promístit sámskou identitu s identitou queer a naopak. Těžko říct, jaký výsledek projekt přinese v dlouhodobější perspektivě. Nicméně některé věci jsou jisté: nikdo dnes nemůže říct, že LGBTQ Sámové neexistují, že LGBTQ je jen projevem politické korektnosti nebo že jde o několik „sexuálních deviantů“. Jsme si jisty, že každý, kdo čte naše příběhy vážně, pochopí, že queer pohled na svět je součástí prostoru, který poskytujeme jeden druhému, abychom mohli být těmi, kým skutečně jsme. Elfrida Bergman je kulturní teoretička, Sara Lindquist je fotografka.

Zkrácenou verzi úvodního textu z knihy **Queering Sápmi: Indigenous Stories Beyond the Norm** (Umeå 2014) z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**.



Sara Lindquist: Sobí farma, 2014. Fotografie vznikla v rámci projektu Queering Sápmi

Nekonečný nájezd

Lorenzo Senni a současný trance

Soudobí hudební tvůrci dekonstruuji i takové žánry, jako je taneční styl trance. Z toho je patrné, jak těsně dnes experimentátorství přiléhá ke konzumu a kýči. Italský producent Lorenzo Senni zbavuje trance schopnosti vzbuzovat v tančícím davu euforii a místo toho se soustředí na hru se strukturou a oddalováním slasti.

LUMÍR NYKL

ALFRED VE DVOŘE
04 / 2015



10 11 / **GundR**
WARIOT IDEAL

14 15 / **TANEC MAGNETICKÉ BALERÍNKY**
ANDREA MILTNEROVÁ & JAN KOMÁREK

18 19 / **BACKSTORIES** PREMIÉRA
BEAUTIFUL CONFUSION COLLECTIVE:
BECKA MCFADDEN & SCHEHERAZAAD
COOPER

21 22 / **SMRT JSEM JÁ**
LA CALACA

25 / **ARKTICKÝ ROBINSON** SOBOTNÍ POHÁDKA
WARIOT IDEAL / SOBOTNÍ POHÁDKA

28 / **ČTYŘI TŘI DVA JEDNA** DÍVADLO – KONCERT
BOCA LOCA LAB

WWW.ALFREDVEDVORECZ

Donedávna existovala jen jedna opovrhovaná věc, než je blyštivá diskotéková móda spojená s žánrem trance. A sice samotný zvuk tohoto stylu. Trance kloubí jednoduchý, extrémně rychlý taneční rytmus se stadionovou pompou a fatálně sladkobolnými či naopak euforickými melodiemi. Milánský hudebník Lorenzo Senni zkoumá, jak stav transu v tranceové hudbě funguje, a vysmívaný styl převádí do nových radikálních podob.

Pointilistický čas

Spíše než ze sentimentu přistupuje Senni k tranceové produkci skrze její technologickou základnu. Používá syntezátor Roland JP-8000 s jeho rozkladným efektem, známým jako super saw wave, tedy „pilová vlna“. Tento efekt dal vzniknout arpeggiovanému euforickému zvuku, pro trance tak charakteristickému. Senniho však zajímají ve struktuře této stále populární stadionové elektroniky ne zcela obvyklé prvky. Pro trance je typický takzvaný build-up, chvíle před klimaxem, moment plný euforie, kdy „jdou všechny ruce nahoru“ v očekávání předělu, který musí zákonitě přijít po melancholickém zasnění. Jenže vykoupení v podobě úderů kopáku v čtyřčtvrtečním rytmu v Senniho případě nepřichází. Nezajímá ho dokonale synchronizovaná klubová hudba stojící na Djském programu Traktor nebo kontrolech Pioneer CDJ – tedy na technologiích, které určují zvuk elitních žánrů globální klubové hudby, jako jsou vogue, baltimore nebo Jersey sound.

Cílem milánského experimentátora není posluchače potěšit – efekt „pilové vlny“ pojmá prostě jako výchozí zvukový materiál. Slast je programově oddalována a kontinuita narušena v zájmu vize „pointilistického trance“. Hudební kritik Alexander Iadarola tento pojem srovnává s takzvaným pointilistickým časem polského sociologa Zygmunta Baumana. Pointilistický čas je charakterizován množstvím zlomů a diskontinuit, „nekonečných okamžiků“ beroucích na sebe podobu incidentů, událostí, nehod, příhod.

Hudba k hraní si na boha

Senni založil vlastní label Presto!? Records, v jehož katalogu najdeme subtilní futuristický dancehall Palmistry nebo třeba dvojici Gatekeeper s jejich fantasmagorickou „psytranceovou operou“ *Young Chronos* (2013). Album, na jehož obalu je řeka času od „polského Kristiána Kodeta“, výtvarníka Jaroslawa Kukowského, bylo oficiálně k dostání v digitální podobě na serveru Pirate Bay a v edici „USB žetonů“. Obal i samotná digitální relikvie odpovídají vizuálnímu kódu psytranceového stylu, který jako by pocházel z fantasy paperbacků pro předplatitele časopisu Pevnost. Mix midi elektroniky z pozdních devadesátých let a apokalyptických sborových vokálů připomíná soundtracky ze strategických počítačových her, v nichž vedle breakbeatu hrál dramaturgizující roli často i trance. Tyto opulentně zaranžované soundtracky byly v aktuálním čísle magazínu Electronic Beats popsány jako „hudba k hraní si na boha“. Gatekeeper spolupracovali s umělcem Taborem Robakem na videohře EXO, kde se osobní perspektiva mění v transpersonální trip vizualizací světa, v němž příroda člověku vrátila úder.

Subžánr psytrance bývá spojován s kulturou přírodních open-air parties, komerčním mytizováním „tribální“ stylizace a hrou s new age ezoterikou. Vychází ze vzpomínek na hippie utopii západoindického státu Goa. Od poloviny osmdesátých let se zde z komunitních rave parties pod širým nebem formovala soundsystemová kultura. Djská diaspora

devadesátých let pak přinesla na západní elektronickou scénu zvuk zpětně označovaný jako Goa trance. Později zarezonovaly ozvěny této utopie blogosférou v podobě mutujících stylů dnešní postsubkulturální doby. Technologické nástroje coby „druhá příroda“ nacházejí obraz v mikrotrendech typu plantwave. Stav mysli změněné designérskými drogami, tribální tetování a eurotranceové edity new age motivů charakterizují například nedávnou nahrávku *PAN* (2014) estonského producenta Music for Your Plants. Stále relevantní je i loňská kompilace *Trancework*. Zde se trance miléniových hvězd typu Paula Van Dyka, Alice



Lorenzo Senni. Foto thefader.com

Deejay či ATB střetává se stylem, který má rovněž specifický vztah k závrtnému tempu a opakování – s footworkem současného internetového ghetta.

Senniho produkce vychází z prostředí italského elektronického undergroundu, je však poučená kulturou „inteligentní taneční hudby“ a „click’n’cuts“ nultých let. Jako své východiště Senni zmiňuje mikrosamplingové know-how dostupné na online diskusích. Přiznává také vliv dua EVOL, které zkoumalo dynamiku raveu prizmatem takzvaných hoo-ver sounds, tedy „vysávacích zvuků“, řazených za sebou. Efekt se v mnohém podobá dojmům ze Senniho hudby. Vytoužená závrať z účinků MDMA, drogy neodmyslitelně spojené s ravem, se mění v nekonečný „nájezd“. Manifestem pointilistického tranceu je Senniho album *Quantum Jelly* (2012), vydané na vídeňském kultovním labelu Editions Mego.

Volání sebe sama

Na konci loňského roku Senni vydal v edici vydavatelství Boomkat desku *Superimpositions*, na níž svou metodu pointilistického trance vyzcizeloval do nevídaně chytlavých podob. Zatímco Track PointilistiC rozkládá harmonii do extrémního ohybu a zlomu, frenetická titulní skladba Superimpositions naopak nechává tranceový build-up vyznít téměř v nemanipulované podobě, podobně jako to Senni předvedl v jediných dvou mixech, které kdy připravil, pojatých coby ukázkové „odhalení podmínek vzniku“. Senniho metoda se dá s nadsázkou popsat jako zkoumání centra žánru skrz jeho periferii. V tomto smyslu lze nejvýraznější paralelu k Senniho tvorbě nalézt v pátrání po nevědomých stopách smrti raveu, které bývalý techno a drum’n’baseový DJ Lee Gamble prováděl na albu příznačně nazvaném *Diversions 1994–1996* (2013; viz A2 č. 13/2013).

Na obalu Senniho *Quantum Jelly*, prvního alba pointilistického tranceu, vidíme výsek

z řady stupňovitě vyskládaných japonských běžeckých bot Asics – respektive dílo *Steps of Recursion* (2011) vizuálního umělce Anne De Vriese. Modely tenisek i reprezentace díla se mění, pohybují se mezi formátem jpg a prostorovou galerijní instalací na modulární chromové kostře. Stupně rozteklých bot tvoří jakýsi zpětný chod ve smyčce. V matematice rekurze znamená definování objektu jím samým či „volání sebe sama“. *Steps of Recursion* tak mohou fungovat jako reprezentace Senniho analytického napínání sebeopírající „pilové vlny“. Podobně jako pilová vlna funguje v grafických programech, opakuje se

donekonečna i lineární struktura pointilistického trance.

Teoretik a kritik Simon Reynolds – zjevně po předávkování *Estetikou mizení* Paula Virilia – v roce 1992 ve svém článku *Technical Ecstasy* referoval o britském hardcore technu jako o „nekonečném sledu apokalyptických ted“. Taneční hudba s neúprosným počtem repetitivních úderů za minutu v jeho pojetí představovala jakýsi soundtrack k Viriliovým tezím o „změně extenzivního času historie na intenzivní čas krátkodobosti bez historie“. V Senniho *Superimpositions* pocit transu kvůli nekonečnému počtu nových začátků nikdy nedojde naplnění. Význam superimpozice tkví v překrytí už existujícího obrazu novým. DJ Tiěsto znovu a znovu vzpíná ruce k nebi nad bouřícím davem věřících.

Autor je kulturní referent.

Jedna deska líné zadky nerozhýbe

Neposedný detroitský producent Omar-S

Kdysi byl americký Detroit prosperujícím průmyslovým velkoměstem, nyní je především symbolem hospodářské recese. Kromě toho je ale také místem, které se v osmdesátých letech výrazně zapsalo do dějin taneční hudby. Jedním ze současných dědiců této tradice je Omar-S.

JAN SŮSA

Městu Detroit vděčí elektronická taneční hudba za vznik techna a jména jako Juan Atkins, Derrick May nebo Kevin Saunderson se neodmyslitelně zapsala do jejího kánonu. Slovní spojení „Detroit techno“ se postupně stalo stylovou nálepkou, avšak o mladších detroitských tvůrcích se už tak často nemluví. Jedním z těch, kterým se podařilo prolomit bariéru a vstoupit do širšího povědomí, je houseový producent Omar-S, vlastním jménem Alex O. Smith. Od roku 2005 provozuje label FHXE Records, který vznikl z oblíbených důvodů – jeho tvorbu nechtěl nikdo vydat. Přesto si za deset let dokázal vydobýt pozici respektovaného hudebníka.

Nic neuspěchat

Raná produkce Omara-S se vyznačuje tím, že v ní je zpravidla obsaženo něco, co není tak úplně v pořádku: drastické smyčky působí až příliš repetitivně, někdy se znenadání vynoří podivná nemelodická linka, jindy je zvuk poněkud zkreslený. Ačkoli hlasitost jednotlivých stop není vždy zcela vyvážená, v celkovém mixu má každý nástroj dostatečný prostor. Tím vším se odlišuje od většiny dnešní, obvykle přespříliš komprimované house music. Přesto je Omarova hudba plná nefalšovaných grooveů a do jednoho proudu se v ní slévá bezstarostný chicagský house, melancholický dub i syntezátorový futurismus. Způsob, jakým tvůrce pracuje, je dobře vidět třeba na tracku Just Ask the Lonely ze stejnojmenného alba: třebaže se monotónní rytmus kryje s neméně monotónním klavírním motivem, postupným, takřka nepozorovatelným proplétáním na první poslech nudných beatů vzniká suverénní podoba houseové hudby. Přístup je jasný: přes veškerou rychlopalnost tu vládne heslo „nic neuspěchat“.

Minimalistický zvuk na kost osekaných rytmů s nečekanými nájezdy analogových syntezátorů někdy zaujme až při opakovaném poslechu. Nabízí se srovnání s tvorbou dalších detroitských producentů, jako jsou Theo Parrish, s kterým Omar-S hudebně spolupracuje, Kenny Dixon jr. aka Moodymann nebo kolektiv Underground Resistance. Omarovy skladby jsou občas frustrující, jindy zase neokázale krásné, chvílemi silně naivní, někdy přespříliš dlouhé či děsivě nervózní. Sám tvůrce ale v rozhovorech upozorňuje na to, že své desky chápe spíše jako materiál pro DJe – a právě na nich záleží, co se

s nahrávkou bude dít dál, protože jen jedna deska prý líné zadky nerozhýbe.

Hardwarový zvuk

O tom, že Omar-S opravdu dbá na kvalitu zvuku, svědčí už to, že nepoužívá ten nejnadnější nástroj, který se v dnešní elektronické hudbě nabízí – své tracky nevytváří na počítači, nýbrž pomocí nejrůznějšího hudebního hardwaru. Hojně se v nich objevují sample z detroitského soulu, pozapomenutého jazzu, ale i z různých oldschoolových videoher. Do vybavení jeho studia patří mimo jiné bicí automaty Roland TR-505 a TR-707, král grooveboxů Roland MC-909, Korg MS-20, Memory Moog a další analogové syntezátory. Často se stává, že s rostoucím počtem sofistikovaných hudebních zařízení producent začne ztrácet schopnost z několika málo zvuků vytesat působivý výsledek a snadno roztančit posluchače. Omar-S tímto uměním i přes nepochybně velmi slušný arzenál stále vládne. Inspirativní je také rychlost jeho

tvůrčího procesu – většina skladeb údajně vznikla během několika minut živého hraní ve studiu. Neposednost je v tomto případě nejvyšší ctnost. Při srovnání s velkou částí současné, často do posledního detailu promyšlené a nezřídka značně nudné dance music přitom nelze říct, že by Omarova tvorba zněla lépe, nebo naopak hůře. Zní zkrátka úplně jinak.

Příběh Omara-S ukazuje, že i bez velkých vydavatelství za zády je stále možné prosadit se i v tak přeplněné oblasti, jakou je elektronická taneční hudba. Přesto jeho kariéra i provoz FHXE Records mají stále daleko k pověsnému americkému snu: Alex O. Smith pracuje v automobilce, stará se o rodinu a místo dovolené jezdí hrát jako DJ do Evropy. Není divu, že v jednom z posledních interview mluví o jisté frustraci a vyčerpání. Doufejme jen, že nebude následovat cestu svého domovského města, které sužováno ekonomickou krizí vyhlásilo v roce 2013 bankrot.

Autor studuje filosofii.



Neposednost je nejvyšší ctnost Omara-S. Foto Rosalie Steenová

hudební zápisník

Zpráva o vyprázdněnosti punku

MILOŠ HROCH

Už rok po vydání zásadní desky Sex Pistols, která se stala nedílnou součástí britské historie a měla nepopíratelný sociokulturní vliv, frontman kapely John Lydon alias Johnny Rotten mluvil ve vysílání londýnské stanice Capital Radio o zklamání z toho, jak jsou všechny punkové kapely předvídatelné: „Cítíte se podvedení.“ Rok nato – v sedmdesátém osmém – už byli Sex Pistols a s nimi i punk minulostí. Lydon zbavený osoby punkového antikrista to na koncertu své nové kapely Public Image Ltd. několikrát zdůraznil. Hudební publicista Simon Reynolds popisuje těchto

pár let před koncem sedmé dekády jako vzrušující jízdu do budoucnosti, kdy si ani neměl čas kupovat staré desky, kolik toho vycházelo nového. Jak by ne, americká skupina Devo už v roce 1976, kdy se v Británii zrodil punk, položila základy postpunku. A revoltování proti konzervativním hodnotám společnosti skončilo tak, že se punk sám nechal systémem spolknout, přežvýkat a vyplivnout jako potisk na tričkách nadnárodních společností.

Když pak v prvním dílu televizních Kmenů vidíme Petra Hoška z kapely Plexis, jak se skoro o čtyřicet let později krčí ve stanu s kelímkem piva a vyřvává „hey ho, let's go“ s Ramones znějícími odněkud zdálky, přijde nám, jako by zamrzl v čase – v těch dvou neklidných punkových rocích před téměř čtyřiceti lety. Hoškova „revolta proti systému a proti podstatě společenského mechanismu založeného na tuhém řádu“, jak se uvádí v popisku šestadvacetiminutového snímku, v praxi znamená čtyři piva místo guláše a vysedávání v hospodě. Přitom to příliš nevypadá, že by si padesátník s obarvenými vlasy nějaký systém pozdního kapitalismu uvědomoval.

Režisérka Daniela Gábová pracuje se společenskou nálepkou „věčně ožralého pankáče“,

proti níž staví o polovinu mladšího bubeníka skupiny Pipes and Pints, jehož tvář můžeme znát z jisté reklamní kampaně. Lukáš Vincour má naplňovat ideál punkového Mirka Dušína – zatímco připravuje veganskou večeři nebo vytahuje *Rychlé šípy* z knihovny, vysvětluje, že sebedestruktivní životní styl mu je naprosto cizí. Vzápětí se chlubí soškou Anděla a s úsměvem se svěruje, že doufá v dalšího za poslední desku.

Divák si z promluv dvou karikatur scény vytržených z reálného života odnese především to, že punk znamená chlastat nebo nechlastat. Dokonce i solidarita, na které by měla být punková scéna postavená, se omezuje na „když je někdo moc, tak si řekneme a takhle se podporujeme“. Punkerky jsou uvězněny v rolích manželek a přítelkyň, které jen drží pivo – jako by ženy nehrály v kapelech nebo nepořádaly koncerty. Dokument tak kopíruje společenskou hierarchii, která se nemá bortit ani ve svobodném „kmenu“. Nedo víme se nic o undergroundové informační síti – o tom, co znamená vydat si sám fanzin nebo kazetu. Pouze ve chvíli, kdy Banán říká, že punk pro něj definuje obchod s vinyly a knížkami, tedy možnost

sebevzdělávat se a mít informace z alternativních zdrojů, se dokument dotkne čím dál častěji zneužívané nálepky DIY.

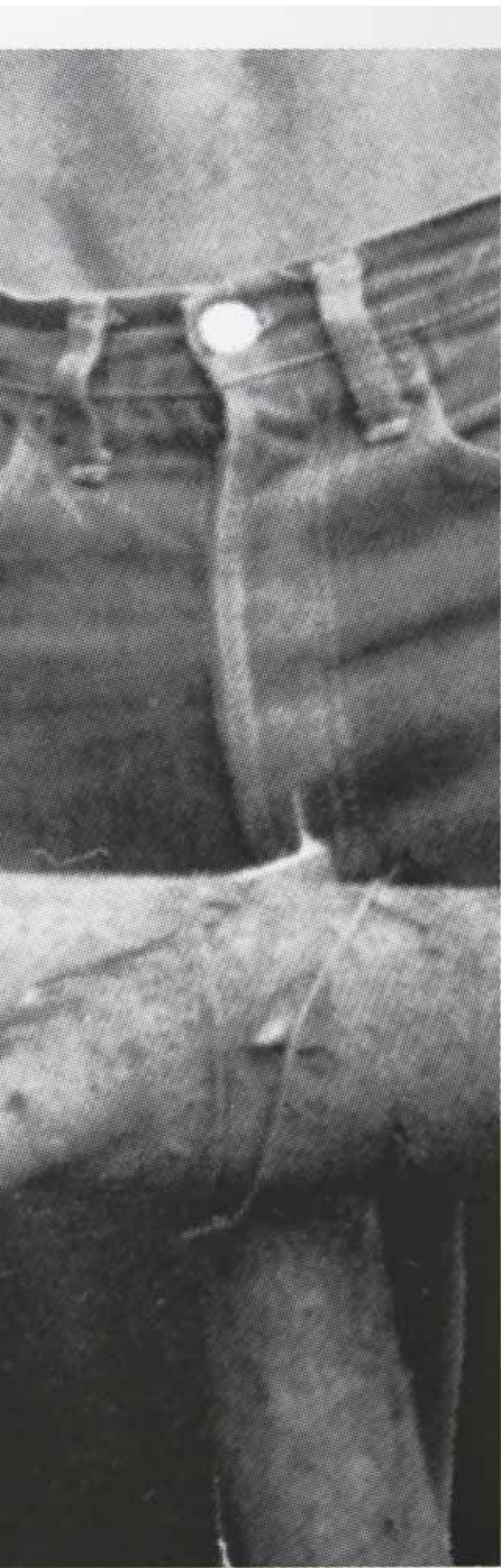
A jaká je vůbec ta správná definice punku? Pro někoho to mohou být ti, kteří se na dokumentu sponzorovaném likérkou a pivovarem odmítli podílet, pro další třeba číra v reklamách nebo agonie revivalových bandů.

Nabízí se další otázka: kdo je cílovým divákem série? „Moji sedmdesátiletí rodiče třeba vůbec nevěděli, že to existuje,“ říká o subkulturách Robert Peňažka z reklamní agentury Yinachi, která stojí za projektem, a dále si v Konfrontaci Petra Fischera stěžuje, že tuto bohubilou činnost nikdo neocení. Tak trochu nám tím odpovídá. Koncept televizních Kmenů, jejichž díly jsou vtěsnané do celé půlhodiny, nedovolí jít pod povrch, nicméně podle tvůrců má být cyklus „unikátním otiskem doby“. Pokud bychom toto tvrzení vzali vážně, museli bychom konstatovat, že žijeme v době, kdy jakýkoli náznak subverze umlčí sponzoring a žádná kontrakultura existovat nemůže. Je to jenom neškodné divadýlko. A Visací zámek po dvaatřiceti letech poprvé kraluje hitparádě.

Autor je publicista.



What's at
stake in
Scandinavia?



V létě roku 2014 představily norské noviny Morgenbladet šest umělců či uměleckých kolektivů spolupracujících s Unge Kunstneres Samfund (Asociace mladých umělců). Tito umělci vytvořili díla, která pak byla prezentována na stránkách novin více než sto tisícům čtenářů. Kolektiv **FRANK** přispěl sítotiskovým plakátem s dvojznačným názvem What's at stake in Scandinavia? (Co je v sázce ve Skandinávii?). Slovo „stake“ znamená ale také kůl nebo klacek. Kolektiv FRANK byl založen v Oslu, aby rozšiřoval kritický diskurs vztahující se k otázkám genderu, touhy a sexuality. Smyslem činnosti kolektivu, který vedou Liv Bugge a Sille Storihe, je budování komunity a iniciování diskusí o hegemonických strukturách ve společnosti. Platforma spolupracuje s řadou kurátorů.

Rado Ištok

Zpráva z popelnice dějin

Před pěti lety proběhla v norských novinách vášnivá diskuse, jejíž účastníci se chtěli definitivně vypořádat s „hegemonií“ a „arogancí“ sociálního konstruktivismu, a především queer teorie. Hlavní výtkou překvapivě byla její údajná zastaralost. Jaké jsou výhody mocensky vynucené pozice mimo přítomnost?

MATHIAS DANBOLT

Historie se zdá těm, kteří v ní musí žít, neuspořádaná.
Michel-Rolph Trouillot

V létě 2010 norská média vyhlásila, že se queer teorie stala historií: „S hegemonií queer teorie je konec.“ Lena Lindgren, kulturní redaktorka týdeníku *Morgenbladet*, v editoriale uvedla: „Střídání paradigmatu zastaralo. Zkuste vyslovit větu: Válka v Afghánistánu neprobíhá. Nebo: Všechno je text. Nebo: Biologické pohlaví neexistuje. Zaručuji, že tím nic nezískáte. Truismy postmodernismu už nejsou mocné, jen lehce otravné.“

Historický rozsudek Leny Lindgren přišel v návaznosti na téměř rok trvající veřejnou debatu, kterou vyvolala populárně vědecká show *Hjernevask* (Vymývání mozku), produkováná norskou státní televizí NRK a vysílaná na jaře roku 2010. Program uváděný významným komikem Haraldem Eiou, který vystupoval v roli investigativního novináře, měl otestovat kvality norské vědecké obce spuštěním „vědecké války“ založené na kontroverzní debatě ve stylu „příroda versus kultura“ o pravém významu kategorií, jako jsou gender, pohlaví, třída a rasa. Pořad se točil kolem rozhovorů se skupinou norských humanistických badatelů, jejichž „radikální sociální konstruktivismus“ byl pokoušen skupinou amerických a britských evolučních psychologů a biologů. Jejich „tvrdá data“ sugerovala, že hovor o „kulturní konstrukci“ genderu, pohlaví a rasy nebyl ničím jiným než produktem rovnostářské sociálně-demokratické propagandy. Zbývá dodat, že evoluční psychologové a biologové ze šarvátky vycházeli jako nepochybní vítězové. Jejich triumf podnítil vzrušenou mediální debatu, v níž byli televizní show a její hostitel Eia oceňováni za to, že odhalili, jak byly norským akademikům „vymyty mozky“ poststrukturalistickými demagogy s queer teoretiky v první řadě.

Osvobození z queer tyranie

Leny Lindgren nebyla jediná, kdo v norských novinách po skončení pořadu *Hjernevask* publikoval dramatické pohřební proslovy o queer teorii. Bjørgulv Braanen, šéfredaktor levicových novin *Klassekampen*, to v několika úvodnicích vyjádřil podobně, když ujistil, že „neprolil slzy“ za smrt „postmodernistické hegemonie“ v Norsku, „s jejími teoretickými odnožemi, jako je queer teorie, jejíž někteří teoretici arogantně trvali na tom, že biologické pohlaví neexistuje“. „Nyní,“ pokračoval, „je cílem navrátit se ke zdravé a pravdu hledající kultuře akademického prostředí a veřejné sféry obecně.“ Knut Olav Åmås, kulturní editor novin *Aftenposten*, pak uvedl, že queer teorie není ničím jiným než „zbožným přáním“, a poznamenal, že ho nenapadají „žádní queer teoretici v Norsku, kteří by psali angažované a srozumitelné texty. Všichni používají příšerný a obskurní kmenový jazyk.“

Krátce řečeno, pohřbívaný nebožtík neměl mnoho sympatií. V odpovědi queer teoretičce Agnes Bolsø, jež se ohrazovala, že byla pořadem *Hjernevask* zneužita, Eia do novin zavtipkoval: „Pokud jste diktátor, který byl po léta na koni, nebudete ke kritice příliš vnímavý.“ Jak se zdálo, Norsko se tedy nakonec osvobodilo z okovů queer diktátorů s jejich kmenovým jazykem, jemuž nikdo nerozuměl, a výstředními nápady, které nebyly ničím jiným než „zbožným přáním“. Pravda zvítězila. Queer teorie se v Norsku stala historií – konečně mrtvou a pohřbenou. Poté, co byl obskurní „kmen“ televizí vydán napospas davu, zpátečnictví jeho myšlení a jazyka se stalo všem zřejmé a anachronismus byl odvanut vichry pokroku.

Tato doba se zdála být velmi nepříhodná pro ty z nás, kteří se v norském kontextu snažili pracovat s queer teoretickými a politickými perspektivami. Nejenže se nám tvrdilo, že jsme

po desetiletí vládli zemi a akademickému prostředí (proč nám to jen neřekli dřív?), ale byli jsme též označeni za zaostalý druh hovořící směšným, nesrozumitelným „kmenovým“ jazykem. Pokud tedy vstupuji na akademické pole jako výzkumník zasvěcený do queer teorie, je všem zřejmé, že přicházím pozdě, že můj odborný rámec i výzkumný materiál je už staršího data, ne-li přímo staromódní. Je příliš pozdě na to být součástí „queer hegemonie“ a je příliš brzy na to s queer teorií vyniknout. Zastaral jsem dřív, než jsem s něčím začal.

Skutečně jsem si myslel, že queer teorie a politika stále ještě nebyla ve veřejné debatě v Norsku správně představena nebo alespoň nějak provozována. Přestože některé queer teoretické perspektivy byly v určitých akademických a aktivistických skupinách v Norsku posledních pár desetiletí užívány, queer politika byla často činnost dosti samotářská. Norské mainstreamové gay a lesbické organizace se většinou vystříhaly jakékoli formy queer kritiky – namísto toho si zvolily asimilační homonormativní politiku registrovaného partnerství a růžových dolarů. A „státní feministický diskurs“, který ovládá nikoli pouze katedry ženských a genderových studií v akademickém prostředí, ale také ministerstva zodpovědná za oblast rovnosti a imigrace, se nikdy nechtěl dotknout forem queer myšlení, které kladou jiné otázky než ty zaměřené na rovnováhu a kvóty pro ženy. Když se pak sousloví – když už ne obsah – „queer teorie“ dostalo poprvé do širšího povědomí prostřednictvím série úmrtních oznámení, na chvíli mne to zaskočilo. Jak se teoreticky a politicky definovat, když je věc, již vnímáte jako přítomnou či budoucí možnost, jako něco, o co se snažíte a usilujete, znovu a znovu prohlašována za „mrtvou a pohřbenou“?

Nesprávná mrtvola?

Když byla mediální diskuse o pořadu *Hjernevask* a queer teorii nejintenzivnější, nebyl jsem téměř schopen pracovat. Ačkoli jsem se jí přímo neúčastnil, protože žádný z mých dopisů editorům nebyl přijat a zveřejněn, prudké útoky na kolegy pracující s feministickými a queer perspektivami jsem nedokázal snášet. Přestože jsem pokládal za snadné rozcupovat nadsazená vyprávění o tom, jak „teoretická hegemonie queer“ ovládla zemi, považoval jsem za nemožné dostat přes lavinu předpojatých dezinterpretací jakýkoli alternativní výklad. To, co bylo v médiích podstrkováno pod názvem „queer teorie“, mělo jen málo nebo vůbec nic společného s mým chápáním tohoto pojmu – tedy s praxí pozorného čtení, která narušuje bezpečnou neproblematickostí našeho porozumění konceptům, jako jsou pohlaví, gender, rasa nebo čas. Ale nový konsenzus pomýlených představ o tom, že se „queer teoretici“ prostě bavili, znemožnil každou skutečnou debatu. Ať se člověk pokoušel o jakýkoli tah, vše vyznívalo pouze jako potvrzení sdíleného názoru, že „queer teoretici“ nejsou ničím jiným než „ideologickými“ propagandisty, kteří pouze chtěli získat zpět svou moc.

Frustrovaný a vyčerpaný jsem zjišťoval, že se stávám čím dál „politicky deprimovanějším“, jak by to nazvali aktivisté ze skupiny *Feel Tank Chicago*. Dlouhé měsíce tato politická deprese omezovala mé schopnosti pokračovat v doktorském projektu o současných umělcích a performerech, kteří se zabývali dějinami, aby aplikovali „queer“ na časovost politiky a politiku časovosti. Zatímco jsem čubičkoval v tomto vypuštěném rybníce, uvědomil jsem si, že příčina mého zablokování v mnohém rezonuje se zaměřením mého projektu na politickou povahu historizujících gest – tedy s tématem násilných aktů metaforického, praktického, systematického odříznutí od současnosti. V pozici živoucího anachronismu jsem si silně připomněl, že se vždycky nemůžete

postavit dějinám – občas se člověk přistihne, že se proměnil v pozůstatky dějin, připravené před popelnicí historie. Jaké jsou dopady toho, když prohlásíme aktuální, rozvíjející se nebo potenciální budoucí politiku za historii, za něco, za čím se můžeme už leda ohlédnout?

Politika disartikulace

Pokus norských médií uložit „queer teorii“ k věčnému spánku není vůbec výjimečný. Teorie a politika jsou „zabíjeny“ v rámci akademické obce i mimo ni neustále. Jde koneckonců o klíčový rituál při chápání vědeckého a historického pokroku. Můžeme proto být v pokusech zeptat se: byla moje reakce na ohlašovanou



Pauline Boudry & Renate Lorenz: Toxic, 2012

smrt queer teorie v Norsku pouhým symptomem úzkosti z politické izolace – „osudným strachem ze zjištění, že jsem sám a opuštěný“, jak říkají učebnice psychologie? Nebo byla má neochota nechat mrtvé za sebou znakem toho, co Walter Benjamin kdysi označil za „levicovou melancholii“, když popisoval osoby, které „na cestě po stopách duchovních statků minulosti získávají takovou pýchu jako buržoazie ze svých materiálních statků“?

Jestli příčina mé lehké paniky, když jsem se setkal s potížemi queer teorie v tisku, spočívala v levicové melancholii nebo ne, v zásadě záleží na tom, jestli souhlasíme s médii, že mrtvola queer teorie je skutečně mrtvolou a že mrtvá minulost je skutečně mrtvou minulostí. Otázka proto zní: Jak můžeme najisto vědět, že je s něčím konec? Kdo o tom rozhoduje? Potíž s hodnocením stavu mrtvoly při takových politizovaných dějinných pohřbech tkví přímo v jádru mého dlouhodobého queer úsilí být citlivý vůči neukončeným příběhům nespravedlnosti. Nesnažím se zakrýt, že má kritická pozice je prosycena jistou úzkostí z chronopolitické

O norském vymývání mozků a neaktuálnosti queer politiky

izolace – sveřepým odmítáním automaticky přijmout mechanismy, které historickému a politickému myšlení přidělují status a relevanci, včetně kategorií minulosti a přítomnosti.

Je to právě všeobecnost, a nikoli výjimečnost norské debaty o queer teorii, co z ní činí zajímavý podnět k úvahám. Coby násilně historizující gesto tato debata přitahuje pozornost k politické povaze určování času, který je „nyní“, a poukazuje na důležitost snahy zaobírat se otázkou političnosti historie, vlivu narativů a role času v „politické gramatice“ vyprávění. Mediální debata v Norsku nejenže upozornila na moc zjednodušujícího narativu o pokroku, který tvrdí, že je tu místo jen pro

nové feministické politické imaginace je čím dál nemožnější.“ Show *Vymývání mozku* a mediální debata usilovaly o disartikulaci queer politiky podobným způsobem. Příběh o tom, že queer teorie a její poststrukturalističtí sourozenci už zde byli dlouho a vymytím mozků celé země odvedli svou práci, vydělával cestu hrobníkům, kteří uložili kritické myšlení o genderu, pohlaví a rase k ledu. McRobbie tvrdí, že disartikulování a zesměšňování politických praktik a narativů tím, že jsou vykreslovány jako obludné a hysterické, má závažné dopady: „Když přestanou být důležité historické momenty osvobození nadále přenositelné, nebo když jsou takové chvíle karikovány

formu „politické korektnosti“ a že je legitimní a dokonce vědecky správné trvat na „zcela evidentním“ faktu, že muži jsou muži, ženy ženami, že gender a pohlaví jsou stále a vrozené jevy, že bílí lidé jsou chytřejší než černí, že sociálně neovlivňuje životy jednotlivců a že všechno to feministické a protirasistické řečnění o systémové marginalizaci a vyloučení není ničím jiným než ohlupující ideologií, které už jsme se naposlouchali dost.

Když jsme konfrontováni s politickými gesty disartikulace, jsme v pokušení zkusit uvést vše na pravou míru, vyprávět, jaké věci skutečně jsou nebo jak je vnímáme, například že queer, feministická a protirasistická činnost je

podobně jako queer odhozeny logikou lineárního progresu na smetiště. Ačkoli být zapsán jako už mrtvý může být nepohodlné a dusivé, dočasná destabilizace, kterou by přijetí tohoto strašidelného modelu vyvolalo, by nám mohla ve skutečnosti pomoci „oponovat selskému rozumu přítomného času“.

Kdy nastává historie? Tato otázka má politikou naléhavost: jaké jsou dopady toho, když prohlásíme aktuální, rozvíjející se nebo potenciální budoucí politické kultury za historii, za něco, za čím se můžeme zpátky ohlédnout z perspektivy přítomnosti? Uplynulá léta jsem uvažoval společně s umělci a aktivisty, kteří se zaměřují na politické důsledky disartikulace takzvané minulosti. V estetických projevech umělců a umělekyní, jako jsou Pauline Boudry / Renate Lorenz, Sharon Hayes, Mary Coble, MEN a další, jsem objevil pokusy promýšlet ideologii pokroku, která formuje převládající politické představy Západu. Tyto estetické projevy tematizují cesty, jak narušit nebo prolomit rámce lineárního času tím, že vstupují do anachronických, melancholických či nostalgických vztahů s minulostí, která není překonaná. Postulováním, že historické a archivační postupy jsou arénami politické diskuse, taková díla upozorňují, nakolik je důležité mít na zřeteli chrononormativitu statu quo.

Queer proti ideologii pokroku

Předběžně jsem tyto umělecké vstupy, které se znovu vracejí k nedokončeným politickým dějinám, pojmenoval formy archivního aktivismu. Jde o pokus poukázat na způsoby, jimiž estetické praktiky mohou převzít a opět otevřít politické události a příběhy, které byly založeny do složek nevyřešených nebo zapomenutých případů ve společenské a politické imaginaci. Hlavním rysem těchto estetických postupů je to, že pomocí afektivních a performativních historiografických metod při zapojování minulého, ale „stále žijícího“ do současnosti zpochybňují archivní logiku panujícího chápání dějin.

Zabývají se tak důležitostí (a zároveň ji potvrzují) dlouho promlčených otázek bezpráví, u nichž hrozí, že budou zanedbány nebo označeny za anachronické z perspektivy historické logiky opírající se o chronologii a ideologii progresu. Umělecké postupy narušující princip izolace, který bezpečně odlišuje „tehdy“ od „nyní“, nás přivádějí k obtížnému vyjednávání mezi pocítováním historického a historizací sebe samých – mezi touhou, potěšením (a frustrací) z dotýkání se trvající historie a také ze snahy vyhnout se násilné historizaci stále probíhajících zápasů. Tím, že umožníme, aby byla zvážena trvalost těchto zápasů, konzistence dějin a křehkost pokroku, můžeme zkomplikovat politické letopisy a chronologické narativy, které se pohybují vpřed tím, že vyhošťují stále probíhající boje do archivů zastaralé minulosti.

Pokud plyne z mediálního pohřbu queer teorie v Norsku nějaké ponaučení, pak to, že queer tvorba by se skutečně měla zabývat „zbožnými přáními“, přičemž toto sousloví vůbec nechápu hanlivě. Queer dílo by mělo poskytovat útočiště odlišnému myšlení a pocítování. V dobách, kdy touha po jiném politickém uspořádání může být odvržena s takovou horlivostí jako v případě norských médií, by stálo za to zeptat se stejně jako Lauren Berlant v *'68 or Something* (1968 nebo tak něco, 1994), „jaké nukleární tlačítko zapíná slovo utopický“. Při ztvárňování utopického a queer zbožného přání se dost možná společně ocitneme ve chvílích časové dezorientace – chvílích, které naznačují, že nikdy dopředu nevíme, kam nás pocit odlišnosti zavede.

Autor je teoretik a historik umění.

Text je nepublikovanou verzí přednášky, kterou autor proslavil u příležitosti prezentace FRANK roku 2014 v Los Angeles. Z anglického originálu přeložila **Marta Svobodová**.



jeden způsob uvažování o čase. Ukázala také účinnost do budoucnosti zahleděné kritiky, která pohřbívá politicko-teoretické hnutí ještě předtím, než se skutečně projevilo.

Pohřeb queer teorie přitom zcela nezapadá do modelu konzervativního „odporu“, protože to by naznačovalo, že queer myšlení ve skutečnosti mělo dominantní pozici, z níž mohlo být svrženo. Toto historizující gesto je mnohem komplexnější – je příbuzné dvojitému pohybu, o němž Angela McRobbie v knize *The Aftermath of Feminism* (Následky feminismu, 2009) říká, že byl charakteristický pro útoky na kritický feminismus ve Spojeném království, kde se neoliberální a konzervativní kritici odvolávali na jazyk feminismu, jen aby prohlásili, že jeho cíl už bylo dosaženo a že ta „zbytečná námaha“ není nadále potřeba. McRobbie pojmenovává tuto překotnou historizaci slovem „disartikulace“: je to strategie, která má za cíl „vyloučit možnost nebo pravděpodobnost různých rozbíhavých průsečíků a mezigeneračních feministických přenosů. Artikulace jsou proto převráceny, zrušeny, a představa

a trivializovány, pokud ne rovnou zapomenuty, jsme patrně svědky krize možností radikální demokratické politiky.“

Svoboda na smetišti

Zdá se, že Norové ilustrují sílu toho, co Sarah Schulman ve svých textech o krizové situaci vyvolané nemocí AIDS označila za „gentrifikaci mysli“. Jedná se o nahrazení procesu, při němž byla touha a přání myslet a pocítovat odlišně převálcována pragmatickou a na konsenzus zaměřenou debatou, která slouží statu quo. Není nijak těžké porozumět tomu, proč mnoho lidí z pozice většiny preferuje gentrifikované varianty přítomnosti, které nabízejí to, co je známé, jelikož jim to poskytuje určitý pocit bezpečí – jakkoli chatrný, bezohledný a nerovnoměrně rozdělený. Nevyžaduje moc úsilí pochopit, proč tato státem placená televizní show o současném vědeckém výzkumu zahrála u srdce tolik bílých heterosexuálních Norů: jednoduše proto, že se pokoušela oslovit imaginární „všeobecné publikum“ tvrzením, že je v pořádku rozbít jakoukoli

aktuální, relevantní a potřebná jako protiváha vzrůstající homogenizace politických alternativ k současnému stavu věcí. Ačkoli je prakticky nemožné nechtít vystoupit proti moci a odmítnout pozici živoucích anachronismů, abychom se znovu propojili s přítomností, zajímalo mě zkoumání odlišných trajektorií, působících při umělecké tvorbě, které nás vedou k tomu zvýšit potenciál koketování s představou, že je naše role už mrtvá. Přistoupit na strašidelnou a anachronickou pozici „už mrtvého“ se může zdát jako překvapivý, ne-li přímo nesmyslný krok. Přesto jsem přesvědčen, že máme co získat, pokud se nesnažíme přizpůsobit řádu přítomného, který prostě nepostačuje.

Podle pojetí José Estebana Muñoz v *Cruising Utopia* (Cestování utopií, 2009), kde chápe queer jako „strukturující a výchovný mód žádostivosti, který nám umožňuje vidět za bažinu přítomnosti“, by nemuselo být úplně špatné skončit v popelnici dějin. Člověk osvobozený od nároku udržet krok s přítomností by měl víc času k seznámení se všemi těmi dalšími způsoby myšlení a žití, které byly

Techniky odporu

Švédská performativní umělkyně Malin Arnell chápe pojmem queer ve smyslu radikální nepřizpůsobivosti. Jeho prostřednictvím se snaží ovlivňovat umělecký diskurs i společnost. Hovořili jsme mimo jiné o švédské queer scéně či o vztahu performance a choreografie.

RADO IŠTOK

V letech 2007 a 2008 jste připravila dvě výstavy u příležitosti queer průvodu Stockholm Pride. Jak jste se k jejich kurátorování dostala? Zнала jste zastoupené umělce už z dřívějška?

Jeden z mých přátel, Stefan Forss, který byl tehdy členem rady Studia 44, což je galerie spravovaná umělci, se mě zeptal, zda bych nechtěla během Stockholm Pride 2007 něco zorganizovat. Se Stefanem jsme už dříve spolupracovali. Patřili jsme k improvizální skupině The Happiest, která v roce 2000 organizovala Love Party ve stockholmské čtvrti Fylkingen. Šlo o jednorázovou queer party. Účastnilo se jí dvacet sedm umělců, tanečníků, producentů, choreografů, cirkusových umělců, dýdžejů, filmařů, muzikantů, performerů, kostýmních návrhářů a scénografů. Se Studiem 44 jsem byla propojená i díky svému působení ve stockholmské galerii a fóru pro současné umění Konstakuten mezi lety 2001 a 2006. V té době jsem měla na starosti několik výstav s feministickými a queer umělci a umělkyněmi.

Při první akci ve Studiu 44, nazvané Put the light out, erase a line (Zhasni světlo, vymaž čáru), v roce 2007 jsem pozvala lidi, jejichž aktivity mě přitahovaly a které jsem chtěla poznat trochu blíže. Věděla jsem, že je ve Švédsku mnoho zajímavých queer umělců, ale postrádala jsem mezi jejich díly veřejný dialog, takže když mě Stefan oslovil, skutečně mě nadchlo, že tento dialog můžu uskutečnit. Proměnili jsme Studio 44 v temný prostor, zakryli jsme dvě prosklené stěny černými sametovými divadelními závěsy a vymalovali většinu stěn načerno.

Díky Klaře Liden, mé tehdejší milence, jsem v New Yorku potkala Ulrike Muller a Gregga Bordowitze a věděla jsem, že v létě budou v Evropě, takže jsem se rozhodla je pozvat. Kamarád mě představil Karlu Holmqvistovi a Laercia Redonda jsem znala z dřívějška. S Kajsou Dahlberg jsem se seznámila přes společného známého. S Tildou Lovell jsme během průvodu rok předtím udělaly společnou performanci. S Linou S. Karlström, Annou Linder a Kariannou Stensland jsem se v letech 2002 až 2007 podílela na činnosti feministické performanční a umělecké skupiny High Heel Sisters. Ze všech těchto překrývajících se přátelství a nejrůznějších propojení jsem byla nadšená. V průběhu akce jsem chtěla vytvořit prostor, kde bychom se mohli my a naše různé práce mísit a kam by lidé mohli přicházet a zapojovat se do dění.

Neměli jsme žádnou pořádnou finanční podporu – Stefan, já i všichni ostatní umělci pracovali a účastnili se bez jakéhokoli honoráře. Nevím o tom, že by výstava měla nějakou velkou publicitu, což jsem považovala za trochu zvláštní, a nemyslím si, že by mnoho lidí mimo komunitu o akci vědělo. Připadalo mi to tehdy nicméně jako velký úspěch, a proto, když jsme po roce znovu dostali příležitost, rozhodli jsme se uspořádat druhou výstavu.

Druhá akce, nazvaná Make Out! (Líbejte se!), v roce 2008 zahrnovala práce dvaceti devíti umělců, z nichž mnozí nebyli ze Švédska. Studio 44 bylo při zahájení přečpané lidmi, plné horkých a zpocených těl, jelikož to bylo v nádherný letní den. Na vernisáži proběhla hudební performance, kterou připravili Mara & Lindy a Makode Linde, a lidé se poflakovali po dvoře. Pauline Boudry a Renate Lorenz zde prezentovaly film a projekt N.O. Body, vycházející z archivních záznamů berlínského sexuologa Magnuse Hirschfelda.

Ve svém textu pro akci z roku 2007 píšete: „Nejsem jen lesba, jsem také umělkyně, nebo naopak, ale záleží snad na tom? Nevím – někdy na tom záleží ze všeho nejvíc, a někdy vůbec. Obvykle nejsem ta,

kdo o tom rozhoduje.“ Kdy jste do svých děl začala zahrnovat queer perspektivu?

Nejsem si jistá, záleží na tom, jak queer definujete. Můžeme mít na mysli radikální pozici, která je využívána v politice nepřizpůsobivosti ve formě aktivismu, přímé akce, občanské neposlušnosti – pak je queer něco perverzního, divného, zvláštního, nekonvenčního, směšného, výstředního nebo bizarního. Anebo se jedná o perspektivu vyvinutou v oblasti kulturní teorie, případně jen o pojmenování identity neheterosexuálních osob. Pro mě je queer jedna z mnoha zpolitizovaných pozic a v tom nejlepší smyslu se vztahuje ke všem skupinám nebo bytostem, které postrádají zdroje, respekt a lidská práva. Nejde jen o hnutí za uznání práva v souladu se stávajícími strukturami a systémy, ale o boj za právo nepřizpůsobit se a pracovat na změně hegemnické ideologie.

Některé tyto aspekty byly v mé práci určitým způsobem vždycky přítomné. Když jsem kdysi, v roce 1993, ukončila studium módního návrhářství, mou závěrečnou prací byla kolekce feminizovaného oblečení pro muže. Tehdy jsem neměla pro otázky z oblasti politiky těla a oblékání k dispozici verbální jazyk. Byla jsem naštvaná, většinou mlčící feministka a můj slovník se rozvíjel životními zkušenostmi a tvorbou – v prostředí řemesla a materiálnosti módy. V dospívání jsem používala oblečení jako způsob komunikace a vzdoru proti pevným genderovým normám, nerovnosti, vztahovým stereotypům a požadavkům zapadnout, které pro mě bylo těžké naplnit. Později, kolem roku 1998, když mi bylo dvacet osm a studovala jsem gender studies na Stockholmské univerzitě, nazrál čas pro můj coming out, tedy veřejné přihlášení se k homosexualitě. Zamilovala jsem se do Anny Linder a na pár roků jsme se staly milenkami. V těchto letech a dokonce i poté jsme mnohokrát spolupracovaly, organizovaly akce a pomáhaly si navzájem s různými projekty. Prostřednictvím našeho vztahu a práce jsem se stala součástí queer feministické komunity. Domnívám se, že první výstavy se zřetelným queer a feministickým zaměřením jsem se zúčastnila v roce 1999, byla spojená s videofestivalem Dykeye99, kurátorovaným Katariinou Johansson a Cecilíí Neant Falk.

Jak vypadala švédská queer umělecká scéna v devadesátých letech?

Děla se spousta queer akcí, jako večírky a promítání, ale nic, co by se opravdu věnovalo současnému umění. V roce 1995 vyšlo první číslo časopisu QX, následované v roce 1998 internetovým lesbickým časopisem Corky. se, a o rok později byl spuštěn první mainstreamový queer časopis ZON. Obecně vzato, queer kultury nebyl zrovna nedostatek, ať už šlo o hudbu, fanziny nebo party, a pamatuji si, že to bylo skutečně živé období. Nezdálo se mi, že bych postrádala nějakou platformu pro své queer potřeby. Ale chyběla mi tehdy přítomnost politizovaného queer diskursu v současném umění a na poli performance – širší komunita queer, feministických a sociálně a politicky angažovaných umělců. Také mi chybělo místo, kde by se takto různě zaměřené lidé mohli potkávat a kde bychom se společně účastnili svých různorodých aktivit.

Když jsme se domluvili na tomto rozhovoru, kontaktovala jsem Anniku Karlsson Rixon a Mattse Leiderstama, kteří se oba účastnili výstavy Make Out! v roce 2008. Připomněli mi některé klíčové události devadesátých let. Matts se zmínil o výstavě organizované Janem Hietalou, která byla v roce 1995 součástí Gay Liberation Week, jenž předcházel pozdějšímu Stockholm Pride. Výstava se konala v hotelu Gustav Vasa ve Stockholmu a jmenovala se The Hotel – Eight Installations. Přestože se této výstavě účastnili pouze gayové,

líbila se mi a před každou instalací jsem strávila hodně času. Šlo o mé první setkání se skupinou, která sdílela téma homosexuality a zpochybňovala hranici mezi soukromým a veřejným.

Annica Karlsson Rixon mi potvrdila, že v rámci tehdejší scény současného umění nebyly žádné lesby vidět. Mohli jste je ale najít například v oblasti dokumentární fotografie a postupů blízkých sociálně angažovanému umění. Podotkla také, že to bylo v časech, kdy fotografie stála pořád ještě na okraji diskursu současného umění. Takže i když byl v tomto období nedostatek leseb ve „vysokém umění“, událo se několik fotografických výstav v kavárnách a menších alternativních galeriích. Annica také připomněla, že tehdy žádný kritik ani nikdo jiný neprezentoval veřejně queer interpretace jejího díla. Bavily jsme se o tom, proč. Zda byla důvodem neinformovanost, neviditelnost ženské homosexuality, anebo jestli za tím byly nějaké podivné úvahy týkající se prostoru soukromého.

Další akce, která pro mě byla v devadesátých letech důležitá, byla výstava Elbowroom v galerii Third Track v roce 1998, kterou připravily Maria Friberg a Monika Larsen Dennis. Podle mne šlo o první queer a lesbickou akci ve Stockholmu, ačkoli se o ní tak nemluvilo. Namísto toho byla popisována jako výstava „o mezerách v našich mentálních, emocionálních a sexuálních kulturách“. Psalo se o ní: „Zájem umělců se soustředí na místo známé jako pomezí, kde obvyklá pravidla neplatí, kde je moc zpochybňována a účinky neočekávané, možná dokonce nepokojivé.“ Podle mého to byla queer pozice. Společné video obou umělkýň, nazvané Driven, mě vzrušilo.

Ve své práci zkoumáte vztah mezi vznikem konsensu a artikulací konfliktů při vytváření možných míst participace, kolektivity a komunity. Jednou jste řekla, že vyjadřování nesouhlasu je kvůli silné kultuře konsensu ve Skandinávii velmi těžké. Jaký je váš náhled na artikulaci konfliktu?

V tomto kontextu musím zmínit Yes! Association / Föreningen Ja!, což je umělecký kolektiv, umělecké dílo, instituce, skupina lidí pracujících na svržení systému heteronormativity, patriarchálních, rasistických a kapitalistických mocenských struktur. Snaží se redistribuovat přístup k finančním zdrojům, ale i k prostoru a času na umělecké scéně. V roce 2005 iniciovala historička umění Barbra Werkmäster rozsáhlou výzkumnou výstavu Art Feminism s podtitulem „Strategie a výsledky ve Švédsku od sedmdesátých let do současnosti“. Organizovaly ji výstavní agentura Riksutställningar, Dunkers Kulturhus a Liljevalchs Konsthall, což jsou všechno instituce financované švédským státem. Johanna Gustavsson, Line S. Karlström, Anna Linder, FiaStina Sandlund a já jsme se tehdy rozhodly společně vystoupit a navrhnout něco proti statu quo v oblasti rovnosti a diversity uvnitř uměleckého pole. Měly jsme pocit, že kurátoři Art Feminism se při organizování nepostavili k feministickému přístupu zodpovědně a že při práci na výstavě chyběla perspektiva prolínání nerovností, což je podle nás ten nejpravděpodobnější analytický nástroj, který lze využít ke změně mocenských struktur a hierarchií. Považovali jsme nápad stěsnat asi sto dvacet největších švédských umělců a umělkýň a kategorizovat jejich práci podle různých témat ve vztahu k pojmu feminismus za přezíravý. Během zahajovacího víkendu výstavy Yes! Association přišla s performancí nazvanou Press Conference/Performance, v jejímž rámci jsme prezentovaly genderové statistiky pěti institucí zodpovědných za výstavu,

S Malin Arnell o queer jako formě občanské neposlušnosti



Malin Arnell. Foto z osobního archivu

a poté byly tyto instituce pozvány k podpisu Dohody o rovných příležitostech.

Všem institucím, které se účastnily Art Feminism, jsme nabídly, aby ve své politice genderové a etnické rovnosti přijaly nová opatření, a to jak v programu výstav a nákupů děl, tak při náboru personálu. Všechny instituce to jednoduše zamítly. Nepředpokládaly jsme, že by některá podepsala dohodu přímo na místě, spíš jsme dokument chápaly jako východisko následné diskuse. Instituce nicméně nerozpoznaly a neuznaly, že bychom my, jakožto skupina feministických umělkyní, mohly být impulsem k rozvoji rovnějšího pracovního prostředí. Nebyly schopny v nás vidět partnery v diskusi a vznikla skutečně nepřátelská situace. Výstava Art Feminism byla po tři roky na cestách a během té doby jsme nadále pokračovaly v dialogu prostřednictvím akcí, panelových diskusí a novinových článků.

Po Art Feminism jsme cítily, že potřebujeme organizovat něco pro své spojence, tedy pro feministky, které chtěly investovat čas do dialogu a rozvíjet hnutí společně s námi. V roce 2008 jsme například uskutečnily Privilege Walk/Symposium, tří denní symposium v Malmö, zaměřené na feministické a mezioborové aspekty současného umění. Na činnosti Yes! Association se podílím dodnes. Od roku 2011 jsme za asociaci zodpovědné převážně já a Åsa Elzén. Na každém novém projektu nebo pozvání, které dostaneme, nyní spolupracujeme s různými lidmi. Jako metody využíváme fikci, dramatizaci a performanci, a získáváme tak zkušenosti a schopnosti, které by mohly být využity v budoucích reálných situacích. Dá se říct, že se pomocí fikce připravujeme na budoucnost. Právě teď pracujeme na zakázce pro torontskou galerii The Power Plant, která bude vystavena letos v létě. Pořád si myslím, že pokud se střet vyvolá pečlivě a s rozmyslem, může být produktivní.

V postgraduálním uměleckém výzkumném projektu s pracovním názvem „Mé tělo zůstává přetrvávající skutečností – spolupráce v zámezi“ promýšlíte klíčová témata tělesnosti a participace v choreografických prostorech a situacích.

První část pracovního názvu je citací filmařky a choreografky Yvonne Rainer, druhá část odkazuje na situaci ve sportu, kdy se hráč ocitne za hranicemi hřiště. Výzkum se jednak zaměřuje na já či tělo jako výchozí bod ve vztahu k sexualitě, intimitě, přátelství a jednak se soustředí na pluralitní „my“ v nejrůznějších uskupeních a časových intervalech. Jde o zpracování toho, jak ono „my“ vzniká, jak je vyjednáváno a manifestováno, jak fungují mechanismy vylučování a začleňování. Jde o kladení otázek typu: Co zakládá akt participace? Co to znamená participovat? Jak participujeme? Jaké různé způsoby participace nabízí společnost nebo umění? Proč chceme participovat? A proč ne?

Chci znovu promyslet kolektivitu, co se týče nevědomých spojení. Protože „my“ není nějaký jednohlas, ale jde o převzetí zodpovědnosti za vztahy „mezi“ při společné práci. Důležitý je nikoli kompromis, nýbrž udržování toho, co je odlišné, v osobním styku. Což z „my“ dělá příležitost pro skutečné jednotlivých propojení, pro napětí, změny mezi nezávislými aktéry, pro experimentování, které vyžaduje, abychom byli připraveni zřít se vlastních záměrů nebo látky. Jde o poetickou distribuci a redistribuci času a prostoru vycházející z hravého usuzování, jež se zaměřuje na aktivitu, vyloučení či zahrnutí opakování, změny významu a nezamýšleného selhání. Prostřednictvím těchto rozličných mikropolitických módů každodenního aktivismu se projekt otevírá participaci a procesům, které uvádějí naše vlastní

já i druhé do pohybu. Jedna pracovní hypotéza je, že participativní umělecká praxe může povzbudit kolektivní jednání, vytvořit pozitivní a nehierarchický sociální model a otevřít cestu kolektivní touze klást odpor odcizujícím a izolujícím účinkům globálního kapitalismu. Domnívám se, že převrácením tradičního vztahu mezi divákem a subjektem/objektem se projekt pokouší pracovat s nepřátelskými nebo neznámými situacemi, v nichž společné jednání a vymezení mezi performerem, účastníky, publikem a veřejností je nově zpracováno a je mu dáváno jiné zaměření. Podle mého interaktivní a na zkušenosti založené výzkumné metody ze své podstaty představují zkoumání pro někoho nebo něco, nikoli o někom nebo něčem.

Pojem choreografie je ve vaší aktuální práci podstatný. Existuje podle vás mezi choreografií a queer jakési prolnutí?

Koncept choreografie využívám přibližně od roku 2009, kdy jsem si uvědomila, že mým úvahám o tom, jak pracuji, by mohlo pomoci, kdybych je promýšlela právě jeho prostřednictvím. Zdá se, jako by spousta lidí ve stejnou dobu pocítila, že by koncept choreografie mohl být nápomocný při formulaci odlišného myšlení a praxe pohybu ve vztahu k sociální, estetické a politické oblasti, a nikoli jen jako metoda taneční tvorby. Možná se dá říct, že jak queer, tak choreografie jsou techniky odporu. Nebo můžeme říct, že jsou to odlišné strategie rozpohybování tužeb? Nebo jsou to metody, jak vytvářet jiný typ pocíťování? Anebo jsou to soustavy trvalých a přemístitelných dispozic? Zajímám se o pracující tělo, jeho intimitu a přání. O různé oblasti nepohodlí a o touhu být něčeho součástí a konat, přičemž vztah mezi pohybem a klidem umísťuje bytosti do přítomnosti. Zaobírám se vyjednáváním a dočasným propojováním

vyloučení a přijetí, abych prostřednictvím kompozic v reálném čase zviditelnila artikulaci odsunování a vymísťování. Chápu to jako součást svého širšího zaujetí – práce na radikální nové ekonomii pohybu, utopii blízkosti a kolektivní citlivosti.

Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**.

Malin Arnell (nar. 1970) je interdisciplinární umělkyně, zabývá se konceptem performativity, ve svém díle zkoumá hranice a rámce různých společenských a mezilidských interakcí. Postgraduálně studuje na Taneční a cirkusové univerzitě ve Stockholmu. Žije střídavě v Brooklynu, v Berlíně a ve Stockholmu.

Michle / Pavel Ctibor

Zprvu střízlivý záznam z procházky pražskou kancelářskou čtvrtí přerůstá v obvinění „technofilní chladné nádhery finančního světa a numerických simulací“, v lamentaci nad křehkostí a stavem člověka, který pomalu ztrácí lidské proporce.

Brumlovka 2014. Jdeš po ulici, normálně se procházíš, a dveře prosklených přízemků obřích kancelářských budov se otvírají. Vstupuješ totiž do zorného pole jejich fotobuněk, nesmyslně se otevrou nejen vnější dveře, nýbrž i vnitřní, zapuštěné už do prostoru haly, které se asi říká lobby. Ta je plná turniketů na počítání lidí. Však pokud zdvihneš hlavu k obloze, kancelářská budova má pěkných pár pater. I ta vedlejší a támhleta další. Je docela pozdě, ale v některých patrech a částech budov se svítí. Někde jistě vysedává ještě shrben nad monitorem ne jeden postmoderní otrok, ale jinde je rozsvíceno „jen tak“. Totiž nikoli omylem, ale proto,

suchá kůže, haprovat průdušky, dokonce snad i zuby. Na to je kosmetika. Nároží hlídá šerif černý jako začínající zubní kaz. Kostelík staré Michle se krčí v sousedství bankovního gigantu, oddělen jen miniparčíkem s několika nepřírozeně lesklými klandry zábradlí. Tady neprodává svoje hokynářské zboží Vietnamec, za ním se musíš vypravit do jinačí čtvrti, tady se ti do košíku nic nevejde. A ani se tu nehraje normální basket. Ve sportovním centru Brumlovka totiž jedou všichni na místě, točí nohama, aniž by se něčemu přibližovali, krom smrti snad, krom deziluze. Určitou intimní výšeť tu ukazuje jahodový koktejl nasvícený bodovým světýlkem.



Ve sportovním centru Brumlovka totiž jedou všichni na místě, točí nohama, aniž by se něčemu přibližovali, krom smrti snad, krom deziluze. Foto iluxus.cz

aby buď letadla měla jistotu do čeho narazit, nebo čemu se vyhnout. Ale na to jsou přece červená světla na střeše. Proto vypadá shora všechno jako „red light district“, jako lucerničková čtvrt, jak se vyjádří správně vychovaná zaměstnankyně v kostýmku, když cestou k parkovišti vykládá kolegyni, jakým způsobem strávila pár volných desítek minut na služební cestě do Amsterdamu. Čili teda s tím svícením v oknech je tomu jinak. To je určeno kolemjdoucím, prý aby obraz nočního města nebyl tak ponurý, aby masa vysoké hmoty budov nečněla proti temnému obzoru svou ještě hrozivější temnotou a mrtvolností.

Nejhrůzostrašněji vypadá ta obří kostka, nad níž teprve vyčnívá jeřáb. Ta se ještě nesnaží nijak chlácholit své okolí, tíživě nucené k pohledu na její vystouplá žebra. Nechtěje v patrech život nebo aspoň iluze života, i v případě, že pracovní síly už svou stáj opustily. Odešly domů do bydlíšť, do stylových prosklených kukaní. Z jednoho openspacu do druhého, z jednoho sick-buildingu do jiného. Ptal se mě tuhle někdo, proč se takovým budovám říká „nemocné budovy“? Což o ně, ony samy si na svůj zdravotní stav nestěžují. Ale lid. Budovy, v nichž vlhkost vzduchu, jeho cirkulace a chemické složení mají opravdu zřídka kdy hodnoty typické pro venkovní, normální, a tím dejme tomu zdravé prostředí. Budovy, v nichž tě dřív nebo později začnou pálit oči, vypadávat vlasy, svědit příliš

Ta podlouhlá nádobka, a vlastně hlavně její stín, vypadá jak „Aškdánu – pouzdro na slzy“, jak spřádal svůj smotek nereálných filmařských přání Jiří Polák. Jako by se mu splnila jedna fantasmagorická vize. Uhranut tehdy novou pařížskou čtvrtí La Défense, hledal v jejích tvarech a pompézních formách něco, co promluví k člověku. A teď, roky po jeho smrti, se jeho brumlovácká čtvrt mění víc a víc z obytné zóny michelských domů a kvartýrů na tuhle technofilní chladnou nádhru finančního světa a numerických simulací. Hudba skartovaček a kopírovací mašinérie, prostrkávání papíru šterbinou ve stolní tiskárně. Jdeš tou ulicí a musíš si začít uvědomovat, jak na tebe v tomhle pražském Frankfurtu míří kamery. Jak jsi stále v záběru, smrkající, zavazující si povolenou tkaňku, drbající se na koleně. Odvděčuješ se jim stejnou zvrhlostí a fotíš si štítek na dveřích, výrobní číslo automatického otvíracího mechanismu. Přestáváš se jim líbit, černý šerif se pohupuje v bocích.

Ale vyhrál ten konkurs a přijali tě sem do práce, někam do mezipatra. Je to vpravdě neuvěřitelné. Lidské tělo i „duše“ jsou tak křehké a chatrné schránky na to, co mají schraňovat nebo chránit – a my místo abychom v pracovní době věnovali všechno úsilí bedlivému zkoumání, proč tomu tak je, a ve volném čase se z celého srdce radovali, že nám ještě schraňují, co mají, vyplňujeme

kolonky nějakých formulářů, zadáváme nějaká absurdní čísla skrze nesrozumitelná a hluboce nelidská „databázová rozhraní“ do kyberprostoru, v němž se cosi o čemsi eviduje, jeden čert plní pokyny jiného čerta, což je doopravdy satan, a to říkám z pozic v podstatě ateistických, je to člověk horší čerta, paznehta a neuvěřitelného křivodržkáče. Je to „úředník“, ale dneska se to tak nejmenuje, dnes jsme převzali všichni spoluzodpovědnost za tohle kolosální mrzačení lidskosti, to utopení smyslu v cifrách, v hlášeních o neproveditelnosti transakce pro diskontinuitu vazby terminál – linka – terminál, a jak se všechny ty „run time error“ sféry vlastně jmenují, nedivím se, že se to stydíme překládat do mateřštiny.

Ó pivo, chladivý balzáme, dej spláchnout schody po všech těch vylomeninách sloupcových grafů a pestrobarevné parodie na chodské koláče, takzvané výšečové grafy, a mrňavější vdolkovitost kruhových grafů, dej svou svěžestí rozbourat skličující dojmy ze všech rozbalovacích oken a „dokovacích“ oken a přesuvných listů. Tvá bílá pěna je jediné podsvícení displeje, které v té pekelné výhni mohu snášet, neb mi nevylopává oči.

Jsi posud člověkem, vždyť na konečcích prstů máš nalepené chuchvalce číslic miniaturních jak mušky octomilky, pařáty takto do nepoužitelná oлеpenými doslova „srstí“ zcučhanou ze zauzlovaných číslic, znaků a šifer; děláš čertovské bláblivosti na svůj obraz v zrcadle monitoru, puďřence telefonu a prosklených přepážkách úřadů, poboček filiálek detašovaných provozoven, kde zúradováš svou netečnost k vlastnímu lidství.

Je potřeba správné heslo semhle, pak stáhout tu správnou verzi softwaru pro aktualizace tamtoho staršího, pak pod jiným heslem zkompletovat data tak, aby šla zadat do toho inovovaného softwaru. Nesmí se to ale „hádat“ s žádným jiným softwarem, možností, kde to škobrtne, těch je fakt milion. Pak teda máš před sebou list, v němž se můžeš zkoušet vyznat, protože teprv, když se v něm jakžtakž vyznáš, mohl bys začít pracovat, prostě věnovat se něčemu, o co původně šlo a nad čím má všechno ostatní být jen takovou lehkou nadstavbou, takovou drobnou pomůckou k elegantnějším zásahům do podstaty oné věci, snad možná pro příště. Ale ty už nemáš vůli, přešla tě chuť. Ten elán, co tě na začátku do té původní činnosti ponoukal, se někde v těch spletech rozcestí poztrácel. Potřeboval bys sprchu, spíš lázeňský pobyt, kde by tě nechali válet se hodiny a hodiny v nahřátém bahně, pak by tě několik pečovatelek otíralo a hned masírovalo vonnými mastmi a ta nejmladší z nich by ti přivodila orgasmus svou malou rukou. Potřeboval bys od party spolehlivých mouřeníků vynést v lehátku na terasu zalitou sluncem, mezi magnolie a naslouchat vlastovčímu štěbetání. Tiskneš nějaké to Enter nebo Shift a všechno se ti to posouvá, píhy po ksichtě až někam za závoru, kam vjíždí už leda sanitka s majáčkem a obtloustými lapiduchy. Je to vpravdě neuvěřitelné, že ses narodil jako člověk, a ještě před několika hodinami bys snad i odkýval, že se jím stále cítíš být.

Pavel Ctibor (nar. 1971) je fyzik se zaměřením na fyziku pevných látek. Od letošního roku je redaktorem časopisu Pandora, remixuje hudbu, píše záznamy z cest. Vydal sbírky básní Takže... (1991), Zvířátka z pozůstalosti (1993), Předkus (1996), Cizivilizace a Zvířátka z pozůstalosti: remix 2011 (2011), zápisy experimentů s vlastním tělem z let 1995 až 1996 Silentbloky (2009) a knihu Přechlověk (2014).

Jako pěst na oko / Martin Poch

Nová tvorba Martina Pocha osciluje mezi tradiční básní, básní v próze a deníkovým záznamem. Směsí všednosti a intimity prostupují zlomky velké historie a z běžných dějů, událostí a detailů vystupuje přízračný svět ironické apokalypsy. „Konec šichty. Před vrátnicí nedohledno. Rodná vesnice kdesi ve vesmíru. Azurová záře monitoru v teple ubytovny. Webová kamera ve vysoké peci.“

17. 3. 2015

Nádraží Praga Wschodnia, vedlejší kolej. Šest vagónů odstavených, okna zaslepená, šedý nátěr. Stojí tu už přes půl roku jako chladicí boxy s masem, které den za dnem procházejí a rezaví. Stojí, ani se nehnou, něco tají, jen letmo posunkují. Něco jako nucený výsek, možná humanitární pomoc nebo dárek z velké dálky. Vlak o šesti vagónech a o tisíci patrech. Trup sestřeleného letadla. Náhradní dopravu zajišťují nízkopodlažní autobusy, které pendulují až na konečnou, poslední výspu civilizace. A tam, kde skončí žhavý asfalt, kde začne požární noc, svou samotu už poznáš, budeš ji mít na dohled. Zbytek dojdeš pěšky – s plnou polní, se svou trochou kovošrotu v igelitce. Máš ji na klíně. Místo u okna. Koleje se perspektivně zkracují a vrší na hromadu jako klády v Katyňském lese, kde koruny plní zážehové motory, kde hnízda mají křídla a kde je jim ostatně i konec.

17. 3. 2015

A pak, ze dne na den, vagóny zrekvírovala mlha. Odjezd nenahlášen, ani jiné posuny. Na každé cestě v zemi se objevily neoznačené železniční přejezdy. Netušený střet oce-li a živé masy se hrne bez ohledu na denní dobu. V každém bytě hrozí hromadná havárie. Dálková světla už mapují stěny.

Jako pěst na oko

Starý rezavý ropovod
mezi Hůrkou a Lužinami
občas tam vypadne proud

Starý rezavý tubus metra
s výhledem na centrální park
filmový pás nebo pornokomiks

Mezi Malou a Velkou Ohradou
metro vytlouká klín klínem
mizí v zemi a už se nevynoří

Mezi Malou a Velkou Ohradou
balkón s ukrajinskou vlajkou
francouzský polibek ve dveřích

Irtyš – Ob

Je leden až na dno
až na kost obnažená hlína
sousedské vztahy na bodu mrazu
a voda jako ruský standard

Je červen a nevycházíš
a když – solit chodníky
říkají ti *smotritel'*
máš na poště balík

Nic nečekáš, stojíš
jako vůl za plotem
a tvůj syn – těší se
na podzim života

Zima ve Stodůlkách
nález ve vypuštěném rybníce
vykuchaná Volha na zemní plyn

K našim kulatinám

Noční bistro na příliš malém městě
zářivky, nůžky, strojek, sádra
takhle si kazit zrak a zažívání může jen Arab
perský koberec jak náves

Musí mě z duše milovat
Šeherezáda cukruje kebab

vyprávěj, bílý muži, o vás
mé ebenové vlasy budou dnes gratis

Dokud za vraty gilotina
jako řasenka nad Evropou
nevykrojí duhu ropou
zůstanu holohlavá

Syrečky v pitě
Rusalko bledá!

Příběh II

O tom kterak za ropné krize
ke břehům Ília na ebenové kulatině
přišla Helena Růžičková

Mosul

Anděl smrti je, zdá se
na naší straně
můžeme v klidu ležet
nebo si na lůžku pěstit závěť

Orloj nelhal – blíží se doba
kdy Nemocnice Motol bude
tou nejfotogeničtější budovou světa
s přezdívkou Černá vdova

Na všech sítích selfie z krematoria
– v pozadí české modelky
– modrá, bílá, ropa
na všech zdech

24. 12. 2014 (Jezero Medard)

Zastížení v pohybu bez cíle při chůzi po hladině. Daleko od lidí a čím dál blíží jezeru. Jinak bez zaměstnání. Hlava otevřená všem dírám a výmolům. Hlava-vysavač rází cestu středem. Pěchota skalních kostí v dutině lebeční. Válec, hlušina a drť. Smuteční vrba a zhutnělá pěšina.

Nejste tu na smrt, jak by se vzhledem ke kulisám nabízelo. Jste tu pro vodu. Nacházíte se v lomu na maso, na náměstí po slavnosti, v listopadu o poledním klidu, v suterénním soláriu, na mole z panelů v bahnotoku. Vězíte po krk v rašelině, ale vaši pozornost poutá rámování. Prázdná tribuna ze sádry, čtverec věží s vyhaslými světlomety, čtyři varné spirály, kyvadlová doprava domů. Čas stojí. A to je vaše chvíle! Udělejte to teď a tady. Čas běží. Cítíte to mravenčení?

Máte plné ruce práce, ruce-práce, ruce-sbíječky a nohy-posuvník. Nestíháte. Nohy na ramena a jazyk za zuby. Hněte s tím věčným břemenem! Křehké! Je to jemná práce, je to dřina. Je to odříkání. Noční směna. Materiál sténá a země se poddává jako soukromý majetek. Na co sáhnete, to se drolí. Ale nic už neodporuje, vše plyne, jak má, a naplňuje útroby rajským plynem. Uniká a píská v uších. Sýpka-sířena. Konec šichty. Před vrátnicí nedohledno. Rodná vesnice kdesi ve vesmíru. Azurová záře monitoru v teple ubytovny. Webová kamera ve vysoké peci.

Zmizte dřív, než vás přistihnou při díle a odmění, jak to umějí jen oni. Zmizte. Klíč od mašiny nechte v zapalování, kabinu odemčenou, nástroje ponořené v ředidle. Vaše dílo patří hladině, nevedou k němu stopy. Neohlížejte se, vyhněte se průmyslovým kamerám a detektorům pohybu. Nejvíce jich je v lese. Parkoviště nikdo nehlídá a ten prázdný podstavec před odjezdovou halou, to je rozhledna. Zkuste se vcítit. Nikdo vás u toho neuvidí. Všichni odjeli na firemní rekreaci. Celé město je u vody v dole Merkur. Celé město je na dovolené.

Centrum se seshora leskne jako zlatý důl. Náměstí tvoří únava materiálu, konstrukce, přístavní jeřáb, pinzeta a vodní dílo z písku. Do toho prší. Hladina se hemží stopovými prvky života jako černozem na Marsu. Jezero se dává do pohybu. Při bližším ohledání připomíná mraveniště.



Kolář Přemysl Černý

Martin Poch (nar. 1984) pracuje jako projektový manažer a tvůrce e-learningových lekcí. Vydal básnické sbírky *Běhařovská lhářka* (2009) a *Jindřich Jerusalema* (2013). Ukázka z jeho tvorby byla zařazena do antologie *Nejlepší české básně 2013*.

Sedm motivů ve třech barvách



b

a



d



Jaké bude tvoje A2 tričko?

c



e



g



f



velikosti:
S, M, L, XL

dámské 290 Kč
pánské 290 Kč

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

Izrael za rozcestím?

Čtvrté vítězství Benjamina Netanjahua

Vítězství nacionalistické strany Likud v izraelských volbách zvěstuje, že v tomto malém státě nadchází doba izolacionismu a oddaluje se možnost mírového řešení izraelsko-palestinského konfliktu.

MAREK ČEJKA

Izraelské volby letos v březnu ukázaly, že volební prognostika v této zemi je velmi ošemetná záležitost – už potřetí v řadě a počtvrté celkově totiž zvítězil Benjamin Netanjahu a jím vedený pravicově-nacionalistický Likud. Volební prognózy přitom mírně favorizovaly „liberály a levici“, tedy slepene Strany práce, vedené nepříliš charismatickým Izákem Herzogem, a strany ha-Tnu-’a bývalé členky Netanjahuovy strany Cipi Livniové. Změna kursu izraelské politiky se tedy nekoná. Nutno dodat, že ani případný volební triumf zmíněného tandemu, zvaného Zionistická jednota, by ve světle vývoje izraelské levice nemusel znamenat záruku výraznějších politických změn. Těžko se však dohadovat.

Naopak Netanjahuovy postoje jsou dlouhodobě dobře známé: nikdy se netajil svým skeptickým postojem k mírovému procesu, přičemž nešlo jen o bezpečnostní nedůvěru ke všemu arabsko-muslimskému, což bylo izraelskou pravicí vždy artikulováno zcela otevřeně. Netanjahu nikdy neskrýval ani své sympatie k výstavbě židovských osad. To je přitom hrubě nekompatibilní se stále oficiálním – byť de facto mrtvým – plánem na dvoustátní řešení izraelsko-palestinského konfliktu i s mezinárodním právem.

Začalo to intifádou

Řada Izraelců cítí po posledních volbách velké zklamání. Výsledek je však potvrzením

dlouhodobé tendence, která spočívá ve výrazném a dlouhodobém posunu politických preferencí směrem k nacionalistické pravici. Tato tendence se datuje do dob kolem druhé intifády, tedy povstání Palestinců proti Izraeli, které vypuklo v roce 2000. Další Netanjahuovo vítězství – navíc za situace, kdy je zjevné, že jeho předvolební aktivity poškodily tradiční spojení s Amerikou – tak může svědčit o tom, že izraelská společnost se stále hlouběji uzavírá do sebe a postupně se odřezává od tradičních spojenců, kterými jsou právě USA a Evropa.

Zdá se, že Amerika už není pro Izrael zcela nepostradatelná, a tam, kde byla včera ona, může být zítra třeba Rusko nebo Čína. Navíc i kdyby se tato tendence potvrdila, Amerika by bez ohledu na svou rétoriku ještě nějakou dobu Izrael podporovala – a to hlavně pod tlakem výrazně prolikudnických republikánů, kteří si takto mohou vyřídit účty s Obamou, respektive s demokraty obecně. S novými zahraničními spojenci by si izraelské pravicově-nacionalistické vedení mohlo být jisté, že ti již nebudou mít tak „přehnané“ požadavky na mír jako Amerika či dokonce Evropa. Izraelský status quo a s ním i židovské osady by mohly být za této situace nejen symbolicky, ale vlastně i doslova zabetonovány. Také by vzrostly možnosti izraelské exekutivy pacifikovat Palestinu, kdykoliv uzná za vhodné.

Život za zdí

Izrael tak skončí definitivně za bezpečnou „železnou zdí“, jak navrhoval doyen izraelského pravicového nacionalismu Vladimír Žabotinský. Konflikty ale za ní budou nadále přežívat. A stejně tak i mentalita izraelské „společnosti v obležení“ (ať už Araby, Palestinci, Íránem, světovými antisemity či dalšími), se kterou umí Netanjahu tak dobře politicky pracovat, se může ještě více prohloubit. Pak by se mohlo stát, že si někteří liberálnější

Izraelci začnou hledat místo k životu těch v částech světa, kde se nebudou cítit jako v oblasti permanentního konfliktu a kde je demokracie preferována před etnicitou. Vývoj v Izraeli může naopak imponovat nacionalisticky naladěné části společnosti. Do té náleží mnoho židovských přistěhovalců původem z bývalého Sovětského svazu, tedy z regionu bez demokratické tradice, avšak s výrazným vztahem k silnému politickému vůdci.

Na rozdíl od Žabotinského jiný významný sionista Ašer Ginsberg, známý spíše jako Achad Ha'Am (všímavější návštěvník Izraele ho zná minimálně z názvů tamních ulic), svého času upozorňoval, že opravdový Židovský stát nemůže být založen jen na úzkoprsmém

politickém nacionalismu, ale i na duchovním rozměru. Za jednu z hlavních chyb, která bude rozrušovat myšlenky sionismu, pak označil přezíravost vůči Arabům a přetrhávání tradičních pout sionistických Židů s diasporou. A právě to se v éře Benjamina Netanjahua děje více než kdy jindy. Možná si to při příštích volbách uvědomí více Izraelců než tentokrát. Stejně tak ale není vyloučeno, že Netanjahuova impozantní politická dráha už vytvořila základ novému modelu Izraele jakožto stále uzavřenější země se silným politickým lídrem, jakožto státu, jehož ekonomika a politika budou pevněji napojeny na nekončící vojenské konflikty a na výstavbu osad na okupovaných územích.

Autor je právník a politolog.



Netanjahuovo další vítězství možná už vytvořilo základ novému modelu Izraele jakožto stále uzavřenější země se silným politickým lídrem. Foto Jack Guez

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

EL PAÍS

O tom, že se španělská politická reprezentace po volbách na konci letošního roku výrazně promění, pochybuje málokdo. Dynamičnost vývoje však naznačuje, že na odhady výsledků je ještě skutečně brzy. Po rychlém vzestupu levicově-populistického hnutí Podemos zažila raketový nárůst preferencí další nová formace, strana Ciudadanos (Občané), která vznikla v Katalánsku a teprve nedávno začala působit v celém Španělsku, stihla však už získat zástupce v Evropském parlamentu a v regionálním parlamentu Andalusie. Ciudadanos se profilují jako proevropští liberálové a oponenti tvrdého katalánského nacionalismu, úspěch uskupení nicméně vyvolává otázky ohledně jeho ideového ukotvení. Příkladem je článek Jsou Ciudadanos na pravici?, publikovaný 11. března v deníku El País. Politolog Antonio Roldán Monés v něm porovnává odpovědi Ciudadanos a Podemos na tři zásadní problémy Španělska. Jsou to: sociální propast mezi zaměstnanci se smlouvou na dobu určitou a neurčitou, precarizace práce a dlouhodobá nezaměstnanost (ve Španělsku jsou více než tři miliony lidí, kteří nesehnali

práci už dva roky a déle). Mezi pozoruhodné návrhy Ciudadanos patří například negativní daň z příjmu pro nejnižší příjmové skupiny. „Jsou návrhy Ciudadanos pravicové, nebo levicové? Posuďte sami,“ píše politolog, „nicméně pokud liberální levici charakterizuje regulace nutná k tomu, aby efektivní trh přispíval k sociální rovnosti, pak se domnívám, že Ciudadanos míří tímto směrem.“ Naopak Podemos podle něho výše uvedené problémy ani přesně nepojmenovávají. Tuto stranu ostatně autor na stránkách El País kritizoval už loni s tvrzením, že ji nelze považovat za levicovou alternativu. Oba články sklídily velký ohlas na sociálních sítích. Poptávka po politických idejích tedy ve Španělsku existuje, jen zřejmě není tak silná jako touha po viditelné změně.

Página12

Argentinou nehýbe pouze rozsáhlý skandál okolo záhadné smrti prokurátora Nismana, který krátce před smrtí obvinil prezidentku Cristinu Fernández de Kirchner z krytí osob podezřelých z teroristického útoku na židovskou komunitu v Buenos Aires. Argentinská vláda se navzdory velmi nestabilní situaci pokouší realizovat některé kroky své národohospodářské politiky. Patří mezi ně i postupné zestátnění železnic. Ve středolevicovém deníku Página/12 se 8. března objevil článek Roxany Mazzoly a Cecilie Larivery s názvem Argentinské vlaky. Autorky připomínají, že politické rozhodnutí o zestátnění poprvé učinil prezident Perón v roce 1945 – a spojil je tehdy s celonárodní

oslavnou manifestací. Nadšení však nevydrželo dlouho: „V posledních pěti dekáдах se železniční doprava potácela mezi nedostatkem investic a rušením tratí.“ Po privatizaci se jako jediné železniční tratě s relevantní přepravou cestujících udržely příměstské linky v rozrůstajícím se Buenos Aires. Právě ty stát nyní postupně přebírá od soukromých koncesionářů, kteří je v posledních desetiletích provozovali, a nasazuje na ně vozy dodané z Číny. Argumentuje tím, že se soukromá správa ukázala jako neefektivní. „Změna, kterou tato aktivní veřejná politika přinesla, je viditelná: stačí se svést vlakem po trase generála Mitre, která vede z centrálního nádraží Retiro do stanice José León Suárez v jedné z nejhudších oblastí města, abychom zaznamenali změnu. Místo zchátralých vlaků s rozbitými sedačkami teď jezdíme vlaky s klimatizací, pohodlnými sedadly a informačními obrazovkami. Vlak se stal prostředkem dopravy pro všechny vrstvy obyvatel dojíždějících do zaměstnání,“ uzavírají s optimismem autorky. Dodejme, že Argentina mívala také rozsáhlou síť dálkových vlaků, která však byla v devadesátých letech takřka zlikvidována a výsledky snah o její obnovu jsou zatím zcela minimální.

LATERCERA

„Nový boom latinskoamerických autorů v USA,“ ohlašuje v titulku z 21. března chilský deník La Tercera. Samotný článek Javiera Garcii už tak bombasticky nevyznívá, přesto však podle něj Spojenými státy probíhá nová vlna zájmu o latinskoamerickou literaturu. Zmíněná vlna

se nicméně nedá srovnávat s obdobím po přelomovém roce 1970, v němž vyšel anglický překlad Sto roků samoty Garcii Márqueze, což otevřelo dveře na severoamerický trh i dalším autorům, jako byli Carlos Fuentes nebo Julio Cortázar. „Od dob tohoto boomu zde mají latinskoameričtí spisovatelé mnohem větší váhu než španělští,“ cituje deník Eduarda Laga, spisovatele a někdejšího ředitele pobočky Cervantesova institutu v New Yorku. Překladová literatura však tvoří pouhá tři procenta knižního trhu v USA a jen část, byť vzrůstající, připadá na španělsky píšící autory. Podle barcelonského literárního agenta Guillerma Schavelzona si „severoamerický čtenář vystačí s domácími spisovateli – kromě několika vzácných výjimek“. Jednu z nich tvoří bezpochyby Roberto Bolaño, jehož posmrtný úspěch, který spustil anglický překlad jeho románů Divocí detektivové a 2666, bývá srovnáván s mánií okolo Sta roků samoty. Také Bolaño podle článku chilského deníku otevřel cestu novým jménům: zpěvačka Patti Smith by si prý například nepřečetla Césara Airu, kdyby ji k němu nepřivedl Bolaño. Mezi dalšími současnými autory, kteří začínají pronikat do severoamerických knihkupectví a e-shopů, figurují Mexičan Álvaro Enriguez, Argentinka Samantha Schweblin (oběma vyšly v češtině povídkové svazky v nakladatelství Fra), Salvadorec Horacio Castellanos Moya nebo Chilan Alejandro Zambra (ukázka v A2 č. 25/2014). V každém případě je zřejmé, že chce-li latinskoamerický autor skutečně prorazit, zůstává do značné míry závislý na dvou vnějších faktorech, totiž na španělských nakladatelstvích a na knižním trhu USA.

Co je kulturní plánování?

Tradiční způsob městského kulturního rozvoje – kulturní politika – je založen na určování samosprávných strategií a uměleckých hodnot „shora“. V posledních letech získal vážného konkurenta – přístup vycházející z participace obyvatel.

KATEŘINA VOJTÍŠKOVÁ

Obce a města v České republice hrají velmi podstatnou úlohu v uchovávaní a rozvoji místní kultury. Po decentralizaci veřejné správy na počátku devadesátých let získaly do své správy majetky a často převzaly zřizovatelské funkce kulturních institucí, jako jsou knihovny, galerie či divadla. Místní samosprávy jsou významnými organizátory řady akcí (vzpomeňme za všechny třeba Slavnosti pětilisté růže v Českém Krumlově či Žateckou Dočesnou) a na financování dalších kulturních aktivit se podílejí poskytováním účelových dotací.

Výdaje na kulturu představovaly v roce 2010 u měst do padesáti tisíc obyvatel šest procent z celkových výdajů (1 670 korun na obyvatele), u měst nad padesát tisíc obyvatel to bylo osm procent výdajů (2 342 korun na osobu). Satelitní účet kultury za rok 2012 (data Českého statistického úřadu a Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu) udává u obcí a krajů téměř poloviční podíl na celkových výdajích na kulturu (asi 21,4 miliardy korun), přičemž u ústředních vládních institucí tento podíl činí pouze deset procent (zbytek činí výdaje domácností a soukromého sektoru). Přesto u nás zatím nejsou příliš rozšířeny místní kulturní strategie, koncepce či plány a také odborně je toto téma nedostatečně pokryto.

Koncepční přístup ke kultuře předpokládá identifikaci kulturních potřeb obyvatel, nabídky institucí a organizací, volbu cílů a způsobů jejich dosažení, stanovení pravidel rozdělování zdrojů a podobně. Pak by mohl

být odpovědí na potřebu transparentnosti veřejných rozpočtů, mohl by zajistit stabilnější a předvídatelnější prostředí a menší závislost kultury na politické reprezentaci a také by mohl být základem jejího vědomého provázání s veřejnými politikami. V západních zemích je kultura s místním a regionálním plánováním pevně spjatá již desetiletí. Zjednodušeně můžeme rozlišit dva přístupy: kulturu, která se podílí na regeneraci postprůmyslových měst či regionů, a specifický typ kulturního plánování. Zatímco první typ se zaměřuje spíše na ekonomické cíle, druhý klade důraz na cíle sociální – inkluzi, podporu demokratických procesů, prosazení principů udržitelného rozvoje.

Chytrá a kreativní města

V západní Evropě a v Severní Americe se kultura dostala do popředí veřejné politiky v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století jakožto důležitá součást projektů na regeneraci dřívějších průmyslových měst a regionů, které procházely zásadními ekonomickými a demografickými změnami (deindustrializací, stěhováním bohatších obyvatel z center měst na předměstí). Tyto projekty se vyznačují výstavbou vlajkových institucí (Guggenheimovo muzeum v Bilbau) nebo vyhlášením vybraných oblastí za čtvrti kulturních či kreativních průmyslů. Kultura začala být chápána jako zdroj, který městům zajistí ekonomický úspěch v soutěživém globalizovaném prostředí. Marketing je pole,

na němž se zápolí o image, o „brand“ města, který přitáhne nové rezidenty, více turistů a kapitálu. Z center průmyslu se tak stávají kreativní města – životní prostor „kreativců“ z takzvané kreativní třídy (viz článek Terezy Stejskalové v A2 č. 26/2012). To je třeba případ Barcelony, Liverpoolu, Baltimoru nebo Toronta. Takzvaná chytrá města se zase vyznačují využíváním nových trendů v informačních a komunikačních technologiích.

Nepříliš originální, ale vlivný koncept kreativní třídy představil Richard Florida, autor bestsellerů *The Rise of the Creative Class* (Vzestup kreativní třídy, 2002) a *The Flight of the Creative Class* (Let kreativní třídy, 2005). Označil tak socioekonomickou skupinu, jejíž význam souvisí se vzestupem „I-cubed“ ekonomiky (podle hesla „Information, Intangibles, Innovation“ – informace, nehmotný majetek, inovace), založené na talentu a kreativě, nových myšlenkách a technologiích, která se stala populární zejména v USA. Mobilní, kosmopolitní kreativní lidé podle této teorie vyhledávají místa s vysokou mírou tolerance, koncentrací technologií a talentu, jako jsou Seattle, Boulder, Denver, Chicago nebo San Francisco. S mírou tolerance obyvatel k minoritám a jiným životním stylům pak souvisí i cena nemovitostí v dané oblasti.

Kreativní město lze považovat za poměrně solidní koncept, který je spojen s předním odborníkem na kulturní politiku a plánování Frankem Bianchinim a především Charlesem Landrym, zakladatelem think tanku Comedia. Kultura definovaná široce jako „hodnoty, perspektiva, způsob života a forma kreativního vyjádření“ je podle tohoto přístupu živnou půdou, z níž vyrůstá kreativita jakožto hlavní rozvojový impuls dneška. Města musí volit takové strategie, aby nové dynamické myslitele a tvůrce udržela a přitáhla další – jen tak se totiž může rozvíjet jejich kreativní ekonomika.

Hlavní města kultury

Regenerační projekty měst doprovázejí velké akce typu olympijských her nebo Evropského hlavního města kultury. Tato populární soutěž, založená řeckou ministryní kultury Melinou Mercouriovou již v polovině osmdesátých let, se stala „strategickou zbraní“ v soupeření měst. Praha získala tento titul v roce 2000 spolu s dalšími osmi městy, letos se městem kultury stala Plzeň. Účast v soutěži pro rok 2015 měla velký vliv na rozvoj kultury nejen v Plzni, ale i v Ostravě, která rovněž patřila mezi finalisty. V obou městech se v současnosti realizují investice do infrastruktury (divadlo v Plzni, rekonstrukce průmyslového areálu Vítkovických železáren) a kultura při tom slouží jako důležitý prvek zlepšení jejich image.

Modelovým příkladem přechodu od průmyslu k nové kreativní ekonomice je skotská metropole Glasgow. Na počátku osmdesátých let byla nezaměstnanost ve městě oproti průměru Velké Británie dvojnásobná, přičemž počet jeho obyvatel se za desetiletí snížil o pětinu. Vedení města spustilo marketingovou (takzvaně re-brandingovou) kampaň, jejímž maskotem byla postavička nazvaná Mr. Happy a cílem vylepšení obrazu města. V roce 1990 se Glasgow stalo Evropským hlavním městem kultury a zároveň prvním Landryho projektem kreativního města. Došlo k restrukturalizaci ekonomiky, proměně rázu města, oživil se mezinárodní turistický ruch a přišli noví rezidenti. Město je nyní centrem finančnictví, kulturních průmyslů, konferencí i velkých akcí. Ovšem ani tato, z mnoha hledisek úspěšná proměna nebyla a není přijímána bez výhrad. Program hlavního města kultury propagovaný agenturou Saatchi and Saatchi totiž opomíjel kulturu místní dělnické třídy a kladl důraz na turismus na úkor

**KNIŽNÍ PŘEDLOHA
DOKUMENTÁRNÍHO FILMU
DIRTY WARS, NOMINOVANÉHO
NA OSCARA**

**NEW YORK TIMES
BESTSELLER**

**TAJNÉ
VÁLKY**
SVĚT JE BITEVNÍ POLE

JEREMY SCAHILL
BOJ S TERORISMEM VE JMÉNU AMERIKY

**Nahlédněte do zákulisí
tajných operací, které
se odehrávají za
zády veřejnosti.**

C PRESS **DeReading.cz** **www.albatrosmedia.cz**

**Plzeň 2015
Evropské hlavní
město kultury**

**FESTIVAL
ARABSKÉ
KULTURY**

إنسانة ŽENA

**PLZEŇ 10. - 17. 4.
PRAHA 23. - 25. 4.**

WWW.ARABFEST.CZ

Jak lépe pracovat s obecními rozpočty v oblasti kultury

místních kulturních producentů. Zejména komunitní aktivity skončily hned další rok kvůli nedostatku financí a chybějícímu plánu udržitelnosti. Glasgow zůstalo „duálním“ městem, kde rostou nerovnosti mezi centrem a periferií a kde se vnitřní město gentrifikuje. O charakteru města vypovídá i to, že v loňském referendu se rezidenti města vyjádřili pro skotskou nezávislost pod heslem „Yes, Scotland“, zatímco v bohatých suburbiích tomu bylo naopak.

Před časem ještě módní směr regeneračních veřejných politik, prosazovaných shora s cílem povzbudit ekonomický růst, má zřejmě své zlaté časy za sebou. Nefunguje totiž univerzálně, zatěžuje veřejné rozpočty a jeho efektivita je sporná. Upozorňuje se také na jeho spřízněnost s neoliberálním pojetím ekonomiky, ideologií volného trhu a prospěšností konkurence, jejichž prosazování nevedlo k vytváření příležitostí pro všechny ani k udržitelnému rozvoji. Velké investice v dříve zanedbaných centrech vedou ke gentrifikaci a prohlubování socioekonomických nerovností. Přínosem jsou pro velký byznys a zhodnocení majetku, ale nenapomáhají sociální inkluzi a zvyšování životních šancí znevýhodněných skupin, ani podpoře tvorby experimentujících umělců, spisovatelů či herců. Výsledkem je komodifikace umění, kooptace kultury marketizací a v důsledku pak snižování kulturní diverzity.

Obce vytvářejí občany

Kulturní plánování můžeme definovat spolu s odborníkem na kulturní politiku Colinem Mercerem jako strategické a integrované využívání kulturních zdrojů v městském a komunitním rozvoji. Jedná se o inkluzivní rozhodovací proces, který zapojuje různé aktéry. Zaměřuje se na způsoby podpory kulturního rozvoje a podpory občanství, které integruje do činností obce. Je v souladu s příklonem k politikám udržitelného rozvoje, které začínají kulturu uznávat jako jednu ze základních dimenzí. Přístup kulturního plánování je vhodný i pro menší a méně exponovaná sídla.

Filosofické kořeny tohoto přístupu sahají do hluboké minulosti, neboť za jeho ideového předchůdce je pokládán Patrick Geddes. Tento skotský učenec, biolog, sociolog, vizionář a jeden ze zakladatelů městského plánování již na přelomu 19. a 20. století upozorňoval na potřebu využívat poznatků humanitních oborů a sociálněvědních disciplín, které pomohou postihnout základní osy života města – geografie, ekonomie, antropologie. Plánování podle něj není záležitostí projektantů a neobejde se bez porozumění městům v širokém kontextu. Takže vedle ekonomické produkce je třeba zkoumat také vzorce spotřeby a životního stylu, u kultury zase vzít v úvahu její materiální povahu, tvorbu i spotřebu. Cílem plánu podle Geddesa má být občanská obnova podle hesla „obce vytvářejí občany“.

Kulturní plánování vychází ze širokého pojetí kultury a úzkých vazeb s dalšími oblastmi městského života (doprava, hospodaření, územní plán). Vedle umění, kulturního dědictví a kulturních průmyslů sem patří způsob života, víra, morálka, právo, vědění, zvyky, tradice, jazyk, výchova. Silný je také akcent na participaci a komunitní přístup, tedy na zapojení místních aktérů a celkovou otevřenost vůči veřejnosti při přípravě koncepčního dokumentu, jeho naplňování a hodnocení. Tento přístup mimo jiné umožňuje také silnější identifikaci s obecní politikou.

Město pro lidi

Míra participace a její význam souvisí se stavem demokracie a úrovní legitimacy. Otevírání procesů tvorby veřejné politiky dalším aktérům je jedním ze způsobů, jak oživit

demokratický proces, navracet důvěru v politické vedení, kultivovat politiku a budovat síť vzájemné podpory. Komunitní prvky vytvářejí vhodné podmínky pro tvorbu „apolitických“ plánů, které se mohou rozvíjet déle než jedno volební období.

Kulturní plánování se snaží na kulturu, vnímanou nikoli jako vysoké umění produkované uměleckými profesionály, ale jako kulturní zdroje konkrétního místa, nahlížet z širšího hlediska – překračuje tradiční disciplinární

specifika a potenciál místa, infrastruktura, profilace místních komunit a jejich potřeb, názorů či aktivit.

Obavy z plánování

Zavádění kulturního plánování do Česka mohou provázet různé problémy. Franco Bianchini ostatně tvrdí, že s jeho úspěšnými příklady se lze spíše než v Evropě setkat za oceánem. Jednoznačné vysvětlení nenabízí, vliv mohou mít odlišné myšlenkové tradice

správě. Konkrétní postup pak musí vycházet z místních specifik a potřeb a také z připravenosti komunity účastnit se veřejné diskuse.

Pěkně znějící vize rozvoje města ovšem nestačí – musí stát na pevných základech, na pečlivém poznání místa. Čím ambicióznější je vize, tím nezbytnější bude efektivně využívat zdroje a soustředit úsilí, spolupracovat. S plánováním jde ruku v ruce zodpovědnost. Kulturu nelze redukovat na pouhý nástroj ekonomického rozvoje, generátor financí, ani ji



Re-brandingová kampaň metropole Glasgow využila i místní secesní architekturu, především práci Charlese Rennieho Mackintoshe. „Dům pro milovníka umění“ byl postaven teprve mezi lety 1989–1996 podle Mackintoshova soutěžního návrhu z roku 1901. Foto Graham Meltzer

dělení a namísto toho pracuje s celostní perspektivou, využívá komunitní přístup „zdola“, nikoli expertní přístup „shora“. Umělecké hodnoty nejsou v rámci procesu kulturního plánování určovány uměleckými autoritami, producenty a institucemi, ale jsou vyjednávány s rozličnými publiky v rámci místní komunity. Hlavními účastníky jsou kulturní sektor, zástupci obyvatel, komunitních organizací, místních podnikatelů a podobně – na rozdíl od kulturní politiky, kde jsou to profesionálové v umění, kulturním dědictví, kulturních průmyslech.

Z hlediska kulturního plánování je kultura chápána jako zdroj rozvoje člověka a města, své cíle si hledá i v sociální oblasti. Staví na propojování různých oborů a jejich aktérů, rozvíjení komunikace mezi sektory, překračování hranic jednotlivých sekcí či odborů na úradech. Takový teritoriální (ne tedy oborový) přístup pomáhá tematizovat vztahy mezi kulturou a cestovním ruchem, sportem, vzděláváním či urbanismem. Kulturní plánování se může dobře uplatnit i v menších městech, například v podpoře místní komunity a vytváření „města pro lidi“, tedy atraktivního a příjemného místa, kde lidé spokojeně žijí nebo kam rádi zavítají návštěvníci. Tento přístup nicméně uznává nezastupitelnost expertů pro plánování. Patrick Geddes razil heslo „nejprve zkoumat, teprve pak plánovat“. Ve fázi kulturního mapování se identifikují a analyzují místní kulturní zdroje, tedy

pojetí kultury a plánovací praxe. Typickým problémem v praxi úřadů jsou obtíže v horizontální komunikaci, lpění na resortním přístupu, obtíže při řešení témat, která vyžadují spolupráci napříč obory a resorty. Charles Landry vyzýval k přechodu od městského inženýrství k holističtějšímu tvůrčímu utváření města. České úřady mají sice blízko k tradičním přístupům, na druhé straně ale postupně dochází k proměně a zaznamenat můžeme i pokusy o zavádění sociálních inovací, jejichž iniciátorem bývá často občanský sektor.

Plánování se v myslích mnoha lidí vylučuje s tvořivostí a flexibilitou: „Jak chcete plánovat kulturu?“ „To už tu snad jednou bylo!“ Co se naplánuje, jako by se muselo plnit rigidně – stůj co stůj, byť jen na papíře. Stále panují obavy, aby plánování v praxi neznamenalo rituály plnění plánu a vytváření potěmkynovských vesnic. Takovému plánování by bylo opravdu lepší se vyhnout, stejně jako vytváření dokumentů, které po schválení končí „v šuplíku“. Plánování by mělo být tvůrčím procesem, mělo by vytvářet platformy pro veřejnou diskusi o hodnotách, o tom, čeho si lidé váží, čemu chtějí napomáhat, jaké jsou jejich aspirace, jak vidí své město a okolí. Veřejná správa může plnit koordinační roli, navazovat dialog s širokým okruhem aktérů od občanů, umělců a kulturní veřejnosti přes neziskové subjekty (spolky, nadace, obecně prospěšné společnosti) a firmy až po partnery ve veřejné

nemůžeme považovat za všelék na sociální problémy. Instrumentální diskurs nemá zastítnit vnitřní hodnotu umění a kultury.

Komplexní přesahy kultury zohledňují například iniciativy Agendy 21 pro kulturu nebo Culture Action Europe. Jejich cílem je zařadit kulturu mezi základní pilíře udržitelnosti. Nedávným úspěchem je rezoluce Valného shromáždění OSN z prosince 2013 a loňská diskuse na nejvyšší úrovni, která zahrnula celou řadu témat: kulturní a kreativní průmysly, inkluzivní růst, kulturní infrastrukturu jako místo občanského dialogu, inkluzi, soudržnost... Paradigma kultury v rámci udržitelného rozvoje se formuje deset let – v letech následujících bude zajímavé sledovat vývoj této diskuse a rozvíjet ji také u nás.

Autorka je socioložka.

Proti obušku slovo neobstojí

S advokátem a politologem Pavlem Uhlem jsme mluvili o případech, v nichž zastupoval squatterry. Mimo jiné právně pomáhá iniciativě Klinika, jež nedávno získala k pronájmu budovu dočasně obsazenou loni na podzim. Dosavadní přístup ke squattingu podle něj vystihuje slovo „policejní“.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

V rámci advokátní praxe jste několikrát zastupoval squatterry. Byl jste se někdy předtím podívat ve squatu? V devadesátých letech jsem byl v Praze na návštěvě za známými v bývalé dělnické kolonii Budánka, která byla částečně obsazena, a byl jsem také několikrát na kulturní akci na Ladronce. Ve stejné době jsem byl vícekrát i na Cibulce, kde tehdy bylo alternativní kulturní centrum. Jednou jsem tuším zavítal i do vily Milada. Nějakou představu tedy rozhodně mám.

Musel jste se rozhodovat, než jste poprvé přijal zastupování squatterů ve věci obsazení a následného policejního zákroku v domě v ulici Na Slupi? Z hlediska obsahu služby to nepředstavovalo žádný problém. Co se trestních kauz týče, nevybírám si skutky podle toho, zda je považuji za přijatelné nebo nepřijatelné. Nikdy své klienty předem nesoudím.

Souhlasíte s interpretací, která okupaci prázdných domů chápe jako střet logiky soukromého vlastnictví a logiky veřejného zájmu? Jde o správnou interpretaci jednoho z mnoha rozměrů squattingu. Dalším může být třeba otázka, do jaké míry je veřejný zájem definován pomalými byrokratickými procesy, nebo naopak spontánní aktivitou. Pak jde vždy o to, kterému z procesů přikládat větší legitimitu a jak nahlížet na případný konflikt.

Pohybujeme se v případě squattingu v trestněprávní rovině, nebo jde o občanskoprávní záležitost? Podle mne tam vstupují oba zmiňované faktory. Dosavadní postup státu ovšem není ani trestněprávní, ani občanskoprávní.

Jak byste jej tedy nazval? Jednoznačně slovem policejní. Odborně bychom mohli mluvit o správně-právním přístupu. Jsem toho názoru, že česká policie není oprávněna vyklízet squaty, pokud neexistuje urgentní zájem, který přesahuje soukromoprávní zájem vlastníka. Nezříkám se přitom toho, když státní orgány chtějí případ řešit trestněprávním nebo vlastník občanskoprávním způsobem, neboť v obou případech se věc dostane před soud a lze vést polemiku o tom, zda nebyl squat založen z legitimních pohnutek. Pak už je jedno, jak se ke sporu přistupuje. Pokud ale policie věc hned v zárodku řeší vyklizením, pak s tím zásahem nelze v terénu věcně polemizovat. Proti obušku slovo zpravidla neobstojí jako účinná obrana.

Žádost majitele o ochranu majetku tedy není dostačujícím důvodem pro zákrok policie? Pokud by to bylo v zákoně, neměl bych s tím problém. V zákoně je ale napsáno, že policie je oprávněna zakročit, když jsou splněny některé stanovené podmínky, jež jsou definovány velmi obecně, protože se mluví o ochraně životů, zdraví a majetku. Já to interpretuji tak, že když policie chrání majetek, pak ho hájí jako objektivní hodnotu, a pokud by jej někdo ničil, existuje důvod k zásahu. Jestliže je zde ale spor o užívání, nejde o ochranu majetku jako objektivní hodnoty, nýbrž o ochranu subjektivního, vlastnického práva – a v tom případě dle mého názoru policie mandát ke konání nemá. Vlastnické právo jako právo subjektivní a majetek jako objektivní hodnota jsou dva odlišné pojmy, které právo rozlišuje na všech úrovních. Jak na úrovni Listiny základních práv a svobod, tak na úrovni zákonů, případně nástrojů, jimiž se mají zákony vynucovat.

Česká ústava obsahuje spojení, které říká, že „vlastnictví zavazuje“. Nezapomíná

se v případě opuštěných domů na to, že z vlastnictví vyplývají i povinnosti? Squatterři na to rozhodně nezapomínají...

A česká policie? Ta si podobnou otázku vůbec nepřipouští. Policie vykládá právo tak, že nechrání jen majetek obecně, ale chrání konkrétní, soukromé právo, pod něž zařazuje i vůli vlastníka majetek zanedbávat. Kdyby měla uvažovat ještě nad tím, že vlastnictví zavazuje, bylo by její jednání nelogické.

V historii práva se hranice mezi legalitou a legitimitou neustále posouvají. Svou roli v tom hraje i porušování zákonů, které následně může způsobit přehodnocení nějaké dosud ustálené právní normy. Nemůže to být i případ squattingu, který byl v několika státech legalizován? Každý výdobytek moderní společnosti, jež dnes považujeme za samozřejmý, byl v minulosti vybojován tím, že někdo porušil předchozí řád. Existují revoluční zlomy, ale také vývoj založený na sérii drobných porušení dosavadního řádu a následné revizi pravidel. To je věc, která je imanentní vývoji jakékoli společnosti. Budeme-li na squatting nahlížet podobným prizmatem, pak zatím zkrátka nevíme, zda se v budoucnu může něco podobného podařit. V současné chvíli jsme v roli intelektuálních oponentů těch, kteří brání současný řád. Pokud se věc dostane k soudu, vzniká prostor pro diskusi, ale pokud policie zasahuje přímo, žádný prostor nezbyvá. V nejobecnější rovině vidím konflikt, jehož potencialitou je změna pravidel. Co se týče pnutí mezi legalitou a legitimitou, to je denní chleba lidí, kteří se živí právem. Zdůrazňuji ho, abych se mohl živit tím, čím se živím.

Nevidíme zvláště v poslední době proměnu názoru na squatting u médií i veřejnosti? V návaznosti na kauzu Klinika došlo ke zjevnému posunu ve vnímání veřejnosti. Některé důvody mohu odhadovat a některé jsou čistou spekulací. Existuje zde určitá sociální dispozice k tomu, aby se společnost pohnula v nazírání squattingu a aby jej částečně legitimizovala. Chci zdůraznit, že česká historie zahrnuje také řadu pololegálních squatů s kulturním přínosem, takže by i dnes bylo na co navazovat.

Nezměnila se ale v něčem i taktika squatterů? V jednání squatterů nedošlo k žádným zásadním strukturálním změnám, ale dostali se do situace, v níž v posledních letech nebyli, protože je devět dní z obsazené budovy nikdo nevyhodil. V minulosti to přitom vždy trvalo pár minut nebo hodin, než byl squat zlikvidován, takže se nemohl vytvořit prostor, v němž by squatterři mohli nějakým způsobem zafungovat. Taková byla realita posledních deseti let, když nebereme v úvahu Cibulku. V případě Kliniky se squat dostal do interakce s okolím, které si na něj udělalo názor, a ten byl v řadě případů pozitivní. Na to se nabalovaly další jevy, včetně toho, že místní policie se chovala velmi slušně. Pozdější úvaha, že Klinika má být vyklizena, přišla samozřejmě z vyšších míst, než byla okrsková policie Prahy 3. To může souviset i s tím, že obsazování z posledních let se vždy týkalo druhé městské části. Policie na Žižkově ale žije v jiné sociální realitě, než jakou představují buržoazní Vinohrady. Během devíti dnů kauza Klinika zaujala i část takzvané pražské kavárny, která je navázaná na široké kulturní spektrum, a squatterři se rázem ocitli v situaci, kdy za nimi nestála jen jejich vlastní komunita, ale i lidé, s nimiž jinak třeba příliš postojů nesdílejí. V návaznosti na to začali reagovat politici,

a to nejen ti, kteří jsou známí svým pozitivním přístupem ke squattingu, jako je Matěj Stropnický, nýbrž i lidé z ministerstva vnitra, ministerstva financí nebo z Úřadu pro zastupování státu ve věcech majetkových. Jak vidno, vznikla široká podpora veřejnosti, která nezůstala bez povšimnutí ani v oblasti politiky, což osobně velmi vítám.

Když jsem zmiňoval skutečnost, že v něčem došlo k posunu i u squatterů, měl jsem na mysli právě připravený projekt autonomního, sociálního centra, otevřenost směrem k veřejnosti, ale i k jinak vysmívaným politikům. Vůle k jednání se státem, který dosud squatterry neustále odněkud vyhazoval, může být totiž z některých pozic i kritizována. Musím zopakovat, že v předchozích situacích nebyl prostor, jenž by squatterům vůbec umožňoval jejich jednání navenek prezentovat. Rozhodně bych nekritizoval pokus o širší komunikaci s místní veřejností. Co se týče komunikace s úřady, tak ta samozřejmě může být diskutabilní, ale já nejsem v pozici, z níž bych chtěl své klienty v tomto ohledu posuzovat. Já jsem nakonec ochoten poskytnout právní službu těm i oněm, aniž bych vyslovoval soud nad relevancí jejich strategií. Výsledkem jejich strategie ale bude, zda po mně budou chtít nějaké dlouhodobější služby a analýzy, nebo zda půjde jen o trestní obhajobu.

Byl jste účastníkem jednání squatterů s ministrem vnitra Milanem Chovancem a poté s policejní pracovní skupinou. Jak na vás obě setkání působila? Každé mělo jiný charakter. Ministr Chovanec se sešel se squatterry a já byl pouze v roli jejich podpory. Mělo to samozřejmě částečně podobu dialogu dvou odlišných světů, ale ze strany ministra byla vidět jakási nevyjádřená intuitivní vůle posunout řešení problémů do poněkud jiné roviny, než tomu bylo doposud. Jednání s policií bylo oproti tomu ryze odborné a účastnil jsem se jej pouze já.

Vím, že jste policii seznámil se svou analýzou právních souvislostí squattingu. Plynou z ní i nějaké legislativní návrhy? To bych je zřejmě nesl na špatné místo. Já jsem se nechtěl bavit o změně zákona, spíše jsem chtěl mluvit o tom, jak vykládat současné právo. Některé z přítomných jsem už znal a mám s nimi dlouhodobě dobré vztahy. Svou představu jsem jim vyložil a výslovně jsem jim řekl, že po nich nechci okamžitou odpověď, protože je to pro ně radikálně odlišné stanovisko, než jaké byli doposud ochotni akceptovat. Slíbil jsem, že jim vše pošlu písemně a bavit se budeme až ve chvíli, kdy to zpracují. Nyní jsme zřejmě ve fázi, kdy přemýšlejí, co s tím.

Co konkrétně by vaše interpretace současného stavu – v případě, že by ji policie akceptovala – mohla změnit? Chci policii pohnout k tomu, aby na základě platného práva na squatting pohlížela nově. Namísto čisté represe, která nepřipouští úvahu nad tím, jestli je případný squat motivován zájmy, které by právně ovlivňovaly otázku, zda jde o legální nebo nelegální konání, chci věc posunout k soudním procesům. Ať se případný vlastník brání žalobou na vystěhování. U soudu už bude možnost poukázat na skutečnost, že vlastník nedělal to či ono a neplní své povinnosti. Můžeme poté vysvětlit, že squatterři svým jednáním brání užžitnou hodnotu nemovitosti, nijak ji nesnižují a neomezují žádné legitimní užívání budovy majitelem. Pak je otázkou, jak by se k případným sporům postavily soudy, což nechci předvídat. Chci ale otevřít možnost, že namísto

S Pavlem Uhlem o squattingu, veřejném zájmu a posouvání práva

policejního zásahu přijde soud, jenž vyslechne obě strany sporu.

Chápu to správně, že podle vašeho modelu by třeba v případě domu na Slupi vůbec nedošlo k okamžitému policejnímu zákroku a vše by rozhodoval až soud?

Přesně tak, přičemž v době, kdy došlo k zásahu v domě na Slupi byl ještě trochu jiný právní stav než dnes a majitel se mohl domáhat rychlého rozhodnutí u obvodního úřadu, jímž by chránil pokojný, což znamená předchozí stav. Dnes už je možné podobné opatření získat, jen když ho vydá soud.

Squatterři v současnosti sice přicházejí s myšlenkou, že hájí zájmy veřejnosti, někomu se to politicky a společensky líbí, nicméně

Lze aplikovat i na vlastnická práva. V případě, že majitel vlastnické právo zneužívá, je legitimní se ptát, do jaké míry požívá toto jeho právo ochrany.

Máme platný zákon o vyvlastnění. Ten zatím slouží spíše dopravním a stavebním lobby, ale podle některých názorů by se dal uplatňovat i v případě opuštěných domů, které by mohly být vyvlastněny ve veřejném zájmu. Proč se vyvlastňuje jen ve prospěch dálnic, ale neznáme příklad, kdy by o dům přišel majitel, který třeba dlouhodobě nechává chátrat kulturní památku?

Vyvlastnění je dle Listiny možné na základě zákona ve veřejném zájmu a za úplatu,

ve stavu, kdy bude požadovat, aby se chátrající domy vyvlastnily, a bude na to mít, bude možné zkoušet, zda to obstojí před soudem.

Zastupoval jste aktivisty, kteří na pár minut obsadili dům v Hálkově ulici a následně na výzvu policie okamžitě objekt opustili. Přesto proti nim bylo zahájeno trestní řízení. Lze to vykládat jako nemístnou snahu policie o kriminalizaci symbolické okupace?

Státní zástupce ovšem trestní stíhání následně shodil ze stolu. Jde opravdu o hodně absurdní případ, neboť objekt byl obsazen na dvacet minut a všichni zúčastnění poslechli výzvu policie. Trestní řízení zahajuje usnesení policie a lze proti němu podat stížnost, o níž

Současný přestupkový zákon umožňuje kriminalizaci squatterů, ale především bezdomovců nerespektujících zákaz pobytu, jenž jim byl udělen. Může se stát, že za opakované močení na veřejnosti je bezdomovec vykázán z Prahy 1, a když se do centra přesto vrátí, je odsouzen k odnětí svobody. Nevytvářejí se tak z přestupků trestné činy?

Prvek přestupkového zákona, který umožňuje uložení zákazu pobytu, není podle mého názoru úplně v souladu s ústavním pořádkem, protože svoboda pohybu je lidské právo, což je obsaženo i v Listině základních práv svobod. Svobodu pohybu lze samozřejmě omezit, ale důvody, které jsou uvedeny v přestupkovém zákoně, nejsou dost silné a pádné na to, aby je vůbec obsahoval. Pokud někdo dělá nepořádek v konkrétní obci, pak tím, že mu do ní zakážeme přístup, problém neřešíme, ale odsouváme. Zmíněné ustanovení bylo do zákona vloženo na základě pozměňovacího návrhu bývalé primátorky Chomutova a poslankyně Ivany Řápkové. Je to představa, jež jako by vypadla z dickensovské Anglie nebo Ameriky osmdesátých let devatenáctého století, kdy mohl být člověk vykázán kvůli potulce za hranice města. Omezení práva svobody pohybu v případě přestupkového zákona nesleduje legitimní cíl a není ospravedlněno ochranou jiných hodnot, protože když někdo čurá na Praze 1, může čurat i na Praze 2.

Čekal jste, když se na vás obrátili aktivisté z Kliniky, že během poměrně krátké doby podepíšou smlouvu na její roční pronájem a dostanou klíče od jejích dveří? Nic takového mi nepřišlo na mysl. Čekal jsem, že je budu opět obhajovat v trestním řízení a že budu možná – po nějaké době – zase úspěšný. To by ale byla úplně jiná situace. Nepředpokládal jsem tudíž pohyb, k němuž došlo na politické a společenské úrovni, ale nemůžu říct, že by mě nějak výrazně překvapil. Po deseti letech advokátské praxe už mě překvapí máloco.

Udivuje mě, že z vaší strany dosud nepadlo ve spojitosti se squattingem slovo dekriminalizace nebo legalizace. Známe přitom státy, kde bylo obsazování prázdných domů zákonem umožněno. Jste stoupencem myšlenky, že by podobná právní úprava měla vzniknout i v Česku? Ano, jsem, ale to není otázka, kterou bych měl probírat s lidmi z ministerstva vnitra. Je to otázka širší veřejné diskuse na čistě politické úrovni, do níž jsem případně ochoten vstoupit.

Není pro podobnou diskusi právě nyní nejvhodnější doba?

Vypadá to tak.



Pavel Uhl. Foto Jan Taimr

policie dům vyklidí a už není možnost se znovu vrátit na začátek. Právo má ale mít povahu dialogu. Já se nebráním možnosti, že squatterři podlehnou ve sporu a soudce řekne, že jsou povinni navzdory všem zmíněným skutečnostem objekt vyklidit. Když to pak neudělají dobrovolně, považuji za legitimní, že jsou za asistence policie vyvedeni, ale je pro mě důležité, aby tomu předcházela jejich možnost bránit se před rádným soudem.

Lze vykládat obsazení dlouhodobě chátrajícího domu za akt občanské neposlušnosti nebo za uplatnění práva na odpor?

Technicky vzato jistě ano. Já nejsem tím, kdo by měl vynášet v podobné otázce kategorické soudy. Pojem občanská neposlušnost není právním pojmem, ale právo na odpor má ostřejší vymezení v ústavním pořádku a lze jej samozřejmě za určitých okolností použít. Listina to definuje tak, že pokud stát v nějakém ohledu dlouhodobě selhává, občané mají právo činit kroky, které stávající právní stav nepředpokládá. Kdybych vedl nějaký spor, asi bych se spíše držel jiných předpisů a především Nového občanského zákoníku, který dává kupodivu dost možností. Například zakazuje zneužití práva, což je ustanovení, jež

přičemž ta musí odpovídat tržní hodnotě vyvlastněného majetku. O tom, co je veřejný zájem, rozhodují orgány veřejné moci. Když jde o dopravní stavby, které mají sloužit všem, považuje se to za veřejný zájem. Naopak představa skupiny lidí, jak naložit s nějakým domem, není považována za veřejný zájem. Veřejným zájmem skutečně může být, aby památkově chráněný objekt nechátral, a lze otevřít vyvlastňovací proceduru, ale někdo by to musel zaplatit vlastní ková. Sice vidím, že je vyvlastnění používáno účelově, ale odpovídá to společenským prioritám. V případě dálnic lehce najdete potřebné miliardy, ale u skupiny lidí, která žádá o vyvlastnění domu na Slupi, nenajdete ani potřebné stovky milionů.

Ani v případě, kdy jejich požadavek podpoří třeba Národní památkový ústav?

Umím si představit, že památkáři se rádi přidají, ale devět set milionů v rozpočtu nemají. Pokud se objeví někdo, kdo nejen přijde s návrhem na vyvlastnění chátrající památky, ale také bude mít potřebné peníze, pak může být úspěšný. Především bych ale zkoušel změnit rozhodování veřejných orgánů, aby se na podobné vyvlastňování peníze v budoucnu našly. To je první krok. Až bude společnost

rozhoduje státní zástupce, který dal v případě Hálkovy za pravdu mým klientům. V případě domu na Slupi se policie, státní zástupce a soud první instance svorně domnívali, že jde o trestný čin, a vše zastavil až odvolací soud. Ten věc postoupil do přestupkového řízení, které nebylo ani zahájeno. V případě tichého squatu v Neklanově ulici nikoho nestíhali za squatting, ale za napadení policisty, a vše zastavil soud již v první instanci. A v kauze Hálkovy vše ukončil dokonce už státní zástupce. To znamená, že šíření myšlenky v tomto případě evidentně úspěšně prostupuje shora dolů. Policie to sice zkouší, ale patrně naráží na jasné limity toho, co lze nebo nelze stíhat, protože v případě Kliniky už trestní řízení nebylo vůbec zahájeno.

Zvenku to vypadá, že soudy zatím dávají za pravdu spíše squatterům než policii. Ovšem až na případ, kdy aktivisté podali žalobu na neoprávněný a brutální zásah policie při vzpomínkovém znovuobsazení vily Milada a správní soud jim nevyhověl. Asi to tak lze vykládat, nejde ale jen o soudu, nýbrž o soustavu trestní justice jako celku. Oni neříkají, že squatterři mají pravdu, spíše jsou toho názoru, že se to má řešit jinak a jinde.

Pavel Uhl (nar. 1975) vystudoval práva na Univerzitě Karlově v Praze a politologii na Masarykově univerzitě v Brně. Pracuje jako advokát, často spolupracuje s neziskovým sektorem, například s organizací Člověk v tísni. Své úvahy publikuje nejčastěji na portálu Jiné právo. Pokud mu to čas a praxe dovolí, působí i jako pozorovatel volebních procesů v zahraničí v řadách misí OBSE.

Blockupy ve Frankfurtu

Protesty v srdci evropského krizového režimu

Ve středu 18. března byla ve Frankfurtu nad Mohanem slavnostně otevřena nová budova Evropské centrální banky. Při této příležitosti proběhly ve městě rozsáhlé protesty, organizované hnutím Blockupy.

LUKÁŠ KROUPA

Česká média v souvislosti s protesty proti otevření nové budovy Evropské centrální banky (ECB) informovala o tom, že protestující podpálili několik policejních aut, rozbíjeli výlohy bank a házeli po zasahujících policistech kameny. O důvodech protestů se zmiňovala jen velmi okrajově. Zůstává řada otázek: Kdo tvoří hnutí Blockupy a co je jeho cílem? Proč

z různých evropských států“. Spolu s nimi chce bojovat proti autoritativní politice škrtů a usilovat o budování demokracie zdola a solidární Evropy. Hnutí se definuje jako antinacionalistické a odmítá nahlížet na svět optikou konspiračních teorií.

První velkou akci uspořádalo Blockupy v květnu 2012 ve Frankfurtu. Zde se pak konaly také všechny další akce. Místo nebylo vybráno náhodou. Město je jedním z hlavních finančních center Evropy a sídlí tu ECB – tedy instituce tvořící spolu s Evropskou komisí a Mezinárodním měnovým fondem takzvanou Trojku, jejíž politiku škrtů Blockupy kritizuje. Německý radikálně levicový spolek ...ums Ganze! formuloval kritiku ECB takto: „Německo a Evropská unie se stále snaží překonat přetrvávající krizi evropského kapitalismu pomocí neoliberálních receptů – škrtů a privatizacemi, zvýšeným tlakem na konkurenci,

reformy, naplánované nikým nevolenými unijními byrokraty. ECB je tedy jednoznačně politickou institucí – a přitom její asociální politika v podstatě nevyvolává masové protesty. To se hnutí Blockupy snaží změnit.

Děláme, co říkáme

ECB zvolila pro slavnostní otevření svého nového sídla (185 metrů vysokého mrakodrapu, jenž daňové poplatníky v době, kdy banka jiným ordinovala drastické škrtů, stál 1,4 miliardy eur) den uprostřed pracovního týdne – předpokládalo se totiž, že se tak protestů zúčastní menší počet lidí. Hnutí Blockupy ovšem s dostatečným předstihem spustilo masivní mobilizační kampaň pod heslem „18 null drei – ich nehm’ mir frei“ (18. března si беру volno). Ve zvláštním vlaku z Berlína bylo vyprodáno všech téměř 900 míst a přijelo přes šedesát speciálně vypravených autobusů z dvačtyřiceti měst. Blockupy předem zveřejnilo plán, podle kterého měly v časných ranních hodinách započít blokády ulic v okolí ECB tak, aby zabránily hostům dostat se na slavnostní akt. Na poledne byla plánována demonstrace odborového svazu DGB, následně velké shromáždění v centru města a nakonec podvečerní demonstrace. Samotné oznámení o konání akcí vedlo k tomu, že ECB odvolalo původně plánovaný velký ceremoniál. Nahradil jej malý slavnostní akt bez účasti čelných představitelů evropských států. Blockupy zveřejnilo rovněž předem vyjednaný akční konsenzus o podobě blokád: „I kdyby se nám policejní síly snažily zabránit v dosažení našeho cíle, tam, kde to bude možné, budeme pronikat mezerami v policejních řadách nebo je budeme obcházet. Svá těla budeme používat k udržení blokády. Z naší strany nedojde k žádné eskalaci.“ Blockupy zároveň deklarovalo: „Pro naše akce platí, že říkáme, co děláme, a děláme, co říkáme.“

Své plány zveřejnila předem také policie, která oznámila, že na ochranu ECB a veřejného pořádku ve městě nasadí osm tisíc policistů (jde o nejmasivnější nasazení policie za posledních několik let) a kolem ECB vytvoří rozsáhlou uzavřenou zónu, na jejíž opevnění kromě běžně používaných mobilních zábran využije sto kilometrů ostnatého drátu, přiveze osmadvacet vodních děl a do akce nasadí dva vrtulníky a letadlo.

Blokády se nakonec zúčastnilo kolem šesti tisíc aktivistů, z nichž nejméně tisíc jich přijelo ze zahraničí. Místa plánovaných blokád se podařilo obsadit. Ne všechny akce však byly plánované a byla o nich shoda. Blockupy se například ohradilo vůči násilí, odmítlo nicméně vyslyšet volání po tom, aby se od násilných aktivit distancovalo. Kanadská novinářka a známá kritička neoliberální politiky Naomi Kleinová ve svém odpoledním projevu na manifestaci v této souvislosti na adresu představitelů ECB řekla: „Skutečnými vandaly jste vy. Nezapalujete auta, zapalujete celý svět.“ Celkově dorazilo přes dvacet tisíc lidí.

Protesty ve Frankfurtu ukázaly, že ve společnosti je mnoho lidí, kteří už mají dost neoliberálních receptů na řešení problémů způsobených neoliberalismem. Několik komentátorů poznamenalo, že hnutí Blockupy se podařilo repolitizovat zdánlivě neutrální, technokratické politiky ECB a Trojky. I samo hnutí v nedávném prohlášení konstatuje, že „to, co se zdálo být bez alternativy a co bylo vynucováno technokraticky, se vrátilo na politickou scénu jako otevřená otázka“. Blockupy nyní stojí před otázkou, kudy se vydat dál. Odpověď na to bude hledat už v květnu na setkání v Berlíně. Mezitím se mnozí jistě zapojí do dubnových protestů proti přijetí smlouvy o Transatlantickém obchodním a investičním partnerství (TTIP). Příležitost budeme mít i my.

Autor je členem Iniciativy Ne Rasismu!

napětí

V týdnu od 16. do 22. března se po celé Evropě konal třetí ročník Mezinárodních dnů akcí proti rasismu, který zahrnoval demonstrace, workshopy, happeningy a přednášky. Upozorňovalo se mimo jiné na to, že krajní pravice z celé Evropy spolupracuje prostřednictvím Mezinárodního ruského konzervativního fóra, které mělo od 22. března setkání v Petrohradě za účasti Zlatého úsvitu z Řecka, organizace Ataka z Bulharska, Forzy Nuovy z Itálie a řady dalších neonacistických uskupení. Hlavním organizátorem setkání xenofobů byla ruská krajně pravicová strana Rodina. Ta sdružuje třicet nacionalistických skupin, které se netají svými antisemitskými názory a nenávisť k homosexuálům.

V polském městě Legionowo se 15. března před policejním oddělením uskutečnil protest, kterého se účastnilo několik stovek lidí a který přerostl v riot. Nepokoje byly reakcí na policejní razii z 9. března, při níž byl policií zbit devatenáctiletý mladík. Ten po zásahu skončil s těžkými zraněními v nemocnici, kde později zemřel. Důvodem policejní akce bylo podezření z přechovávání narkotik, ale žádné drogy nalezeny nebyly. Pouliční nepokoje vyvolané tímto případem pokračovaly o pár dní později i ve Varšavě, kde policie demonstranty rozehnala za pomoci vodních děl a zadržela čtrnáct lidí.

V několika italských městech se 12. března protestovalo proti vládní reformě vzdělávání, která se nazývá Dobrá škola a má vést k větší komercializaci školství. Největší demonstrace proběhly v Římě, Bologni, Miláně a v Turíně, kde se sešly tisíce studentů. Poklidné protesty v několika případech přerostly v útoky na zásahovou policii, která se snažila studentské průvody zablokovat. Demonstrující jsou přesvědčení, že připravovaná reforma bude znamenat faktický konec veřejného školství.

V několika evropských státech se v průběhu března uskutečnily protesty proti firmě Hugo Boss, která podle kritiků nevyplácí dělníkům mzdu a mnohdy je drží na samé hranici chudoby. Příjmy firmy přitom neustále rostou a jen za posledních pět let se podle oficiálních informací ztrojnásobily. Většina produkce pochází z východní Evropy a z Turecka. Zaměstnanci továren Hugo Boss si navíc stěžují na potlačování odborů, šikanu na pracovišti a nepovolené přesčasy, k nimž jsou nuceni. Nejhorší situace je v Turecku a Chorvatsku, kde zaměstnanci mluví o porušování lidských práv. Protesty pořádala mezinárodní síť Clean Clothes Campaign, která zveřejnila zprávu dokládající obrovský rozdíl mezi platy dělníků firmy Hugo Boss a odhadovanou důstojnou mzdou v regionech, kde se výroby nacházejí. –lr–



Podle Blockupy je nové sídlo ECB symbolem odcizení politických a finančních elit od obyčejných lidí. Foto blockupy.org

si pro své protesty vybralo zrovna Frankfurt nad Mohanem a ECB? A co se ve Frankfurtu skutečně dělo?

Naprostá deziluze

Hnutí Blockupy vzniklo počátkem roku 2012 v Německu. Nedlouho poté, co se vzedmula vlna protestů v severní Africe, v Řecku proběhla generální stávka, v Izraeli demonstrovaly statisíce lidí proti rostoucím nákladům na bydlení a ve Španělsku tábořily na náměstích statisíce indignados, rozhodly se německé radikálně levicové organizace propojit a demonstrovat svoji solidaritu s globálním odporem vůči tomu, jak je řešena krize. Hnutí samo se charakterizuje jako „součást celoevropské sítě aktivistů různých sociálních iniciativ, alterglobalistů, nezaměstnaných, prekarizovaných a průmyslových dělníků, členů stran a odborů a mnoha dalších

renci a výkon, odbouráváním sociálních jistot a podobně. Výsledkem je naprostá deziluze: masová chudoba na jihu Evropy, stále větší prekarizace práce a rozšíření dumpin- gových mezd v Německu a všude ještě hlubší propast mezi bohatými a chudými. Tento krizový režim je řízen z ECB ve Frankfurtu.“

Jak ECB prosazuje škrtů? Trojka určuje závazné podmínky, za nichž se poskytují úvěry z takzvaných záchranných balíčků zemím, které se dostaly do platební neschopnosti. Všechny tyto úvěry jsou podmíněny závazky k masivním škrtům. ECB sice ráda zdůrazňuje, že je v rámci Trojky pouhým poradcem, ve skutečnosti tomu tak ale není, jak dokazují dopisy, jež adresoval předchozí prezident ECB vládám Irsku, Řecka, Itálie a Španělska. Jean-Claude Trichet v dopisech otevřeně vyhrožoval zastavením úvěrů, pokud vlády odmítnou provést tvrdá úsporná opatření a protržní



Mike Ashley (ed.)
Svědkyne temnot
 Přeložily Olga Fialová a kol.
 Plus 2014, 284 s.

„Má ženský element skutečně blíž ke všemu tajemnému a nadpřirozenému než mužský?“ Tato úvodní otázka editora Mikea Ashleyho je naštěstí jednou z nejslabších vět souboru duchařských povídek anglických a amerických autorek z viktoriánské doby. Naznačuje, že ledacos z patriarchálního myšlení konce 19. století trvá dodnes. Protože se většinou jedná o „chlebařiny“, jimiž si spisovatelky vydělávaly na obživu, velkého umění se nedočkáme. Zásadně se vymyká pouze první povídka Palác smrti od slavné Emily Brontëové, jejíž próza je spíš jakousi filosofickou bájí o hříších lidstva. O to zřetelněji lze ale v povídkách vystopovat ducha doby: spíše než démoni hrají v knize významnou roli společenské střety, které za existenci nadpřirozených entit stojí. Otec nedojde po smrti klidu, protože vyhnal dceru s nemanželským dítětem (v povídce Co vyprávěla stará chůva Dickensovy oblíbenkyně Elizabeth Gaskellové), služka spáchá sebevraždu, protože ti, kterým je vydána napospas, jsou příliš ješitní, než aby přiznali, že na domě ulpěla dávná tragédie (Stín v temném koutě Mary E. Braddonové), tajné, takzvaně nerovné manželství končí vraždou (Nájemnice chaty pod cedry Mary E. Pennové)... Nadpřirozenost vybraných příběhů se vtipně střetává s představou o „přirozenosti“ společenskému uspořádání. Konečně i sama antologie vznikla především proto, aby předvedla „přirozený talent“ několika „přirozených“, a proto asi literárním kánonem zapomenutých vypravěček.

Marta Svobodová



Viki Shock
Zahradníkův rok na hřbitově
 Clinamen 2014, 125 s.

Lehký funerální románek: humor, hřbitovní dění a styl „nové dekadence“, tak by se dala telegraficky charakterizovat novela Vikiho Shocka nazvaná Zahradníkův rok na hřbitově. Kdosi povrchní ji v recenzi už setřel, což mě upozornilo, že se najisto jedná o pozoruhodné literární dílo. A nemýlil jsem se! Kýs Hektor Hnípal, hrdina novely, potýká se s profesí hrobníka i životem vezdejší. Takový kontrastní přístup svědčí o zralosti autorově. A autor opravdu nezklame: charakteristiky postav i prostředí, jimiž postavy procházejí, jsou doslova transparentní, ryzí umělecky a stylově. Pro čtenáře oblubující honosnou tragikomiku dekadence je kniha jako stvořena. O Vikim Shockovi třeba dodat, že patří k výrazným osobnostem literárního i výtvarného života – je to básník, dadaista, kolážista, kulturní publicista. Dvojím slovem: umělec všeuměl. Jeho výtvarná díla jsou ověřena skandály. Za zmínku stojí výstava koláží s malým papežem Benediktem (úředně zakázaná), ale také obaly na knihy, výtvarná to díla, prozrazující zdatnost v „kolářovských“ disciplínách. K bližším informacím slouží autorův blog, nazvaný po něm samém a hostující na blogspotu. Literární výrazný, stylový, čtivý a odvážný umělecky – navíc v době, kdy většina sází na klišé a tematickou jalovost – dává Viki Shock staré dobré dekadenci originální fazónu, aby potěšil chmurné chodce, když hřbitovní hvězdy zalévá slunečný jas.

Vít Kremlička



Bronislav Ostřanský
Atlas muslimských strašáků
 Academia 2014, 192 s.

Česká debata o islámu se vyznačuje několika pozoruhodnými a již na první pohled poněkud paradoxními rysy. Přestože má islám prakticky nulový dopad na zdejší každodenní realitu, stal se ožehavým tématem, k němuž se vyjadřuje stále více lidí. Aktivističtí demagogové proti němu demonstrují a profesionální populisté cítí příležitost nahnat na něm něco cenných politických bodů. Ačkoli jsou muslimové v Česku početně zanedbatelnou a vcelku bezproblémovou skupinou a navíc ani netvoří jednotnou komunitu s politickými cíli, je mnoho Čechů vůči nim krajně negativně naladěno a chápe je jako ohrožení blíže nespecifikovaných „našich hodnot a našeho způsobu života“. A konečně, přestože v češtině existuje dostatek odborné literatury o různých aspektech islámu, místní diskuse trpí jejich katastrofální neznalostí a namnoze i zcela základními faktickými omyly. Právě toto ignorantství je na ní asi to nejděsivější. Atlas muslimských strašáků Bronislava Ostřanského svou střízlivou snahou o objektivní a neemotivní deskripci jednotlivých jmen, názvů či pojmů, jež v českých hovoroch „straší“, nejspíš široké publikum nenadchne. Pro novináře a ty z veřejně činných osobností, jež se k islámské problematice chtějí vyjadřovat, však může být dobrým rádcem, jak některá dnes tolik frekventovaná slova používat aspoň v jejich správných významech a pokud možno také v odpovídajících kontextech.

Jan Kondrys



Michal Thoma
77 čajů pro laiky i labužníky
 Slovart 2014, 224 s.

Čaj je po vodě druhým nejrozšířenějším nápojem na světě. Málokterá rostlina nabízí tak široké chuťové možnosti jako čajovník čínský a málokterou potravinu provází tolik mýtů a rituálů. Michala Thomu můžeme znát jako spoluautora Příběhu čaje z roku 2002, nejvýpravnější české publikace o čajové kultuře. Cílem nového titulu je nabídnout přehled nejdůležitějších čajů z celého světa. Nečekejme však pojednání o odpadové drti v sáčcích s nejistými chuťovými vlastnostmi. Autor se zabývá skutečnými čaji. Co druh, to dvojstrana: na jedné straně fotografie, z níž získáme představu o vlastnostech sypaného čaje a barvě nálevu, na straně druhé popis, který zahrnuje kulturní, historická, lokální i technologická specifika konkrétního druhu, a samozřejmě zde nalezneme i informace o chuti, způsobu přípravy, počtu nálevů a přibližné ceně. Kapitoly členěné podle zpracování (černé, zelené, bílé, polozelené a pchu-ery) jsou doplněny dvojstránkovými „zajímavostmi“, v nichž autor přibližuje nejvýraznější čajové kultury i rozličné způsoby pěstování, zpracování a požívání čaje v různých zemích světa – z Číny a Japonska se dostaneme přes Tibet, Indii, Gruzii a Afriku až na Azorské ostrovy a do USA. Mimo jiné se dozvíme, že lisovaný čaj sloužil v minulosti jako platidlo, nebo o jeho zdravotních účincích i o chemickém složení účinných látek, na nichž prý lze snadno získat závislost. Ale tahle závislost opravdu stojí za to.

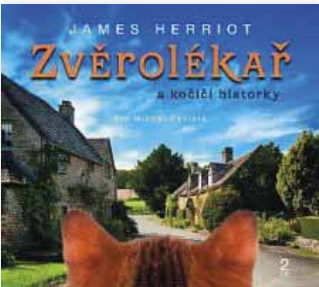
Jan Gebrt



František Mikš
Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění
 Barrister & Principal 2014, 360 s.

Kniha Františka Mikše, míněná jako „pozvání k dějinám a teorii umění“, záměrně čtivě a jednoduše předkládá dílo E. H. Gombricha, jenž „je pokládán za nejznámějšího a nejpopulárnějšího historika umění 20. století“. Právě tento přístup je zároveň kladem i vadou publikace: nesmí vám vadit tichá a klidná, nicméně vytrvalá adorace a zároveň budete muset přijmout i nemožnost rozlišit Gombricha od Mikše. Nová kapitola Opatrný kritik modernismu, která do aktuálního, třetího vydání přibyla, není zas tak nová – jedná se o příspěvek z jiné gombrichovské publikace a týká se Gombrichova často kritizovaného vztahu k umění 20. století. Snaží se vysvětlit, proč se slavný historik umění, který jinak rozuměl snad všem starším etapám uměleckého vývoje, nevyjadřoval k modernímu umění. Mikš hledá vysvětlení v nedůvěřivosti vůči sebe prezentaci uměleckého ega a píše: „Gombrich moderním experimentům nevěřil, protože příliš překotně rozbíjejí možnost komunikace mezi umělcem a divákem.“ Kritické zhodnocení argumentů bohužel nenabízí. Otázka, která vyvstává spolu se třetím vydáním, zní, zda se vydáváním stále téhož nekritického a konzervativního narativu o jedné – jistě významné – personě historie umění 20. století nedeformuje další vývoj české kunsthistorie. Jiná věc je, že stále chybějí překlady Gombrichových zásadních knih – ale to v dnešní anglofonní době už možná není hlavní problém.

Anežka Bartlová



James Herriot
Zvěrolékař a kočičí historky
 CD, Radioservis 2014

Na počátku devadesátých let patřily Herriotovy soubory povídek z prostředí venkovské veterinární ordinace k těm nejprodávanějším. Není divu, zábavné i dojemné příběhy němých tváří potěší leckoho. Herriot při psaní zvířecích historek vycházel z vlastních zkušeností zvěrolékaře, a když si uvědomil, jak výnosný koncept vymyslel, chrlil jednu sbírku povídek za druhou. Soubor Zvěrolékař a kočičí historky u nás poprvé vyšel v roce 1995. Z deseti příběhů jich režisér Vladimír Rusko vybral pět a se stopáží lehce přes 100 minut se vešly na dvě klasická CD. Pro větší autentičnost je vypravěčem vždy sám autor, tedy vesnický zvěrolékař, který je také spojovacím článkem mezi jednotlivými zvířecími osudy. Postupně se setkáváme s kocourem cukrárenským, společenským, agresivním, džentlmenským i štedrořečným. Na pozadí osudů zvířat Herriot načrtává také osudy lidské. A tak se tu objevují dva bratři, z nichž jeden je úspěšný vydřiduch a ten druhý, obklopen kočkami, má zase pocit, že právě on prožívá šťastný život, ačkoli žije v chudobě. V jiném příběhu zase vystupuje postarší žena, která se místo pro klasickou rodinu rozhodla pro domácnost koncipovanou jako kočičí útulek. Herriotův pohled je laskavý, kočičky většinou roztomilé a empaticky vhléd do života milovníků domácích mazlíčků ještě umocňuje hřejivý přednes Michala Pavlaty. Zkrátka, u Herriota se odpočívá a musím říct, že v Pavlatově podání docela příjemně.

Jiří G. Růžicka



Neutečeš
It Follows
 Režie David Robert Mitchell, USA, 2014, 100 min.
 Premiéra v ČR 16. 4. 2015

Film Neutečeš byl spolu s australským Babadookem často citován jako hororová událost loňského roku. Do velké míry právem. Snímek začínajícího režiséra Davida Roberta Mitchella totiž vychází z originálního a funkčního nápadu, což je v hororovém žánru, který většinou spoléhá na recyklace zavedených monster a dějových schémat, rozhodně významná skutečnost. Hlavní hrdinku filmu pronásleduje neznámý přízrak. Bere na sebe různé podoby, ale jen ona ho může vidět. Neustále za ní kráčí rozvážnou chůzí, a jakmile ji dožene, zabije ji. Jediný způsob, jak se ho zbavit, je mít sex s někým, na koho se pak monstrum zaměří namísto původního cíle. Snímek příliš nesází na „lekací“ scény, využívající prudkých střihů a zvukových ataků, spíše se hlásí k tradici hororů sedmdesátých a osmdesátých let, založených na celkově tísnivé atmosféře a postupném budování napětí. Podobně jako v řadě starých hororů tak nakonec nejlépe vynívají scény, kde se nic neděje a jen si uvědomujeme blízkost nadpřirozené hrozby. Samotné útoky monstra naopak spadají do průměru současných bubáckých scén, ve kterých jde hlavně o exhibici digitálně vytvořených odpudivých výjevů. Oproti Babadookovi, který hororové motivy elegantně zapracoval do portrétu pomalu se hrotící psychiky hlavní hrdinky, není v Neutečeš hororová linie tak pevně propojená s vyprávěním o dospívání hlavních hrdinů. Přesto se rozhodně jedná o nadprůměrný horor, jakých v české distribuci není příliš k vidění.

Antonín Tesař



Aleš Čermák
Třetí lež
 MeetFactory, Praha, premiéra 19. 10. 2014,
 psáno z představení 10. 3. 2015

Divadelní inscenace Aleše Čermáka s názvem Třetí lež vychází z románové trilogie Velký sešit, Důkaz a Třetí lež od maďarské autorky Agoty Kristofové. Příběh je zasazen do blíže nespecifikovaného válečného konfliktu, z jednotlivých detailů pak poznáváme, že se ocitáme ve střední Evropě v průběhu druhé světové války. Ústředními postavami knihy jsou dospívající dvojčata, která matka odvádí pryč z města na vesnici k jejich babičce. Styl Kristofové je velmi stručný a omezuje se na informativnost. Popisuje život za války bez příkrašlování. Divadelní inscenace se tohoto pojetí drží. Scénu tvoří mikrofon, hlína, tyč a provaz, který Jakub Gottwald, jediný herec představení, uvazuje kolem stojanu na mikrofon. Rekvizity evokují tvrdou a automatickou práci, kterou hrdinové příběhu konají, aby válečná léta přežili. Práci přerušují pouze neobvyklé situace, které postavy zažívají. Krutost nebo sexuální perversi některých dialogů podtrhuje efektem zmutovaný hlas. Dospívající dvojčata se učí, jak přežít extrémní situaci. Vše, co souvisí s předešlým bezstarostným životem, potlačují a pokud možno mažou ze své paměti. Jejich uvažování je striktně racionální. Podstupují cvičení, která je fyzicky zocelují pro případ mučení, učí se lhát a přežít období hladu. Občas je třeba použít fyzického násilí nebo někoho usmrtit. Hra se dotýká zásadní otázky: je třeba vyvarovat se fascinace zlem, či naopak ze sebe učinit monstrum, které se dokáže vzepřít morálním zábránám?

Ondřej Bělíček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABRET FREDA BRUNOLDA 2015

Kulturní čtrnáctideník A2
– skutečný kulturní kapitál

Objednejte si roční předplatné a těšte se na pravidelný přísun Ádvojky do vaší poštovní schránky či čtečky. K předplatnému Standard a Mecenáš věnujeme navíc kulturní bonusy. O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

Standard 799 Kč / Student 719 Kč

Elektro 499 Kč / Mecenáš 1 500 Kč a více

eskalátor

Vztah feminismu k sexuálním hračkám nebyl nikdy jednoduchý. Zatímco ale jeho první a druhá vlna držely otázku sexuálního života na okraji svého zájmu, třetí dopadla rovnýmá nohama do rozjité atmosféry šedesátých a sedmdesátých let, kde se této otázce vyhnout nedalo. Osvobození intimního života od patriarchální dominance semlelo i objekty potěšení, jež byly ztotožněny se symbolickou a komerční reprezentací falu – legendárními se v tomto ohledu staly bombové útoky skupiny Rote Zora na sexshopy. Časy však pokročily, Rote Zora je dávno rozpuštěná a nečekanému zájmu a oblibě crowdfunderů se těší nový vibrátor Eva, který vynalezla dvojice amerických feministek a podnikatelek Alexandra Fine a Janet Lieberman. Ty našly pověstnou skulinu na trhu, když si všimly, že v rámci nabídky vibrátorů neexistuje takový, který by zcela vyhovoval ženám. Zda bude nová pomůcka při osvobození ženského sexu účinnější než sappismus podporovaný feministkami třetí vlny, však ještě ukáže čas. Otázka, proč dvacet procent žen nedosáhne za svého života nikdy orgasmu, tak zatím zůstává otevřená ve veškeré své naléhavosti.

J. Horňáček

Cyklistika je rozkoš. Městská i neměstská. Předvolební kecy o „cyklistické lobby“ jsou

důkazem toho, že i nejhoupější komunální politici si všimli, že třeba Brňáci nebo Pražáci se chtějí po městě pohybovat nejen autem nebo hromadnou dopravou. Po revoluci se objevila pěkná řádka výrobců, kteří zaručují lokální kvalitu lidové cyklistiky všech úrovní – Author, Bareš, Šírer, 4ever, Fort, Leader Fox a další. O většině člověk ani neví, že jsou zdejší a že se úspěšně drží v konkurenci z Číny. Nedávno znovuožil Favorit, vytoužená značka, která měla v ČSSR takové renomé a díky socialistickému monopolu i dominanci, že se v lidové češtině usídlila jako označení pro celou kategorii silničních kol. Noví vlastníci se hrdinně pustili do vleklých soudních sporů o značku a před pár týdny spustili i výrobu. Poučení módou městských kol, vytvořili tři modely. Nový favorit je jiný – a drahý. Výroba je zakázková a za padesát šest tisíc si můžete koupit kolo, které ve městě na ulici nenecháte. Přitom pokud chcete skutečně sportovní silničku, za podobnou cenu sáhnete spíš po Bianchi, Specialized a podobně. Suma sumárum – v téhle chvíli je z favorita kolo pro děcka z reklamky. Je bezúdržbové a patří k modernímu stylu života.

O. Buddeus

„Představit americkým obchodníkům české potraviny a prodiskutovat možnosti vzájemné spolupráce je cílem návštěvy ministra zemědělství Mariana Jurečky do USA,“ píše se v tiskové zprávě ministerstva zemědělství. A dále: „Předmětem jednání bude Transatlantické

obchodní a investiční partnerství, reforma Společné zemědělské politiky a dopady ruských sankcí.“ Tato zpráva se bohužel nedá číst jinak než jako smutné potvrzení sebevražedných tendencí našich výrobců potravin za asistence státu. Čeští výrobci v čele s ministrem totiž na konci března odjeli dojednat mimo jiné i podmínky dovozu pro největší americký řetězec Walmart, známý tím, že si zakládá na extrémně nízkých cenách. Těch dosahuje predátorským přístupem k dodavatelům a především využíváním levné pracovní síly v zemích globálního Jihu a v Číně. Je kritizován odbory i celou řadou organizací. Například Německý nejvyšší soud uznal, že německé pobočky Walmartu „narušují konkurenceschopnost“ menších společností, a nařídil zvýšení cen, což vedlo k odchodu tohoto giganta ze země. Je také zajímavé, jak rychle jsme se vypořádali s Ruskem a sankcemi a přeorientovali pozornost na Spojené státy. Přitom po obchodní stránce je právě Rusko nepoměrně významnější partner než USA. V roce 2014 jsme do USA vyvezli agrární zboží za osm set milionů korun, do Ruska za tři miliardy. A přihlášení se ke smlouvě TTIP náš vývoz do zámoří příliš nenavýší – právě naopak, poslední studie dokonce mluví o ztrátě až šesti set tisíc pracovních míst v Evropské unii.

T. Uhnák

„Jsme všichni zděšeni z toho, že letadlo bylo záměrně navedeno k pádu. Nemáme žádné

informace o tom, co by kopilota mohlo přivést k tomuto strašnému činu.“ Tolik předseda představenstva Lufthansy Carsten Spohr. Ignorujme nyní ručičky paranoiametru, ukazující mírně zvýšené hodnoty oproti střednědobému maximu, a upněme pozornost k tomu, co je na tragickém konci letu 4U 9525 nejděsivější – ke skutečnosti, že dosavadní oficiální vysvětlení katastrofy nic uspokojivě nevysvětluje. Trosky stroje lze odklidit, mrtvá těla spočítat, černé skříňky prozkoumat, ale to nejdůležitější „proč“ zůstává nezodpovězeno. Proběhne obvyklé pátrání, do něhož se kromě úřadů s opravdu velkým gustem zapojí média, ale ani ve chvíli, kdy bude život viníka nehody prošmejděn skrz naskrz a své řeknou všichni sousedé a spolužáci ze školy, nebude možné s jistotou určit, proč se sedmadvacetiletý bílý inteligentní sportovec bez zjevných vazeb na islamistické skupiny rozhodl nasměrovat airbus se sto čtyřiceti devíti lidmi k zemi. Hovoří se o tom, že v životě letce je „jedna mezera“, totiž téměř roční pauza v jeho leteckém výcviku, a množí se spekulace o depresi a syndromu vyhoření. Není to překvapivé: když se neví, svede se to na psychickou poruchu. Nabízí se ale lepší možnost než střílet od boku diagnózami či snažit se vtěsnat osud rozporuplného hrdiny do mezititulků typu „Usměvavý běžec s nekorektními vtipy“. Stačilo by přijmout základní fakt, že mezery prostě existují. A není jich málo.

k!amm