

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

14. 10. 2015 ROČNÍK XI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

21

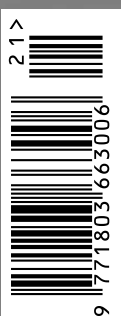
PORNO A UMĚNÍ

**kriminální thriller Nicka Pizzolatta
básník, boxer a skandalista Arthur Cravan
melodramatické porno Gaspara Noého
Mládí Paola Sorrentina
velryby a populární hudba
všední vraždy v Rusku
rozhovor s Lenkou Klodovou**

Ilustrace Martin Kubát, 2015

ISSN 1803-6635

21 >



9 771803 663006

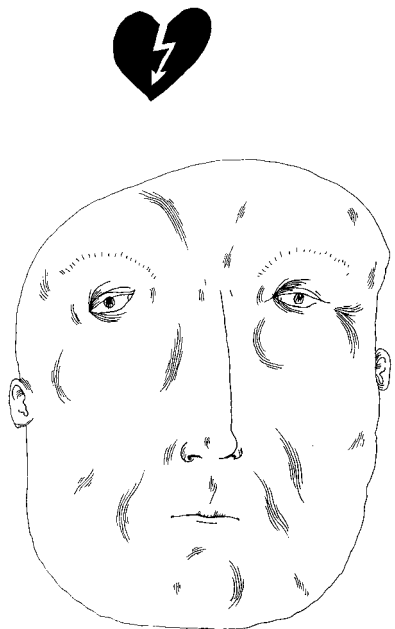
Zástupné argumenty

ONDŘEJ LÁNSKÝ
LUKÁŠ MATOŠKA

Na obhajobu přijímání uprchlíků se nám nabízejí různé argumenty. Uvádíme čísla na pravou míru: uprchlíků je méně, než se všeobecně předpokládá. Nabádáme k solidaritě poukazem na sousední země, které přijímají více. Srovnáváme historicky: také z Česka v minulosti řada lidí emigrovala. Argumentujeme právně: existují úmluvy, jež zavazují stát k určitému jednání. Připomínáme, že země, odkud lidé utíkají, byly rozvráceny mocnostmi, jejichž jsme spojenci, nebo že Česko samo čerpá evropské dotace, a tak by mělo také pomáhat. Říkáme, že uprchlíci jsou přínosem pro společnost.

Podobné argumenty, ačkoli jsou dílčí a někdy zástupné, zaznívají na obranu migrantů nejčastěji. Jako bychom jimi zakrývali něco, co buď nemáme zformulováno, nebo se to bojíme vyslovit. Jsou namístě, ale samy nevysvětlují, proč migranty hájíme. Změnila by se snad naše pozice, kdyby uprchlíků bylo desetkrát více? Kdyby Německo uzavřelo hranice? Kdyby střední Evropa neměla svou migrační minulost a přítomnost? Kdyby padly mezinárodní úmluvy o uprchlících? Kdyby neexistovala souvislost mezi zahraničněpolitickou orientací Česka a zeměmi, které rozvrací chudoba či válka? Kdyby přestaly chodit peníze z Bruselu? Kdyby nikdo nedoložil, jak přichozí lidé okamžitě obohatí tuto společnost?

Lze pochybovat, zda dílčí argumenty stačí na to, aby zapůsobily na někoho, kdo již zastává víceméně xenofobní postoje. Strach z cizího, ať už jej vysvětlujeme jakkoli, je zřejmě fundamentálnější. Argument na podporu přijímání migrantů, který by byl také fundamentální, zní jinak: každý člověk je účelem sám o sobě, a právě proto je nutný rovnocenný přístup, bez ohledu na původ nebo náboženství. Ale nyní se mluví spíše o „přlivu“ než o lidech a nevinní jsou za obecného souhlasu vězněni v detenčních táborech. Kdo uvede, že takto nelze



Kresba David Böhm

s lidmi zacházet, není slyšet či je ze strany „odpůrců migrace“ (tedy odpůrců migrantů) napomínán jako „pseudohumanista“. Nevyžadovala ta varianta humanismu, která byla vlastní osvícenství, pokrytecky vždy druhořadé – kolonizované, otroky, námezdně pracující? Rozpor mezi deklarací a realitou, jenž se vine evropskými dějinami, se dost možná vyostřil právě v obviněních z „pseudohumanismu“. V pozadí těchto obvinění je takové vymezení „humanismu“, které ve skutečnosti přiznává rovná práva jen uzavřené skupině lidí, třeba Evropanům. V tomto smyslu jsou dehumanizováni nejen migranti, ale i někteří „domorodí“. Filosof G. M. Tamás v této souvislosti hovoří o postfašismu. Skupiny obyvatel – bezdomovci, dlouhodobě nezaměstnaní, Romové, matky samoživitelky, senioři – jsou vylučovány jako vetřelecké (připomeňme současný záměr ministryně Marksové snížit

příspěvky lidem na ubytovnách). Ti z domorodých vyloučených, kteří se tolik obávají migrantů, jako by se zároveň utvrzovali v domněnii, že oni vyloučení nebyli, a to politizovanou nenávistí vůči těm, kteří ještě ani nebyli přijati.

Jaký je rozdíl mezi postavením migrantů a tuzemských chudých? Pohled migrantů na českou společnost lze vystihnout citátem angloamerického básníka W. H. Audena, který ve svém *Uprchlíckém blues* z roku 1939 napsal: „Někteří žijí na zámcích, jiní žijí v dírách:/ Ale není tu místo pro nás“. (Post)fašistické vylučování na sebe bere rozdílné podoby, avšak situace lidí, kteří utíkají, se vyznačuje tím, že neobsahuje ani „jistotu“ umístění na sociálním dně. V tom smyslu jsou uprchlíci relativně nejohroženější, a kdo chce a může aktuálně pomoci především jim, má k tomu důvod. Přitom nemusí vůbec přehlížet bídu doma.

Zdá se, že pokud dnes někdo účinně a fundamentálně „argumentuje“ ve prospěch migrantů, jsou to především dobrovolnice a dobrovolníci, kteří se rozhodli pomáhat mimo zavedené instituce. Projevy solidarity s těmi, kdo utíkají před válkou či beznadějí, mají potenciál proměňovat vztah většiny k těm, kteří jsou vnímáni jako „vetřelci“ – a potažmo i celé společnosti ke stále početnějším skupinám těch, z nichž se stali vetřelci ve vlastní zemi. V čem spočívá tento potenciál? Solidaritu s uprchlíky nelze odůvodnit dílčími argumenty. Není motivována doháněním Německa, povědomím o migrační minulosti domoviny ani připouštěním si spoluodpovědnosti za zblázdnění cizí země. Opírá se o fundamentální princip, jež lze vyjádřit oním spojením, že člověk je účel sám o sobě, a přenáší jej do veřejného prostoru. Uplatňování tohoto principu není institucionálně vymahatelné – jak nám ostatně ukazuje právě i současná „uprchlická krize“ – a je proto nutné jej stále ověřovat a dokazovat svým jednáním.

Autoři jsou aktivisté sociálních hnutí.

editorial

Pornografie a umění představují dva světy, s nimiž má většina z nás velmi intimní a intenzivní zkušenosti, byť málokdy zároveň. S jejich zdánlivě protikladným vztahem to ale není tak jednoduché, jak se může zdát. Pornografie, která bývá v kulturním kontextu mnohdy definována jako něco, co „už není umění“, se totiž s uměním vůbec nemusí vylučovat, jak dokládá esej kunsthistorika Hanse Maese. Právě na střety, kolize a průniky mezi těmito dvěma disciplínami se zaměřujeme v tomto čísle. Jako aktuální příklad tohoto křížení uvádíme nový film Gaspara Noého nebo stylizaci zpěvačky Miley Cyrus, která spojitých nádob porno a popkultury paraziticky využívá při své kariéře v šoubiznysu. O akademických studiích pornografie mluví v rozhovoru s Terezou Jindrovou, která téma připravila, umělkyně Lenka Klodová. Ta konstatuje, že se skrze zkoumání prasečinek dá dospět i k obecnějším jevům: „Pornografické obrazy jsou obrazy akční a performativní, obrazy s evidentním fyzickým účinkem na tělo diváka. Mohou se tedy pro nás stát jakousi zkratkou, oslím můstkem k uvažování o širší skupině performativních obrazů, o působení obrazů ve veřejném prostoru, o propagandě a podobně.“ Proč ne. Hlavní je, aby se nevytratilo vzrušení. A je nakonec asi jedno, jestli jde o porno, umění nebo akademické slasti. Karel Kouba

z obsahu

- 5 Neklidná kolébka mladého boha. Dílo básníka a skandalisty Arthura Cravana / Ondřej Krochmalný
- 6 Co vede za okraje. O erotice, která není pornografií / Ondřej Macl
- 10 Sperma a slzy. Melodramatické porno Gaspara Noého / Jiří Blažek
- 14 Hřbitov domácích mazlíčků. Porno, drogy a smrt podle Miley Cyrus / Miloš Hroch
- 20 Porno – zrcadlo společnosti. S Lenkou Klodovou o pornostudiích a současném umění / Tereza Jindrová
- 29 Být uvnitř i vně. Kniha Yosefa Hayima Yerushalmiho Freudův Mojžíš / Pavel Barša
- 30 Pouliční násilí proti migrantům v Rusku. Kniha Ilji Falkovského Neviditelné vraždy / Oxana Orlovová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
29. ŘÍJNA 2015

Erik Groch



Driemať, takmer spať, nie celkom, cítiť, čo nadchádza, nevyhnutne nadchádza, teda teraz sekvencie.

Pozorovať padajúci list, sledovať list je nadčasové, ako padá, nie celkom, je translistom, notáciou rozhrania.

Niečo ako niekto preškrtnie slovo bytie nie je negácia je posledné slovo istého času prvé slovo istého času.

(die Gewähr der Lautlosen Stimme verborgener Quellen...)¹

Explicitne keď sa svet stáva pozadím pre slovo svet, nie je to vták, čo zaspieval v dialke, je to Hölderlin.²

1 Heidegger.

2 Posledný verš je odkaz na Jurolekovu báseň: „Do vzduchu na poľnej ceste som nahlas prečítal/ Hölderlinovu báseň a čakal, čo sa stane./ Musí sa predsa niečo stať: tá báseň je taká krásna: zdvihne/ sa vietor, nebo sa stane modrejším./ Ale nič také sa nestalo,/ Iba vtáčik kdesi v dialke ticho zaspieval.“

Báseň vybral Petr Borkovec

Všichni proti všem

Vytváření nepřítele (nejen) za stalinského teroru

Kniha Vytváření nepřítele se zabývá obdobím takzvaného velkého teroru. Historička Wendy Z. Goldmanová v ní dochází k závěru, že se na politickém násilí v Sovětském svazu nemalou měrou podíleli i obyčejní lidé. Tedy že za stalinský teror nenese odpovědnost pouze neosobní totalitní režim a jeho mocenský aparát.

JAROSLAV FIALA

Kniha americké historičky Wendy Z. Goldmanové *Vytváření nepřítele* (Inventing the Enemy: Denunciation and Terror in Stalin's Russia, 2011) pojednává o období takzvaného velkého teroru v Sovětském svazu. Na jeho vrcholu v letech 1937 a 1938 tajná policie zatkla za údajné politické zločiny více než půl druhého milionu lidí, přičemž zhruba 680 tisíc jich skončilo na popravišti. Toto mimořádně krvavé období ruských dějin se stalo tématem řady studií, ovšem jen málo z nich se zabývá tím, jak jej prožívali řadoví občané. Goldmanová se snaží zpracovat právě toto téma. Ukazuje, jak na teror reagovala sovětská společnost a do jaké míry se na něm sama podílela.

Udavači, nebo oběti?

V prosinci 1934 byl v Leningradě zavražděn populární stranický předák Sergej M. Kirov. Ve třicátých letech patřil mezi nejoblíbenější sovětské politiky a mnozí věřili, že by mohl ohrozit i samotného vůdce Josifa Vissarionoviče Stalina. Kirovovu vraždu každopádně Stalin využil k posílení své vlastní moci a politickým čistkám proti „spiklencům“ v čele bolševického aparátu. Následovaly monstrprocesy s vrcholnými představiteli strany, kteří byli označeni za součást „trockistického teroristického centra“. Kromě nich se ocitli před soudem i armádní velitelé a další významní funkcionáři.

Jenže tím násilí neskončilo. Teror se šířil dál a časem zasáhl snad každou sovětskou rodinu. Kniha *Vytváření nepřítele* se soustředí právě na pohled „zdola“ – konkrétně na mezilidské vztahy v prostředí několika moskevských továren. Goldmanová před námi ovšem nejprve rozkrývá politické pozadí teroru, vysvětlí události, které jej uvedly do pohybu, a vykreslí atmosféru strachu a udavačství, která brzy pohltila celou zemi. Následně ukazuje, že sovětští občané na teroru sami masivně participovali. Ze studia archivních dokumentů totiž vyplývá, že lidé v SSSR hojně udávali své sousedy, odsuzovali na veřejných shromážděních kolegy z práce a brojili proti nepopulárním stranickým předákům. Politické násilí tedy nebylo řízeno jen „shora“ všemocným centrem se Stalinem a jeho soupeťníky v čele. Mělo také podporu obyčejných lidí. Ti jednali částečně v upřímné víře, že tím bojují proti „teroristům“ a projevují věrnost sovětskému zřízení, a zčásti na vlastní obranu. Báli se totiž, že pokud včas někoho neudají, brzy někdo udá je. Jejich činnost každopádně pomáhala stalinský teror zvyšovat.

Goldmanová píše, že hranice mezi pachateli a oběťmi byla za velkého teroru dost nejasná. Jednak proto, že motivy udavačů byly smíšené – většinou jednali z přesvědčení a současně i ze strachu, a také kvůli tomu, že mnozí udavači nakonec sami skončili v soukolí teroru. Chování jednotlivců tedy bylo pro udržení stalinského systému v chodu a vůbec pro paranoidní politickou kulturu mimořádně důležité, pokud ne přímo klíčové.

Vytváření nepřítele tak nabourává představy, že společnost byla jen nevinnou obětí dábel-ské totalitní moci. Lidé byli součástí systému a jejich myšlenkový svět utvářely ideje „komunistické utopie“, kterým více či méně věřili. Právě zkoumání tohoto světa tvoří jádro knihy. A vyplývá z něho, že v tehdejších mezilidských vztazích existovala celá řada pozoruhodných rozporů. Například jeden vedoucí továrny napsal několik tajných udání na své spolupracovníky. Stalinská policie však zároveň zatkla i některé jeho příbuzné, kterým pak tento přesvědčený straník posílal do vězení jídlo a peníze – třebaže to bylo přísně zakázané. Takové chování, kdy člověk udával jedny a přitom pomáhal druhým, dokazuje, že realita stalinismu byla často dost složitá a mnohoznačná.

Za obzor totalitarismu

Goldmanová patří k historičkám a historikům, kteří se vymezují proti z vulgarizované teorii totalitarismu jakožto myšlenkovému konceptu, jenž klade na stejnou úroveň nacistické Německo a bývalý sovětský blok. Oba systémy údajně ovládl v zásadě stejně násilný mocenský aparát, který pronikl až do nejintimnějších sfér života. Z lidí se tak staly pasivní oběti, neschopné konfrontovat vládnoucí vrstvy. Jenže pozdější výzkum tyto představy zpochybnil. Zkušenosti obyvatel různých zemí východního bloku se totiž lišily, vlády se leckdy vyznačovaly spíše chaosem než naprostou kontrolou a zároveň mohly přinášet modernizaci, dokázaly lidem i leccos nabídnout a těšily se jisté legitimitě.

V českém prostředí zatím vycházely hlavně knihy, které pojem „totalitarismus“ nekriticky uznávaly. Svědčí o tom i produkce Ústavu pro studium totalitních režimů, jenž halí svou

se zmobilizovali řadoví občané, kteří začali omezování občanských svobod podporovat a svou aktivitou ještě zvyšovali atmosféru strachu. Rozjelo se tak soukolí, v němž se panika a státní násilí navzájem doplňovaly a posilovaly.

Zmíněné skutečnosti ukazují, že sovětskou společnost nešlo jednoduše rozdělit na „komunisty“ a „ostatní“. I ze samotných straníků se totiž stávaly oběti. A pokud přímo neskončili před popravčí četou, byli vyhazováni z práce nebo jinak postihováni. Často stačilo, aby podezření ulpělo na někom z rodiny, a trest postihl všechny příbuzné. Masová účast na udávání a procesech zároveň odhaluje – jakkoli to dnes může znít zvláště – jistou demokratickou stránku teroru. Zatýkáni totiž předcházely intenzivní schůze, hlasování a veřejná shromáždění, kde se lidé radili a mnozí straníci se tu káli ze svých přečinů. Zazněly ale i požadavky na odvolatelnost



Kirovovu vraždu Stalin využil k posílení své vlastní moci a politickým čistkám proti „spiklencům“ v čele bolševického aparátu. Foto historia.org

zpolitizovanou činnost do roušky odbornosti. V postkomunistických zemích si totiž pojem „totalita“ často žije svým vlastním životem. Na rozdíl od akademických debat na Západě se u nás příliš nezabýváme tím, co „totalitarismus“ přesně znamená. Dnes, stejně jako dříve, slouží hlavně jako mobilizující a sugestivní slovo: zdůraznit „zkušenost s totalitou“ v politické debatě umožňuje demonstrovat nadřazenost a morální převahu. Proto se uměle udržuje ideologický konflikt, který byl veden v minulosti.

Poměry se přesto mění. Kromě vydání recenzované knihy k tomu přispěla třeba rozsáhlá kolektivní monografie *Za obzor totalitarismu* (2009, český 2012). Uspořádali ji německý historik Michael Geyer a proslulá australská badatelka Sheila Fitzpatricková. Podobně jako z práce *Vytváření nepřítele* se z ní dozvíme, že státní násilí mělo podporu zdola a že oficiální ideologie nebyla jen „lež“ maskující mocenské zájmy, nýbrž že významně formovala myšlenkový svět celé společnosti.

Demokratická stránka teroru

Goldmanová ukazuje, že násilí rozpoutané státem může vyvolat násilnou kampaň, v níž každý udává každého a nikdo není v bezpečí. Velký teror v SSSR ostatně začal jako vlna represí kvůli vraždě jednoho stranického předáka. Byl vyhlášen „výjimečný stav“ a již tak dost omezená práva se lidem podezřelým z „terorismu“ ještě redukovala. Brzy

zkorumpovaných funkcionářů či veřejné volby z více kandidátů. Politické násilí tedy bylo propojeno se slogany demokracie a získávalo díky podpoře lidí legitimitu.

Má kniha Wendy Goldmanové nějakou platnost i pro dnešek? Může se zdát, že velký teror patří nenávratně minulosti a že se objeví nanejvýš ve slovníku zastydlých antikomunistů, kteří s jeho pomocí horlí proti „levicovému nebezpečí“. Nenechme se však mýlit. Sama Goldmanová v jednom rozhovoru upozorňuje, že téma její knihy je mimořádně aktuální – ovšem ne kvůli recidivě stalinismu. K destrukci občanských práv totiž dnes dochází hlavně v důsledku rostoucí xenofobie a opětovného strachu z „teroristů“. Jde o panickou hrůzu z muslimů, migrantů či jiných „podvrtných živlů“ a lidé často sami žádají omezování svobod v domnění, že tak zvýší vlastní bezpečí. A jak známo, ve Spojených státech, v Rusku a mnoha dalších zemích v různé míře k potlačování práv dochází. Nabízí se proto otázka: nepovede xenofobie k novým formám autoritářství? Opravdu dnes máme jistotu, že se – v odlišných podmínkách a s jinými aktéry – podobně krutá doba nezopakuje?

Autor je politolog a šéfredaktor A2larmu.

Wendy Z. Goldmanová: Vytváření nepřítele.

Udávání a zastrašování ve stalinském Rusku.

Přeložili Matěj Spurný a Jana Spurná. Karolinum, Praha 2014, 294 stran.

Obyčejný život za hranou zákona

Kriminální thriller scenáristy Temného případu

Nic Pizzolatto proslul jako tvůrce televizní série Temný případ. Nyní pracuje na filmové adaptaci svého prvního románu Galveston. Ten právě vyšel v českém překladu. Gangsterský thriller, čerpající z tradice drsné školy, nastoluje otázky determinismu a svobody na periferii humanity.

JAN BĚLÍČEK

Ještě předtím, než se americký spisovatel a scenárista Nic Pizzolatto stal jedním z nejžádanějších autorů Hollywoodu, snažil se prosadit na literárním poli. Vydal sbírku povídek *Between Here And the Yellow Sea* (Mezi tímto místem a žlutým mořem, 2006) a později román *Galveston* (2010). Ten se nyní v překladu Martina Pokorného dostává do rukou i českému čtenáři. Knižní klub se nepochybně snaží těžit z popularity televizního seriálu *Temný případ* (True Detective, 2014), k němuž Pizzolatto napsal scénář. Ostatně s úspěšným seriálem má román mnoho společného.

Hlavní postavou i vypravěčem je Roy Cady, člověk zvyklý dělat v New Orleans špinavou práci pro východoevropského gangstera Stana Ptítka. Hned v úvodu knihy na něj ale jeho zaměstnavatel nastraží léčku, s jejíž pomocí se ho hodlá navždy zbavit. Hrdina se však s notnou dávkou štěstí ze smrtelné pasti vymaní, respektive prostřílí. Z místa činu prchá společně s mladou prostitutkou Rocky, která je jedinou další přeživší osobou utajeného masakru. Míří do Texasu, kde se oba narodili. Temná literární road movie začíná.

Jde to od plic

Ještě předtím, než unikl své smrti, se Cady dozvěděl, že má rakovinu plic. Tato nemoc nás provází celým příběhem. Rentgenový snímek napadených plic, který tvoří ústřední motiv povedené grafické úpravy knihy, je také centrálním motivem vyprávění: propojuje mikroúroveň příběhu (psychologie Roye Cadyho) s jeho makroúrovní (Louisianská krajina). Tato sofistikovaná metoda vyprávění se stala Pizzolattovým poznávacím znamením a možná také důvodem, proč se *Temnému případu* dostalo tolik uznání ze strany diváků i kritiků.

Na nejzákladnější dějové osnově sledujeme plahočení smrtelně nemocného ranaře a jeho snahu uniknout nevyhnutelnému osudu. Postava vyprahlého, cynického a málomluvného gangstera připomene detektivky drsné školy, především Raymonda Chandlera, a estetiku filmu noir. Nemůže zde samozřejmě chybět vševědoucí mužský hrdina, který

rázně vstupuje do životů ženských postav, ať už v roli zachránce, nebo naopak škůdce. Ostatně patriarchální rysy fikčního světa mnoho kritiků vyčítalo i *Temnému případu*. To, co ve čtyřicátých a padesátých letech hladce procházelo Chandlerovi, už dnes působí příznakově. I když se ale Pizzolatto v tomto bodě zarytě drží pravidel žánru, zhoubnou chorobou hlavního hrdiny se přece jen pokouší žánrové kulisy aspoň částečně nabourat. Vědomí blízké smrti dělá z Cadyho sice stále nebezpečného, ale zároveň křehkého zabijáka, který se na poslední chvíli pokouší zamestat před vlastním prahem a dosáhnout smíření s vlastní existencí.

Výrazným tématem *Galvestonu* i *Temného případu* je předurčenost – postavy jsou odsouzeny k sehrávání předem daných rolí. Roy Cady se po úmrtí obou rodičů dostal do sirotčince a musel otročit na bavlníkové farmě. Jeho nedobrovolná spolécnice Rocky zase pochází z extrémně chudé bělošské rodiny, žijící na předměstí texaského zapadákova Orange, a z domu utekla kvůli sexuálnímu zneužívání vlastním otcem. Pizzolatto tím chování postav neomlouvá, spíše pod nánosy lži, sebezáchovné bezcitnosti a vypočítavosti hledá určitou lidskou bázi i u takových jedinců, o jejichž lidskosti má okolí silné pochybnosti. Lidskou masku ve výsledku nedostává jen hlavní antihrdinové, ale i gangster Stan Ptítko nebo agresivní dělník, který před zraký svých dvou nezletilých dětí umlátí manželku na motelovém pokoji. Brutální, nelidské chování Pizzolatto předkládá jako výraz nejvyšší zoufalosti, jako čin zvířete zahnaného okolnostmi do kouta.

Není úniku?

Pizzolattův deteminismus je důsledný. Nevychází jen ze sociálního postavení či rodinných poměrů, ale i z geografické situovanosti. Postavy *Galvestonu* mají zkrátka smůlu i v tom, že se narodily v nejpřehlíženějším koutě Spojených států. Téměř neviditelnou, ale důležitou úlohu v tomto pseudodetektivním příběhu hraje průmyslovou výrobou zamořená a zohyzdřená krajina Louisiany,

přestože v knize není ani zdaleka tak impozantní a vizuálně přitažlivá jako v první sérii *Temného případu*. Pro vyznění příběhu je nicméně zásadní. Industriálními zplodinami nasycená půda má svou paralelu v rakovině plic Roye Cadyho. Těžko nalézt přílehavější obraz devastujícího vlivu zamořeného životního prostředí na individuální osud jednotlivce. Nadosobní činitel se prožírá do sféry intimního, okolí nezastavitelně vstupuje do subjektu a kompletně jej proměňuje. Protiváhou je moc divoké přírody, která pohlcuje ruiny někdejšího bavlnářského a chemického průmyslu rozeseť po krajině a zahlašuje stopy lidského působení. Jako nejvyšší instance se konstantně ozývá hučení blížícího se hurikánu, proti němuž jsou všichni gangsteři světa bezmocní.

Ústředním tématem knihy je tak snaha o vymanění se z pout determinismu, jež všechny postavy příběhu pevně svírají – je zde útěk před kariérou profesionálního zločince v případě Roye Cadyho, před ponižující minulostí i přítomností u Rocky nebo před temnou vidinou dospívání ve společnosti sadistického otce alkoholika v případě její tříleté sestry Tiffany. Skrze ni se nakonec všem podaří svým způsobem uniknout osudu, i když některé z nich to bude stát život.

Současný americký horor se do *Galvestonu* promítá jen prostřednictvím satanistických symbolů a malůvek na autobusových zastávkách a opuštěných objektech, román na rozdíl od *Temného případu* neusiluje o obecnost mytologických rozměrů a zůstává při zemi, což z něj dělá o poznání konvenčnější umělecký zážitek. I když ale kniha oproti seriálu působí „civilněji“, dotýká se podobných otázek – v první řadě hledání skutečné svobody mimo ekonomická, sociální a geografická omezení. V hávu napínavého gangsterského thrilleru nám ukazuje, jak je taková svoboda nesamozřejmá a nakolik je její ideál vzdálený životu obyčejných lidí. Obyčejných i tehdy, když se náhodou ocitají za hranicí zákona.

Nic Pizzolatto: Galveston. Přeložil Martin Pokorný. Knižní klub, Praha 2015, 248 stran.



Osudy Pizzolattových hrdinů ovlivňuje průmyslovou výrobou zamořená krajina Louisiany. Foto Richard Misrach

Neklidná kolébka mladého boha

Dílo básníka a skandalisty Arthura Cravana

Francouzský básník Arthur Cravan je známý spíše jako legenda, hrdina spousty divokých příběhů. Jak ukazuje jeho souborné dílo, které nyní vyšlo v českém překladu, byl to i nevšední básník. Jeho význam tkví především v tom, že předznamenal nástup avantgard a radikálního uměleckého modernismu.

ONDŘEJ KROCHMALNÝ

„Básník-boxer“, „synovec Oscara Wildea“, „básník s nejkratšími vlasy na světě“... Osud a dílo Arthura Cravana (1887–1918) byly již za jeho života prezentovány s notnou dávkou hvězdného prachu, který tak často prosvítá z portrétů legend – převážně proto, aby oslepoval. Status „proroka dađa“ (dle vyjádření Blaise Cendrarse) a takřka univerzálního předchůdce avantgard si Cravan vydobyl především sérií skandálních protiuměleckých vystoupení.

Jsem sviňák, je to tak

Dílo (Oeuvres, 1987) Arthura Cravana obsahuje kromě všech jemu připisovaných textů také vzpomínky současníků a bohatou obrazovou dokumentaci. V jednom z mnoha vzpomínkových textů se dovídáme, jaký význam sám Cravan vlastnímu obrazu přisuzoval: „Je absolutně nutné, aby první vzpomínky, které se v paměti vynoří, měly gigantické rozměry. Kolébka mladého boha musí být dílem stavitele. Mně se dostalo daru vládců.“ Soudě podle ohlasů a vzpomínek, které zanechaly osobnosti formátu Francise Picabii, Marcela Duchampa, ale také třeba Lva Trockého, ve svém stavitelském úsilí Cravan uspěl.

Pět čísel revue *Maintenant*, jejímž šéfredaktorem a výhradním autorem byl, je dnes možné číst především jako autentickou zprávu o období, v němž výroky typu „Malovat znamená pít, jíst, dělat potřebu. Klidně si myslíte, že jsem sviňák, je to tak.“ ještě plnily funkci vysoce účinné rozbušky. Cravanovo prohlášení „Ať je známo jednou provždy: nechci se nechat zcivilizovat.“ pak lze chápat jako ústřední motto výpadů, ale také jako určující princip jeho životního slohu. V této orientaci zůstává Cravan po celý svůj život a takřka v každé

své větě neústupný. Nejútočnější tón zaujímá v textech o André Gidovi (1913) a pařížské Výstavě nezávislých (1914). Při jejich četbě je důležité mít na paměti, že co se během několika následujících let stalo díky dadaismu normou, bylo v dobovém kontextu v silném slova smyslu událostí. S texty revue *Maintenant* pronikla do kulturního oběhu poprvé poloha ducha, která později prostřednictvím dadaismu a surrealismu na několik desetiletí ovládla horizont. Navzdory Cravanovu útočnému humoru však tyto texty z dnešního hlediska namnoze nepřesahují rámec historického dokumentu.

Najít svůj konec světa

Vrcholným okamžikem četby antologie je setkání s Cravanem-básníkem. V juvenilních básních se Cravan noří do studánky erotismu („Z tvých vlasů vyrazit a přistát na tvých ústech;/ plout kolem očí tvých a klouzat po propustech/ na snové lodici a zcela bez cíle!/ Mřít tóny, kterými nás housle jenom raní/ od moře řader plout až k šíji spanilé/ a všude podstoupit růžová ztroskotání“) i do nehybného jezera melancholie („Nad ruchem života jsem stáhl žaluzii/ a dlouze obcházel svou nekonečnou zeď:/ police vzpomínek ve staré galerii“), a táhne s sebou také okouzleného čtenáře. Ve Slovech z druhého čísla *Maintenant* pak Cravan uhrančivými verši vyzývá noc a její pravdu: „Když nenašli jste den, vejdete do noci, a okusíte plod, ježž nesou její sady./ Strom noci nabízí, ach, bezpečnější rady/ nežli strom Poznání,/ jenž hříchem rozkvétá/ a ježž vydala vám kdys půda prokletá.“ Nejvýrazněji se však jeho básnická senzibilita projevuje v Básnických cvičeních z roku 1917. Modernistická provokace se tu protíná s tisíci a jedním vjemem prosycenou lyrikou a avant la lettre surrealistickými krátkými spojeními: „Ó mé srdce, ó mé čelo (ó mé žíly)! ten z nás dvou, kdo má více živého stříbra v žilách (syfilis) – dal jsem svůj jazyk na její oči (ženy) – měsíc pil, moře bylo... zlatý měsíc – snědl bych své hovno – Eiffelova věž jemnější než kapradina – člověku je jasné, že nástroj je tu (mluví-li se o srdci) – lesy a pila – energie – a v očích jsem měl prach císařů.“ Cravanovy básnické texty jsou jádrem publikace, navzdory tomu, že co do rozsahu tvoří pouze její zlomek.

Zvláštní kapitoly představují dopisy, které svědčí o tom, nakolik ovlivnila osudy tohoto mýtem opředeného „dezertéra v sedmnácti



Arthur Cravan při tréninku boxu. Foto Edicions poncians

zemích“ velká válka. Francis Picabia napsal: „Arthur Cravan se vydává za vojáka, aby se jím nestal; udělal to jako všichni mí přátelé, kteří se vydávají za slušné lidi, aby se jimi nestali.“ Předznamenal tak, čím pro nás i dnes může být Cravan přitažlivý. Jeho *Dílo* můžeme číst jako co do významu prvořadé svědectví o prvních fázích utváření radikálního křídla

uměleckého modernismu, ale bezprostředněji také jako působivou zprávu o úsilí člověka, který hledal, aby „našel svůj konec světa“. Autor je překladatel.

Arthur Cravan: Dílo. Básně, články, dopisy. Přeložili Michal Novotný a Jiří Pelán. Academia, Praha 2015, 308 stran.

literární zápisník

Booker i Škvorecký v říji

PAVEL KOŘÍNEK

Už zase nadešel ten čas. V průběhu několika málo týdnů mezi počátkem září a zhruba polovinou listopadu pravidelně nevrcholí jenom říje zvěře spárkaté, především jelenů a muflonů, ale širšími či užšími nominačními soupiskami o sobě dávají vědět i nejvýznamnější světová literární ocenění (Česká Magnesia Litera je v tomto ohledu trochu výjimkou: se svým jarním termínem se nekryje s honosným zápolením vysoké, nýbrž s honcováním zajíců). Čelní prozaici se tak v těchto dnech utkávají o americkou National Book Award i britskou Booker Prize, o francouzského Goncourta i polskou Nike. Tam i onde pak ti nejváženější a nejzasloužilejší pokradmu pokukují ke Stockholmu.

V kontextu referování o kultuře obecně či o literatuře jsou na tom co do zájmu veřejnosti, potažmo médií literární ceny ještě docela dobře: se svým sportovně-soutěžním charakterem se dobře vměstňají do odstavce s jasným sdělením. Mediální pokrytí prakticky libovolné známější literární ceny je tak víceméně zajištěno, nicméně k němu obvykle dochází v podobě úměrně předvídatelné, stereotypní a vlastně výsostně nezajímavé: do souvěstí rozeepsaná výsledková listina je zpravidla doprovázena omáčkou z adjektiv, majících nabídnout alespoň nějaké charakterizační rysy popisovaných titulů. Není-li text „osobitý“ či „kontroverzní“, může být alespoň „niternou výpovědí“, a když už nic jiného nezbude, může jít alespoň o největší nebo nejtěžší knihu na trhu.

Zajímavější a především výrazně zábavnější pojednání světa knižních cen nabízí naštěstí literatura sama: jen v té anglofonní se v posledních letech vyskytlo hned několik próz, které s větším či menším pobavením tematizují ono knižní soupeření, které Julian Barnes svým proslulým bonmotem označil za posh bingo. Ian McEwan takto v *Mlsounovi* (2012, česky 2013) konstruuje a do dějové

výstavby svého románu zapojuje fiktivní ocenění s patrným, jakkoli umírněným, ironizujícím pomrknutím po cenách reálných: „Na rozdíl od své bouřlivě nespoutané sestřeničky, která se právě vehementně drala na svět – Bookerovy ceny –, Cena Jane Austenové si nelibovala v opulentních rautech ani v tom, že by v její porotě zasedali ti nejlepší z nejlepších.“ Edward St. Aubyn dokonce věnoval karirování Bookerovy ceny celou knihu – nedávno i v češtině publikovaný útlý román *Marně hledám slov* (2014, česky 2015). Svěží satira si utahuje z procedurálních pravidel i vrtošivých pekuliarit porotců a v chvílemi až ztrřetěné hyperbolizaci ironizuje rozličné sdílené představy o tom, jak vypadá „kniha, která si zaslouží ocenění“ (kandidátem na první cenu je indický memoár-kuchařka, dalším nominantem je „nečitelný“ poststrukturalista).

V půvabné knize začínajícího Paula Ewena pojmenované poněkud krkolomně *Francis Plug – How To Be A Public Author* (Francis Plug. Jak být známým autorem, 2014) sehrává do třetice Bookerova cena nejen roli ústředního tématu, ale promlouvá vlastně i do tvaru kompozičně-organizačního: zahradník-alkoholik Francis touží stát se slavným, uznávaným literátem,

což si spojuje především s „výhrou Bookera“. Navštěvuje proto čtení, knižní festivaly i autogramiády, aby se od laureátů ceny poučil, jak se s nevyhnutelnou ohlušující slávou se ctí a elegancí popasovat. Jednotlivé kapitoly jsou vždy uvozeny reprodukcí signovaného titulního listu některého z oceněných románů posledních třiceti let a příběhem postupně defilují protagonisté velkého literárního světa soudobé Británie. Podobně jako u McEwana také u Ewena nakonec vše směřuje k ceremoniálu slavnostního vyhlášení.

Při vědomí zábavné hravosti uvedených textů lze možná jen trochu litovat, že domácí prozaiky zatím odlehčeně ironizující znázorňování maličko bizarního světa literárních cen – či obecněji provozu – příliš nepřitahuje: snad na takové lehké humorizování chovájí v přílišné vážnosti sebe, své psaní i instituci ocenění jako takovou. Soudě dle nominačního seznamu knih aspirujících na Škvoreckého cenu by tu přitom potenciál pro frašku rozhodně byl – když už se letos mezi nominanty propracovali i takoví mistři slova, věty, ba někdy i odstavce, jako jsou Evžen Boček či Vlastimil Vondruška.

Autor je bohemista.

Co vede za okraje

Erós a erotika v západním myšlení zásadním způsobem souvisejí s filosofickým poznáním a výchovnými institucemi. Ponechávají si tyto významy i tehdy, když se mění v pornografii? Jaké jsou důsledky této záměny a je v novověkém pojetí sexuality ještě místo pro lásku?

ONDŘEJ MACL

Ohledně erotiky a pornografie panuje v současnosti zmatení pojmů. Zadáte-li „erotiku“ do Google vyhledávače, obdržíte pornografii. Podle české Wikipedie je hranice mezi obojím „subjektivní“ a podle té anglické spočívá pouze v rozdílné míře uměleckých ambicí – pornografie usiluje výlučně o sexuální vzrušení konzumenta, zatímco erotika znázorňuje sexuálně vzrušující témata s „vyššími“ uměleckými záměry. „Vy estetičtí pokrytci!“ namítají popularizátoři pornografie typu Isabel Tangové ve snaze přičítat vznik tohoto rozkolu viktoriánské prudérnosti. Porno tu přece bylo vždy – tak jako prostitutky, na které porno odkazuje svým etymologickým původem.

Erotika v západní tradici se ovšem nikdy neomezovala na pouhé „umělecké ztvárnění sexuálně vzrušujících témat“. Zahnuje daleko širší škálu významů než pornografie – jde namátkou o mocnost tvořící vesmír, antického boha lásky (a nenávisti), milostné konoťace erotiky v základech Platónovy filosofie, netělesné vzrušení mystiků, Bataillovu ateistickou teologii nebo různé pozoruhodné koncepce afektivní fenomenologie.

Proč se nám tedy erotika zužuje na pornografii? Pokusme se tomu porozumět z hlediska tří dílčích významů erotiky, které patrně zavdávají k této záměně důvod. Za prvé půjde o tradici takzvaných erotických her, za druhé o Freudovo vzkříšení Eróta v nauce o pudech a nakonec o podobnost erotické ikonografie s aktem mužské sexuální penetrace. Mimoto se zastavíme také u geneze pojmu pornografie, a to v souvislosti s konstrukcí západní sexuality. Především, že cílem toho všeho v podstatě bude dokázat, že moderní boom sexuality ještě nemusí znamenat úpadek lásky.

Zrození erotických her z ducha výchovy

Motiv hry se váže k Erótu od pradávna, původně ve smyslu naší bezmoci vůči bohu, který si s námi dělá, co chce. „Kostky, v něž Erós hraje stále, jsou šílenství a hrůza,“ zní známý Anakreontův fragment. Erós je nevypočitatelný, svévolný, krutý a podléhá mu nejen lidé, ale i zvířata či bohové. Starořecký Erós se na druhou stranu pojí s výchovnými institucemi. Jak známo, pro mladé muže i dívky je určující vztah se starší osobou téhož pohlaví, která zasvěcuje jedince do dospělosti. Relikty takových vztahů bychom donedávna našli v povinné vojenské službě nebo dosud v provozu kolektivních sportů. V klasickém, jezuitsky ustaveném školství však nikoli a rovněž v předchozích případech se homoerotičnost zpravidla nepříznává.

Posun od neochočitélného Eróta směrem k Erótu, jehož smím vlastními silami kultivovat, se v evropském kánonu nejlépe vyjevuje v Ovidiově *Umění milovat*. Dílo básníka, jehož Komenský zval „nečistým sodomárem“, pro nás zakládá tradici toho, co jsem nazval erotickými hrami, a lze také mluvit o erotic-kém umění. A podobně jako v případě indické *Kámasútry* se nejedná pouze o vršení nej-různějších postelových praktik. Cíl díla je o poznání vznešenější. Ovidius se pokouší zodpovědět trojici otázek: k čemu svou lásku upnout, jak si ji získat a jak zajistit její trvalost?

Vznešenost básníkovy projektu vyniká zvláště ve srovnání s erotikou archaických dob, kdy člověk nebyl nic než pasivní otrok svých citů. Dalo by se říct, že Ovidius opět zasnubuje sókratovskou „péči o duši“ s péčí o tělo, a tak se navrácí k psychosomatickému pojmání lidských orgánů v čele s erotickým srdcem. Bohužel vzhledem k následnému vývoji Evropy, akcentujícímu opět spíše duši, potažmo rozum, než tělo nebo srdce, Ovidiova erotická hra degraduje, a to přes kurtoazní milostné konvence až k libertinskému svádění či právě

k „erotickým trikům a kejklím“ při návštěvě bordelu. Takto na ně narazíme v Célinově *Cestě do hlubin noci* (1932, česky 1933), jejíž vypravěč si souložením s prostitutkami „obnovuje duši“, aby mohl zpátky do práce. Jestliže v případě libertinů láska degraduje na přísně racionální hru, jejímž smyslem je svádět a zároveň se nezamilovat, pak v podání Céline už erotika suverénně splývá s pornografií. Žádný iniciačně-výchovný prvek zde nenacházíme, žádnou trvalost vztahu s milovanou bytostí, žádné čelení nejistotám či bolestem lásky, vůbec nic takového.

Zrození sexuality z ducha vědy a křesťanství

Zastavme se u foucaultovské hypotézy vzniku západní sexuality, s jejíž pomocí lze reflektovat vznik samotného pojmu pornografie. Zatímco sexualita, založená na osobní iniciaci s důrazem na „pravdu“ slasti, zůstala typická pro Čínu, Japonsko či arabsko-muslimské společnosti, Evropa se během středověku vydala odlišným směrem. Podle Michela Foucaulta za to může vliv křesťanského rituálu doznání. Právě to nás otevřelo takzvaným sexuálním vědám, od nichž dnes svou sexualitu odvozujeme. Sexualita pro nás tedy znamená korespondenci naší zkušenosti s již předepsaným sexuologickým věděním.

Vezměme si za příklad pražský „pochod hrđosti“. Kromě snahy organizátorů o rovnoprávnost, osvětu, rekonstrukci rodiny a podobně lze na pochodu taktéž ilustrovat západní konstrukci sexuality. Vliv křesťanského doznání slyšíme v prohlášení „Jsem sexualita“, přičemž za sexualitu se dosazují určité škatulky, vygenerované pozitivistickou sexologií původně ve smyslu úchylek (tj. neplodných sklónů, na rozdíl třeba od plodného znásilnění). Zajisté je osvobodivý ten moment subverze, kdy se člověk pozitivně ztotožní s nálepkou, která jej původně ponižovala (jsem teplouš, jsem úchyl, jsem pedofil). Nicméně erotický nadhled umožňuje vnímat sexualitu daleko radikálněji než jako „věděni, skrze které se definuji“. Sotva bych se kdy definoval pojmem heterosexuál, v tom smyslu, že mě „přitahují ženy“. Vždyť ženy jsou tak různé, jsou-li vůbec. Jsem ovšem s to milovat konkrétní dívku a zároveň – různými druhy lásky – i svoji babičku, nějaké zvíře či mrtvé klasiky, aniž by mi k tomu sexuologie měla co říct. Pro takové širší pojetí sexuality ve smyslu chování či snění, do něhož jsem iniciován konkrétními erotickými zážitky, by stálo za to zachránit pojem queer.

Z téhož normativního diskursu, k němuž patří pojmy homosexuál, pedofil či sadista, pochází i pojem pornografie. Navzdory zdání o jeho starořeckém původu (v antice na pojem narazíme naprosto ojediněle ve významu „muže píšíciho o prostitutkách“) jde o označení zavedené až viktoriánskou legislativou za účelem kriminalizace literatury ohrožující mravy mládeže. A po antikatolických pamfletech líčících nešvary kněží se ocitla mimo zákon pod záminkou pornografie rovněž zásadní erotická díla, jako jsou Lawrenceův *Milenec lady Chatterleyové* (1928, česky 1932) či Nabokovova *Lolita* (1955, česky 1991).

Omyl odvěkých ochránců mravnosti, kteří vedle menšin a nepohodlných textů kriminalizovali i Sókrata s Ježíšem, spočívá v tom, že i když chceme chápat literaturu terapeuticky, nemusí nám nadmíra cizoložství, zločinů a temnoty vůbec škodit. Může nás naopak ozdravně konfrontovat s tím, čeho jsme se rozhodli vzdát. Vztáhneme-li to opět na erotiku, co s Erótem udělalo křesťanství? Rozštěpilo ho na posvátného a hříšného Eróta. Posvátný Erós se tělesně naplňuje v manželství, anebo duchovně skrze mystiku, vše ostatní se stává zapovězeným a – světe, div

se! – je toho plná literatura. Novověká Evropa se tak podobá onomu freudovskému pacientovi, který v pohodlí červené pohovky vyplavuje na povrch svá neuvědomělá traumata. Jen žádný lékař ji neposlouchá.

Zrození psychoanalýzy z duše bez boha

Psycholog, psychiatr, psychoanalytik nahrazuje současnému sekulárnímu člověku roli kněze, šamana či filosofa, neboť v lékařství se na Západě věří. Pro psychoanalýzu platí pojem víry dvojnásob, neb tradiční psychologické vědění problematizovala Freudovým konceptem nevědomí. To nás nejen ovládá daleko víc než vědomí, ale zároveň je v případě Sigmunda Freuda výrazně sexualizované, propojené se sférou pudů. A v této sféře nalezneme antic-ký bůh své nové království.

Freud sáhl po pojmu Erós, aby jím nejprve zmírnil svůj pojem libida. Snažil se tak předejít nařčení, že lásku redukuje na sexuální či pudovou energii. Erótem odkazuje na Platóna, podle něhož se lze láskou ke konkrétnímu milovanému dobírat až k ideji samotné krásy a dobra. Spíše než o ideje by se však v případě Freuda jednalo o vyšší vývojové celky v darwinistickém smyslu. Erós nakonec nalézá ve Freudově terminologii své místo na straně pudů života, pudů, které spojují. Vůči nim Freud rehabilituje pod vlivem světové války i dalšího z antických bohů, záhrobního Thanata, aby jím označil rozkladné pudy smrti. S přihlédnutím k antickému vzezření této freudovské dialektiky ji snad můžeme číst jako překlad onoho křesťanského rozštěpeného Eróta do rámce ateistické vědy o duši. V antické erotice je dialektika těchto svou bohů vzácností a mnohem více fascinující je to, jak se původně smrtonosné zbraně luk a šípů či zničující oheň stávají skrze Eróta nástroji lásky, zraňující nás k hořkosladkému životu.

Netřeba asi připomínat, nakolik freudovská psychoanalýza legitimizovala pornografickou obrazivost nejenom v surrealistickém umění či praktikách následné sexuální revoluce. V rozporu s těmito tendencemi raději naznačme nové možnosti erotiky, a to skrze konfrontaci Freuda s jeho nástupcem Jacquesem Lacanem. Mýtem pornografie je vedle znásilnění též narcismus. Podle Lacana sexualita nespojuje, nýbrž paradoxně odděluje. Vždy jde nakonec o vlastní požitky. Pocit sexuálního spojení včetně tělesných dotyků je podle Lacana imaginární, realita sexu zůstává narcistická. Láska proto vychází až z přijetí této sexuální propasti. Teprve pak mi jde o bytí jiného pro něho samého.

Erotika překonává tento narcistický rámec, ať už souvisí s hédonismem či strachem ze smrti. Zasažen konkrétním jiným, postupují v zájmu jeho rozdílnosti spor s identitou. S tímto vracením se lásky do pornografického kontextu pracuje velmi umně současná kinematografie. Příkladem je tchajwanský snímek *Chuť melounů* (Tian bian yi duo yun, 2005), ale také třeba *Láska* (Love, 2015) Gaspara Noého. Ta, ač uváděna jako film posouvající hranice pornografie na velkém plátně, chce v podstatě znázorňovat sex skutečně se milujícími lidmi. Skandální na snímku tak není jeho pornografický obsah, ale to, že lidé, kteří v něm spolu souloží, se rovněž milují.

Ztopoření penisu nad tělem ženy

Drtivá většina pornografie uctívá modlu jménem mužský penis. Ve službách patriarchátu se odvíjí i naše křesťansko-antická tradice a námitkám vůči takzvanému falogocentrismu se oprávněně nevyhnula ani freudovsko-lacanovská větev psychoanalýzy. Z pozice feministky Julie Kristevy se podobných námitek dočkáme i vůči figuře Eróta samotného. „Mužsky homosexuální“ Erós nás podle ní nutí převádět odlišnou bytost na již předem vytčený ideál, a tak ji „zestejňovat“. Proti tomu

O erotice, která není pornografií

Kristeva rozpracovává figuru mateřství, kdy „jiné“ vzniká naopak v rámci „stejného“.

Je pravda, že Erós ve starém Řecku souvisel s mužsky homosexuální iniciací, zatímco lesbická iniciace probíhala v chrámech Venušiných. A pokud Erós zaštiťoval také heterosexuální manželství, pak ovšem v přísně patriarchálním řádu. Je dále pravda i to, že erotická ikonografie se zásahem šípu do srdce připomíná akt mužské sexuální

penetrace. Toho si byl dávno před Freudem vědom kupříkladu renesanční básník Pietro Aretino, když ve sbírce *Rozkošnických sonetů* (1526, česky 1928) Erótem nazývá svůj ztopořený penis před ženskou zadnicí. A tatáž figura nalézá živnou půdu v klasických genderových stereotypech, jak je čteme třeba v aforismech vídeňského novináře Karla Krause: „Kosmetika je nauka o ženském kosmu“, „Mužova erotika je ženinou sexualitou“,

„Emancipované ženy se podobají rybám, které vyšly na břeh, aby unikly rybářskému prutu“. Jinými slovy, ženě je souzeno být nástrojem mužovy sexuality.

S vědomím těchto oprávněných kritik erotiky všude tam, kde přejímá zmocňující se ambice magie, nicméně nezapomínejme na erotický aspekt bezmoci. Jsem-li něčím eroticky zasažen, ještě to neznamená, že jsem tím i „sexuálně penetrován“, abych

se toho chtěl následně zmocnit a zestejnit to. Jsem stejně tak bezmocný v tom smyslu, že nemám tušení, co mě zasáhne a zda i ono o mě projeví zájem, natož k čemu náš vztah vůbec povede. Nejen v mateřství, ale i v erotice lze proto zakoušet rození jiného ve stejném. Nejde přitom o to pohlavní dualitu „androgynizovat“, jako ji spíše po vzoru postfeministky Judith Butlerové zpochybňovat, pokud se stává nástrojem normativního útlatku, a demonizovaný pojem „penis“ otevřít širšímu spektru významů. Vždyť ne každý penis znásilňuje, ne každý ztopoří nad tělem ženy, ne každá žena se před ním skloní, ne každý penis je mužský.

Neplodnost pudu a rozumu

Pokusili jsme se trojím způsobem naznačit, jak by se zaměňování erotiky s pornografií dalo vysvětlit z hlediska erotické tradice. Každý způsob jsme ale zároveň konfrontovali i s něčím erotickým, co se běžné pornografii vzpírá. Za prvé, ve vztahu k degradaci erotiky na pornografii skrze kalkuluující erotické hry jsme připomněli momenty absolutní submisivity, kdy je to Erós, kdo si s námi hraje. Jinak řečeno, sebelepší kultivace či racionalizace Eróta nikdy zcela nezpracuje určitý pudový prvek lásky – jak jsme toho svědky třeba v Laclosovy *Nebezpečných známostech* (1782, česky 1915). Hra libertinů končí, když se jeden z nich zamiluje.

Za druhé, vysvětluje-li Freudova psychoanalýza sepětí erotiky s nevědomou syntetizující pudovostí, lze poukázat na propastnost takového pojetí – ve jménu lásky, které jde tváří v tvář druhému o víc než jen o tělesné uspokojení, případně o plození dětí. Hédonistický, stejně jako racionální, přístup k lásce nám ji znemožňuje zakoušet závažněji ve smyslu vylamování se z identity v zájmu rozdílnosti světa.

Do třetice jsme se zaměřili na souvislost erotiky se sexismem, abychom se ji nakonec pokusili očistit z hlediska postfeministického, queer chápání penisu. Ovšem má-li mít smysl se vůči sexismu všeho druhu negativně vymezovat, je rovněž nutné pozitivně přepisovat jeho stávající figury. Jako příklad queer erotiky – být bez těla – doporučuji číst Barthesovo erotické prožívání zesnulé matky skrze pojem punctum ve spisu *Světlá komora* (1980, česky 1994). Barthes mimochodem píše: „Pornografie obvykle předvádí pohlaví, reprezentuje je jako nehybný objekt (fetiš), který se vznáší před očima jako božstvo, neopouštějící svůj výklenek (...) Naopak erotický snímek (...) vede diváka ven za své okraje; právě proto to jsem já, kdo tyto snímky oživuje a koho oživují ony.“ Erotika nám nesmí splynout s pornografií z jednoho prostého důvodu: abychom si uchránili rozporuplnost emocí.

Vzhledem k vnucované jednoúčelnosti, repetitivnosti, potažmo defiguraci lidské osoby se fungování pornografie přirovnává k totalitním režimům. Nejinak fungují ve vztahu k lidským emocím i kýč a propaganda. To by nás však nemělo vést k tomu, abychom se snažili opřít o nějaký neemoční rozum. Ten je přece už dávno vyvrácen jak filosoficky, tak neurobiologicky a nadto propaganda vítězí až tehdy, jakmile své pocity naturalizují, tedy vytěsním jejich nahodilost a učiním je objektivně platnými zákony.

Erotika by nám měla – i v zájmu demokracie – posloužit v tom, abychom se opět naučili vnímat svět v rozporu s tím, jak nám bývá vysvětlován. Ospravedlňuje nás k tomu vlastní smrtelnost, její puzení k pravdě. Hysterická rozpornost, paradoxnost či nerozhodnutelnost jsou přitom průvodním a pozitivním jevem erotického citění, vedle něhož představuje pornografický pud nanejvýš konformní transgresi řádu.

Autor je komparatista.



Egon Schiele: Erós, 1911

Expres a cynismus

Skandinávská komiksová alternativa

Severský komiks má dlouhou tradici. Proslul především svou alternativní odnoží, pro niž je typická expresivita, temnělá atmosféra, smysl pro absurditu, kontroverznost, ale také formální experiment. Připomene to i letošní ročník festivalu KomiksFEST!, kterého se zúčastní také zástupci švédské a norské komiksové scény.

ELIŠKA BOUDOVÁ



Komiksy Niny Hemmingssonové patří mezi nejvýraznější díla švédské alternativy

Skandinávský komiks se v nabídkách českých nakladatelství nevyskytuje příliš často, nabízí nicméně řadu pozoruhodných děl. Příkladem jsou komiksy ze Švédska, země s bohatým kulturním životem a neméně bohatou komiksovou scénou. Historie komiksu se tu začala psát koncem 18. století, takže daleký sever za zbytkem Evropy rozhodně nezaostával, naopak jej mnohdy i předbíhal – vždyt prvním evropským komiksem, který se výrazněji proslavil ve Spojených státech, byl právě švédský počín, *Adamson* od Alberta Engströma. Na Západě je známý pod názvem *Silent Sam* a jeho bleskové popularity velice pomohlo, že se jednalo o komiks němý, rozuměl mu tedy úplně každý.

Zatímco v jiných zemích se první komiksy objevovaly zpravidla v novinách, ve Švédsku vznikaly nezávisle na denním tisku a říkalo se jim „kreslené vtipy“. Komiksové stripy na stránkách švédských deníků začaly vycházet na konci třicátých let 19. století. Mezi nejpopulárnější stripy ve švédštině patřily například kreslené příběhy o Mumincích (*Mumintrollen*), které známe ze stránek pohádkových knih. Původně se však Muminci prosadili právě v komiksové podobě a zajímavé je také to, že jejich příběhy byly určeny dospělému publiku. V současné době mezi novinovými stripy vyniká například autobiografický komiks Martina Kellermana *Rocky* (od 1998), jemuž jako předloha slouží autorův život, ale i dění v soudobém Švédsku.

Tradice a morální panika

Vraťme se však ještě na skok do minulosti. Komiks je ve Švédsku považován za tradiční žánr a kreslené příběhy jsou opečovávanou součástí kulturního dědictví země. Švédsko se pyšní hned dvěma z nejdéle nepřetržitě vycházejících komiksů na světě. Je to *Kronblom*, jehož kreslení se již třetí generaci dědí z otce na syna v rodině Perssonů, a pak komiks *91.an* z vojenského prostředí, jež bychom snad s trochou nadsázky mohli označit za švédského komiksového Švejka. První jmenovaný je v prodeji od roku 1927, druhý je jen o pět let mladší.

Už několik generací se v dětství bavilo nad příběhy medvídky Bamseho, který prožívá svá dobrodružství od roku 1966, ale také kačera Donalda, ve Švédsku známého jako Kalle Anka. Ten se stal tak oblíbeným, že pro Skandinávii vznikla místní licencovaná produkce

a naprostá většina příběhů Kalle Anky je od té doby dílem skandinávských autorů. Podobně tomu bylo s komiksem *Fantomen*, který je původně rovněž americký, ve Švédsku však zdomácněl (na počátku devadesátých let vycházel *Fantom* švédské produkce v překladu dokonce i u nás). Zároveň se jedná o zřejmě nejpopulárnější „švédský“ komiks, který bychom mohli zařadit do superhrdinského žánru. Rozmach dobrodružných komiksů s sebou však nesl i stinné stránky.

Nyní, v době stále vzrůstající popularity akčních velkofilmů natočených podle komiksové předlohy, se snad nenajde nikdo, kdo by se odvážil zapochybovat o tom, že má komiks své místo v literatuře, potažmo v kultuře. V minulosti se však nemálo takových skeptiků našlo, a to přirozeně i ve Švédsku. Padesátá léta 20. století byla pro tamní komiksovou scénu obdobím temna a „morální paniky“. Komiksy měly dle kritiků (mimo jiné kvůli příliš naturalisticky zobrazovanému násilí a erotice) špatný vliv na chování mládeže, její slovní zásobu a všeobecné prospívání a byly považovány za brakovou, podřadnou zábavu nižších tříd. Tohoto stigmatu se komiksové médium zbavovalo velmi těžko, ovšem nebýt této nešťastné éry komiksových dějin, možná by se nedostali ke slovu autoři, kteří přišli s alternativním pojetím komiksu.

Cesta do podzemí

Alternativní komiksy začaly vznikat během sedmdesátých let a dodnes jsou vůbec nejoblíbenějším a nejsilnějším žánrem švédského komiksu. Skoro bychom mohli říct, že alternativa se stala synonymem pro skandinávský komiks jako celek. Tím, co ze severské alternativy udělalo celosvětový unikát, je především forma: hra s barevností, kontrasty, experimentování s perspektivou i kompozicí, expresivní výrazové prostředky, které dílům dodávají těžko popsatelnou, avšak nezaměnitelnou atmosféru. Temnota, absurdita, kontroverze a cynismus typické pro generaci alternativního komiksu zapůsobily i na české čtenáře. Ti se již mohli seznámit s klasikem tohoto žánru Maxem Anderssonem a jeho *Pixym* (1993, česky 2001), potraceným embryem oddávajícím se alkoholismu a gamblingu, a *Bosenským plakopsem* (2004, česky 2009), kterého Andersson vytvořil spolu s Larsem Sjunnessonem

po své cestě do bývalé Jugoslávie zpustošené válkou.

Na alternativní komiks v devadesátých letech úzce navazují autobiografická díla, jimiž se proslavila celá řada švédských komiksových autorek, z nichž mnohé zanedlouho ovládly komiksové fanziny a malá vydavatelství. Mezi nejvýraznější osobnosti soudobého švédského komiksu rozhodně patří Nina Hemmingssonová. Její styl je jen těžko zaměnitelný – jakoby těžkopádná, značně stylizovaná kresba, robustní postavy s očima bez zornic, pochmurné odstíny barev a ručně psané texty plné britké satiry: to nejhorší z mužské povahy bývá bez servítků napasováno do ženského těla.

Hitler a znovu Hitler

Alternativní komiks se uchytil i v Norsku. Z tamních úspěšných komiksových tvůrkyň jmenujme Lise Myhreovou, jejíž navenek temná, uvnitř však poněkud infantilní metalistka *Nemi* (1997) jí přinesla mezinárodní uznání. Mezi další renomované norské autory patří Jason (vlastním jménem John Arne Sæterøy), pro jehož tvorbu jsou typické minimalistické, téměř němé komiksy se zvířecími protagonisty. V českém překladu vyšla díla *Pšššt!* (2002, česky 2007) a *Zabil jsem Adolfa Hitlera* (2007, česky 2008).

Zakladatel klíčového undergroundového časopisu *Galago* a jeden z průkopníků alternativního komiksového undergroundu ve Švédsku Joakim Pirinen bude hostem letošního KomiksFESTu. V Pirinenově tvorbě jsou hojně zastoupeny humor a satira, včetně té politické, ale i autobiografické prvky a surrealistické či dadaistické inspirace. Typická je také hra se slovy i gramatikou. Nejznámějším Pirinenovým dílem je grafický román *Socker-Conny* (1985) se stejnojmenným tragikomickým hlavním hrdinou, jenž nadevše miluje destrukci. Norsko bude na zmíněném festivalu letos zastupovat Lene Ask, fotografka, autorka knih pro děti a komiksů, která debutovala oceňovaným grafickým románem *Hitler, Jesus og farfar* (Hitler, Ježíš a dědeček, 2004). Jisté je, že švédský a norský komiks stojí za pozornost. Tak jako Spojené státy daly světu superhrdiny a Japonsko komiksy manga, jedinečným evropským příspěvkem k žánru kreslených příběhů je mimo jiné právě severská komiksová alternativa.

Autorka je skandinavistka.

Oslava lidské nahoty

Ohlédnutí za Festivalem nahých forem

Dvoudenní akce ve Vraném nad Vltavou ukázala v sérii performancí a přednášek různé podoby a významy nahoty, včetně sexu nebo sebeobětování. Umělecký kontext umožnil účastníkům dočasně překročit zažitá tabu a sdílet s druhými „nezahalenou“ osobnost.

DARINA ALSTER

Na Festivalu nahých forem v kulturním centru Perla ve Vraném nad Vltavou se během prvního zářijového víkendu setkali umělci a umělkyně z Česka i zahraničí, aby společně zkoumali nahotu jako výrazový prostředek performance. Na programu bylo kromě uměleckých vystoupení také několik přednášek a workshopů, které se občas měnily v performance, přičemž leckdy docházelo nejenom k fyzickému, ale i k psychickému odhalení.

Umělci a striptýz

Přednáška profesora Petera Sjuxe Šagáta s názvem *Postperspektiva lidského těla v post-apokalyptické éře* působila jako celek velmi hypnoticky: slideshow obrazů současné módy a umění blikala rychlostí technobeatu, zatímco Šagát vykládal jednotlivé pojmy charakterizující identitu současného „postčlověka“ stojícího tváří v tvář apokalypse. Jeho striptýz na konci přednášky působil velmi eroticky a vyznačoval se bezprostředností člověka, který není zvyklý se předvádět, a tudíž překonává stud. Naopak nedělní ranní striptýz, kterým kurátorka Lenka Klodová pověřila profesionální striptérku, na festivalu reprezentoval pornografii. Proces obnažování se přitom v mnoha festivalových výstupech ukázal být významnější než nahota jako taková.

Při workshopu portrétního studia Divý tvor se skupina krásných fotografek postupně svlékala během focení oblečených, a to

orgie jídla, focení a nahoty. Polaroidové snímky bylo možné si odnést jako suvenýr:

Zahodte prádlo

Celý festival byl zahájen během nahé kurátorky podél řeky s praporem, jenž nesl festivalový symbol: piktogram muže a ženy, kteří házejí své prádlo do odpadkového koše. Vedle svlékání a striptýzu byl totiž opakujícím se tématem právě vztah obou pohlaví, včetně přehodnocování zažitých rolí. Tak třeba interaktivní přednáška Kristýny Pešákové ze sociálně-ekologické organizace Nesehnutí hodnotila reklamu z hlediska sexismu: pokud vás reklama pobuřuje zneužíváním ženského těla, můžete ji nominovat do ankety *Sexistické prasátečko*. Reklama také často cynicky zneužívá emoce, jako je touha po kráse nebo naopak strach ze stárí. A právě zažité stereotypy vnímání krásy bořila performerka Kača Olivová. Ta vytvořila ryze pornografický výjev: nahá plavala v zamlženém bazénu jako velryba a její muž na ni přitom močil. Tíhu svého objemného těla Olivová proměňuje v hmatatelnou hmotu lásky. Nabízí možnost vnímat život bez zbytečného přemýšlení, zato s přímými vhledy do situace.

Workshop s Vladimírem Kulou, věnovaný fotografování klasického pornografického aktu, nečekaně vyústil do situace, kdy fotograf nahý pózoval na špičkách v sexy lodičkách na jehlovém podpatku. Jeho modelkou byla totiž performerka ze skupiny Gang

Kohout spílal lidem i bohům – v jeho podání striptýz připomínal rituál popravy. Umělec rozdal divákům dlouhé pruty na švihání a hlasem proroka četl do mikrofonu sprosté anonymní e-maily, jichž byl adresátem. Kohoutova nahota jako by zrcadlila stav světa. Při tanci, který připomínal dervišské víření, pak rozmlátil kovový krucifix s nápisem „Sadomasochist“ a připomněl, že ateismus je vlastně také jistým druhem vyznání.

Při své vlastní performanci jsem jako Babylon (jedna z podob Sofie, dle hermetiků manželky Kristovy) procházela v dlouhé kápi a s trnovou korunou koridorem diváků, kteří na mé tělo podle libosti stříkali barevnými spreji různé symboly a ornamenty. V ruce jsem držela tablet s ukázkami současného zpravodajství: utrpení uprchlíků se zde prolínalo s muslimskými a křesťanskými modlitbami, projevy rasismu i krutostí terorismu. Šlo o zvěstování současné apokalypsy prostřednictvím ženského těla, které mi posloužilo jako živý transparent.

Nezmínila jsem sice všechny body programu a všechny účastníky, je nicméně patrné, že festival byl pestrý a v jistém smyslu i transformativní. Zbyla mi z něj polaroidová fotografie, kde pózuji oblečená se svou dcerou mezi několika tančícími nahými lidmi, všichni jsme veselí a cpeme se pizzou. Výjev působí dost kuriózně, téměř pornograficky. Zachycuje skupinovou euforii způsobenou nahotou a jídlem – ukazuje veřejně sdílený intimní prostor vlastního těla, společné „multitělo“. Zmíněnou fotografii na přání některých účastníků festivalu nicméně nesmím zveřejnit. Společná nahota je sdílené tajemství, které je pochopitelně provázáno obavou z mediálního zneužití. A také strachem, že nás pozná babička, teta, tchyně, někdo jiný z příbuzných či zaměstnavatel a nepochopí situaci.

Podle Klodové jsou dnes lidé natolik zahlceni pornografií a nahotou v reklamě i popkultuře a natolik ovlivňováni obrazy dokonalých těl, že si zapomněli nahotu jednoduše užívat. Proč se tolik obáváme nahoty a současně ji fetišizujeme i tabuizujeme? Bojíme se, aby se neukázalo, že jsme jen divá zvěř, opice, které pokřikují a skáčou ze stromu na strom? Klodová zmiňuje tradici adamitů, pro které byla nahota znakem spirituality a osobní pokory. Dnešní člověk se podle ní k podobnému prožitku vlastní nahoty sám dobírá jen stěží. Pomoci mu může právě dekontextualizace tohoto choulostivého tématu ve výtvarném umění.

Autorka je umělkyně.



Festival nahých forem vybízel účastníky ke znovupoužití nahoty

tak dlouho, dokud si fotografky nepřipadaly zcela nahé. Ukázalo se přitom, že „nahota“ je relativní pojem: není vždy třeba svléci si úplně všechno. Kontrast nahých ženských těl a oblečené rodiny vytvářel poněkud zneklidňující a lehce nepatříčný dojem, blízký Manetově *Snídani v trávě*.

Ke kolektivnímu striptýzu vyzval diváky polský umělec Dariusz Fodczuk. Nejprve si sám svlékl tričko, namočil je do kýble s vodou a napsal jím na podlahu velkými písmeny jméno Ivan, poté svlékl kalhoty a napsal jimi jméno Lenka. Odkazoval tak na jména organizátorů festivalu. Následně usedl mezi diváky a četl v polštině obsáhlý esej o díle amerického bodyartisty Chrise Burdena. Četl tak dlouho, dokud nedorazil poslíček z pizzerie se čtyřmi horkými, vonícími pizzami. Byl čas večere a většina přítomných už byla netrpělivá. Fodczuk vyskočil na kus betonového kvádru jako na piedestal a vyzval diváky, aby se vysvěkli a připojili se k němu v hodování. Někteří se skutečně svlékli a postavili se na okolní židle, načež Fodczuk vytáhl další atrakci – fotoaparát Polaroid. Nazí lidé na soklech jedli a fotili se s přihlížejícími, kteří chtěli také ochutnat. Atmosféra se značně uvolnila. Vznikla jakási

Bang, které bylo Kulovo šovinistické zacházení nepříjemné. Učitel dostal lekci, jak se cítí modelka – oběť dirigovaná fotografem, aby trochu víc vystrčila zadek nebo roztáhla nohy.

O subtilnější ztvárnění partnerského vztahu se pokusily dvě umělecké dvojice. Performer František Kowolowski rozdělil a zase spojil halu továrny gásou, kterou vymotával ústy z úst své partnerky Kristýny Kašparové. V umělcových mistrných akcích se tělo stává znakem, téměř abstrahovanou sochou. Kowolowski s Kašparovou se nazí v černých kuklách zamotávali do prostoru továrny jako do vzájemného vztahu. Janu Orlovou diváci sledovali na milostné schůzce s Filipem Turkem, který performerku s vizáží gotické madony a výrazem kurtizány obíral o kusy oděvu a nakonec ji nahou něžně uložil do trávy. Ve chvíli, kdy mohlo dojít k milování, ji však začal vláčet za vlasy trávou i kamením až k východu z areálu. Byl to výjev jako ze snu: vláčení touhy po kráse, po prožitku, po dalším orgasmu.

Naše multitělo

Festival ale nabídl i polohy svědčící o provázání tělesného s duševním. Performer Milan



Sperma a slzy

Melodramatické porno Gaspara Noého

Kontroverzní režisér Gaspar Noé označuje svůj nový snímek *Love* za „melodramatickou pornografii“. Jak se spolu snášejí explicitní sexuální scény a zjitřené emoce? V tomto případě je výsledek spíše rozpačitý.

JIŘÍ BLAŽEK

Francouzský režisér argentinského původu Gaspar Noé platí v současné evropské kinematografii za jednu z nejprovokativnějších osobností. Jako snad každý film z proudu „nového francouzského extremismu“ i jeho tvorba dokázala podnítit živé debaty o (ne)vkusnosti či hranicích uměleckého a pokleslého kina. Netrpělivě očekávaný snímek *Love*, celovečerní projekt avizovaný jako 3-D porno, pochopitelně opět vzbudil značnou pozornost. Situace je to poněkud úsměvná, jelikož *Love* lze přes notně nadsazené PR v zásadě považovat za Noého nejkonzervativnější film. Přitom manifestuje svobodu zobrazování sexu v kinech.

Intelektuální podívaná

Navzdory promyšlenému vyprávění je příběh *Love* postaven na prostém milostném trojúhelníku. Kritické hlasy komentující trivialitu námětu a jeho emoční přepětí (především sebelítostivou a nejednoznačně vykreslenou postavou Murphyho) jsou přitom liché. Pouze totiž definují atributy, které doprovázejí moderní melodramatické formy od 19. století. Obdobně je na tom kritika explicitně pojetého sexu. Jako by neexistovala dlouhá tradice hraných filmů zobrazujících sex, sahající od snímku *The Immoral Mr. Teas* (Amorální pan Teas, 1959) až třeba po *Klip* (2012). Nehledě na klasickou pornografii instantně dostupnou kliknutím myši.

Love zapadá do užšího souboru filmů výrazných auteurů, kteří se poslední dobou obraceli k sexualitě s důrazem na její fyzičnost, jak jsme to viděli v *Nymfomanie* (Nymphomaniac, 2013) Larse von Triera nebo *Pestrobavci petrklíčovém* (The Duke of Burgundy, 2014) Petera Stricklanda. Ačkoli vůči Stricklandovu filmu lze mít jisté výhrady, zpětně jej můžeme označit za vydařenější než Trierův i Noého příspěvek k tématu pohlavní touhy. *Love* po vzoru *Nymfomanky* představuje dílo, které mělo být šokující, ve výsledku se však jedná o intelektuální podívanou, jež problematizuje diváckou slast spojenou s erotickým kinem.

Na rozdíl od *Pestrobavce petrklíčového* však Noé zapojuje do zobrazení tělesných dramat romantizující strategii, která má obecnostvo citově vtáhnout do děje. Právě propojení a realizace těchto dvou módů ovšem představuje nejzásadnější úskalí Noého filmu.

Toto úskalí tkví už v sousloví „melodramatické porno“, kterým svůj snímek charakterizoval sám režisér. Pornografické scény se totiž Noé snaží obohatit, řečeno terminologií teoretika umění Petera Brookse, o „melodramatickou imaginaci“, tedy o ozvláštnění každodenní reality pomocí excesivního stylu. Melancholické pasáže jsou zase oslabeny syrově podanými šarvátkami a složitější vyprávěcí formou.

Nespojité výše

Sex se v *Love* podobá šerosvitné malbě z období klasicismu – pečlivě naaranžované slasti pro oko. V tomto ohledu je až s podivem, jakého výsledku Noé se svým dvorním kameramanem Benoîtem Debiem při relativně nízkém rozpočtu dosáhli. Kvůli akademičnosti, s jakou pojali touhu, se však z filmu vytratila vzrušující živočišnost Noého dřívějších děl, kterou chtěl dle svých slov ve snímku zobrazit. A když už by mohlo dojít na prolomení nějakého tabu, jako v případě análního sexu či transsexuality, Noé ustupuje zpět. V tomto ohledu má *Love* až na explicitně zpodobněné pohlavní orgány s pornem skutečně pramálo společného. Zapojení erotických scén do příběhu ústí zpravidla v to, co filmový historik Eric Schaefer nazývá „nespojitými výšečmi“. Vznikají autonomně stojící atrakce, které nijak zásadně nerozvíjejí vyprávění, zato ale přímočaře uzurpují naše smyslové vnímání. Z tohoto hlediska se tedy Noé se svým rezervoárem hříchu s pornografií naopak shoduje.

Melodramatický rozměr milostného příběhu okleštuje kromě přemíry sexu upoutávajícího pozornost k sobě samému přetržitá vyprávěcí struktura, kterou Noé používá od svého debutu *Sám proti všem* (Seul contre tous, 1998). Ta sice vyžaduje od diváka větší soustředěnost, zato ale nedovoluje plně rozvinout emoční sílu filmu. Jakmile se totiž začne propracovávat některý ze znaků melodramatu (krajně pojaté projevy patosu, sentimentu, soucitu, tragičnosti a podobně), je ihned redukován na jeden z izolovaných fragmentů intelektuální skládačky. Takový postup mohl fungovat ve *Zvráceném* (Irreversible, 2002), poskytujícím k emočně vyhoceným scénám široký a zároveň souvislý kontext, nikoli však v kauzálně útržkovitém *Love*, kde

erotika dominuje nad ostatními částmi příběhu. Do ztracena v důsledku nelineárního vyprávění občas vyznívá také efekt jinak velmi vyvedeného 3-D ztvárnění, které je minimalistické, a přitom značně působivé, aniž by mělo tendenci na sebe zbytečně upozorňovat (výjimkou je hojně komentovaný výron semene do publika). Melodramatické porno je ve výsledku překvapivě emočně chladné. Citlivé, a přitom provokativní drama, jakým je kupříkladu film *Život Adele* (La Vie d'Adèle, 2013), se tentokrát Noému nepodařilo vytvořit.

Komedie

Jiný značně zcizující aspekt Noého novinky, totiž postmoderní pomrkávání na diváka, také snímku na emoční intenzitě nepřidává. Noé z odstupů padesátníka rekapituluje své životní zkušenosti i stylistické postupy z předchozích děl, což z *Love* dělá jeho nejosobnější film. Noé více než kdy dříve filmový prostor zahlcuje grafikami svých oblíbených snímků od *Zrození národa* (Birth of the Nation, 1915) po *Flesh for Frankenstein* (Maso pro Frankensteina, 1973) a citacemi z vlastní filmografie, jakou je například rekvizita hotelu z *Vejdi do prázdna* (Enter the Void, 2009). Ve vyprávění se pak sám objevuje v cameo roli jako ředitel galerie, zatímco hlavní postava Murphy (což je mimochodem příjmení Noého zesnulé matky) otevřeně manifestuje režisérovy umělecké ideje. Hudbou k filmu je Noého osobní iTunes playlist, v němž najdeme ledacos, od Bacha až po Funkadelic. Vše možnými odkazy je film prošípován skrz naskrz. I když ale selhává v melodramatičnosti i explicitní fyzičnosti, nelze mu upřít velkou míru nadsázky. Po pravdě jej lze označit za Noého nejkomedialnější dílo, což se ovšem poněkud míjí s režisérovým původním záměrem. Pokud máme *Love* posuzovat jako samostatný projekt, nejedná se o nic příliš objevného a také o nic, nad čím by měl člověk potřebovat plakat nebo masturbovat.

Autor je filmový publicista.

Love. Francie, Belgie, 2015, 135 minut. Režie a scénář Gaspar Noé, kamera Benoît Debie, střih Denis Bedlow, Gaspar Noé, hrají Aomi Muyocková, Karl Glusman, Klara Kristinová, Gaspar Noé ad. Premiéra v ČR 17. 9. 2015.



Sex se v *Love* podobá šerosvitné malbě z období klasicismu. Foto wildbunch.biz

Kinematografie slasti

Mládí Paola Sorrentina

Do českých kin přichází **Mládí**, nový film italského režiséra Paola Sorrentina. Příběh dvou stárnoucích umělců pobývajících v luxusním alpském sanatoriu představuje ještě podbízivější variaci na předchozí snímek **Velká nádhera**.

ANTONÍN TESÁŘ

O konečném hodnocení filmů Paola Sorrentina často paradoxně rozhoduje faktor, který je pro ně poměrně málo podstatný – scénář. Formální vytríbenost je totiž v celé filmografii italského tvůrce konstantní a nezpochybnitelná. V tomto ohledu je *Mládí* Sorrentinovým nejmělkčím a zároveň nejhlubším filmem. Nejmělkčím kvůli tomu, že svou vizuální opulencí a dojmavými dialogy nejsilněji atakuje kategorii kýče, a nejhlubším proto, že snímek svým slastným mudrováním často velmi přesně komentuje režisérův filmový rukopis. Za Sorrentinův manifest lze pokládat hned několik promluv, které ve filmu zazní. Jedna z postav říká, že se rozhodovala, zda se ve svém díle zaměří na bolest, nebo na touhu, a rozhodla se pro druhou možnost. Z úst další hrdinky slyšíme, že tělo toho dokáže vyjádřit víc než řeč a že ona toho moc nenařmluví, protože nikdy neměla co říct.

Těla a obrazy

Ve skvěle zinscenované úvodní scéně filmu se Sorrentino ukazuje v nejlepším světle – jako mistr efektních ozvláštnění klasického hollywoodského stylu. Prolog je elegantním cvičením v tom, jak pouhým kladením záběrů za sebe vyvolat v divákovi zvědavost ohledně prostoru, kde se děj odehrává, a postav, jež ho obývají. Tato scéna stojí přesně na hraně manýry, která ještě formuje náš divácký zážitek, a manýry, která je už jen samoučelnou exhibicí. Ve zbytku filmu Sorrentino nicméně tuto hranu několikrát překročí.

Občas se dokonce zdá, jako by režisér točil paralelně dva různé snímky. Jedním z nich je poněkud krasodušné konverzační drama o dvou stárnoucích umělcích v luxusním alpském sanatoriu, druhým dokumentární, nebo možná spíš reklamní snímek o samotném sanatoriu. *Mládí* totiž co chvíli odbíhá



Harvey Keitel a Michael Caine v *Mládí* dostali výsostně rozkošnické party. Foto aerofilms.cz

od dějových scén k sériím výjevů z každodenního chodu ústavu. V nich se ladné plutí kamery potkává s povznášející hudbou a často zpomaleným vířením páry či pohyby různé starých a různé atraktivních, zpravidla nahých těl podstupujících různé léčebné procedury. Obě linie se přitom navzájem komentují a ilustrují. Dohromady tvoří tu nejčistší kinematografii slasti, jakou se Sorrentinovi dosud povedlo vytvořit. Stejně jako ve *Velké nádheře* (La grande bellezza, 2013), ale vlastně už také v *Následcích lásky* (Le conseguenze dell'amore, 2004) tu tvůrce využívá různých jednoduchých i důmyslnějších postupů distribuce divácké rozkoše. Nejprimitivnějším z nich je přítomnost okázalých hudebních skladeb, které Sorrentino náhle utíná uprostřed melodie. K těm rafinovanějším

patří zmíněný promyšlený styl nebo volba fyzicky výrazných aktérů, z nichž zdaleka ne všechny lze označit za přitažlivé.

Esence moudrosti

V termínech slasti je možné mluvit i o hereckých výkonech. Zejména Harvey Keitel a Michael Caine dostali výsostně rozkošnické party. V obou případech jde o herce, jejichž projev po mnohaleté kariéře ustrnul v několika stále opakovaných polohách nebo dokonce v pár ustálených gestech. Scénář jim umožňuje v této manýře zůstávat, rozvíjet ji na velké ploše v několika variacích a ještě ji vydávat za esenci stařecké moudrosti. Dostatek chápavých pohledů a velkých životních pravd nicméně zůstal i pro Rachel Weiszovou nebo Paula

Dana – také jejich role se odvíjejí od série jednoduchých, ale efektních konfliktů a katarzí.

Mládí tak představuje podbízivý midcult, dílo spolehlivě odtržené od veškeré žité reality mohutnou hradbou alpských hor a živěné požitkářskými slovy a obrazy vydávanými za životní moudrost. Tedy něco, o co usiluje mnoho současných českých režisérů, kterým k tomu ovšem chybí Sorrentinova schopnost vytvářet nesmírně elegantní obrazy a skládat je do ještě opojnějších sekvencí.

Mládí (Youth). Itálie, Francie, Švýcarsko, VB, 2015, 118 minut. Režie a scénář Paolo Sorrentino, kamera Luca Bigazzi, střih Cristiano Travaglioli, hudba David Lang, hrají Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weiszová, Paul Dano ad. Premiéra v ČR 8. 10. 2015.

filmový zápisník

Vyhaslý vulkán

KAMILA DOLOTINA

San Sebastián, někdejší letní rezidence generála Franka, je nesporným kulturním centrem severního Španělska s výrazně separatistickou tendencí baskického obyvatelstva. Tento politický fakt ovlivňuje i podobu filmového festivalu, který se tu od roku 1953 koná. Stejně jako Karlovy Vary je i San Sebastián letitým nositelem prestižní festivalové „kategorie A“ a obě události jsou co do uvádění premiér v hlavní soutěži v evropském prostoru zřejmě největšími konkurenty. Na rozdíl od MFF Karlovy Vary se ale sansebastiánský festival už od svého vzniku profiluje jako národně laděná akce, jejíž prioritou je propagace baskické a španělské kinematografie a také (často koprodukční) latinskoamerické tvorby. Lpění na svébytnosti místní kultury vede až k takovému roztomilostem, jakými jsou projekce filmů bez anglických titulků

či vydávání festivalového deníku o dvaatřiceti stranách v bilingvní baskicko-španělské verzi, v němž trpělivý čtenář stěží najde pár informačních odstavečků v angličtině. Právě s ohledem na úzkou profilaci festivalu je úroveň poloviny titulů závislá na momentální múzické konstelaci domácího prostředí. V slabších letech může akce zanechat hořkou pachutí provinčnosti.

Ústředním tématem letošního, již 63. ročníku festivalu byla rodina. To je sice neoriginální, zato ale pohodlná strategie, která dramaturgům ponechává poměrně volnou ruku při sestavování programu. Kritickým divákům zase umožňuje snáze komparovat formální kvality předkládaného zboží. Zdrženlivě angažovaný vítězný snímek *Vrabci* (Sparrows) od islandského režiséra Rúnara Rúnarssona se při pohledu na útrapy dospívání islandské mládeže a tristní nevyzrálost jejich rodičů na rozdíl od většiny ostatních „rodinných“ snímků vyvaroval schematicnosti i laciných atrakcí. Příběh šestnáctiletého sólisty církevního sboru, kterého matka šest let po rozvodu svěruje do péče otce alkoholika, aby uplatnila své voluntaristické nadšení v dobročinné práci v Africe po boku nového přítele, nastoluje hned několik konfliktů. V první řadě jde o kontrast kulturní

metropole a nehostinného venkova, kde je kromě alkoholu jedinou zábavou střelení tuleňů. Citlivý a hlavně femininní hlavní hrdina nezapadá do striktně machistické společnosti, která mu připraví drsnou iniciaci. Ta ho hrozí každým momentem semlít a připodobnit zhýralému otci.

Nevlídnost krajiny, kde je třeba i o letních prázdninách obléci péřovku, bez okatého zdůrazňování její nesporné podmanivosti subtilně dokresluje pošramocenou psychiku společnosti, která půl roku strádá nedostatkem slunce a dalších šest měsíců jeho přebytkem. Na rozdíl od sverepých staříků z režisérových oceňovaných filmů *Vulkán* (Eldfjall, 2011) a *The Last Farm* (Síðasti bærinn, 2004) má vyprávění o křehkosti mladistvé duše, jejíž zkáza či záchrana se nabízí v několika variantách chytře gradovaného finále, větší emoční potenciál. Ani tak ovšem snímek nedosahuje komplexnosti titulů, které kromě diagnózy nabízejí i alegorickou rovinu.

Tematicky příbuzný snímek *Ixcanul* guatemalského debutanta Jayra Bustamanteho, uvedený v sekci Latinské horizonty, se odehrává v komunitě kekčikelských Mayů, jejichž životní horizont po staletí určuje nejbližší sklizeň kávy a vzdálenost od plantáže k výhruzně vyhlížejícímu vulkánu, na jehož úbočí žijí.

Doutnající sopka, k níž odkazuje název snímku, je mementem a zlověstným božstvem, které je třeba uctívat a jež není radno opouštět. Právě o tom se přesvědčí Maria, sedmnáctiletá dívka zaslíbená ovdovělému předákovi plantáže, která by raději dala přednost mladíkovi mířícímu za neznámým, ale jistě lepším životem do Ameriky. Stejně jako Rúnarssonova hrdinu i ji čeká tristní poznání neúprosnosti osudu, bez naděje, že se s touto realitou smíří. Po ztrátě nemanželského dítěte je Maria vyhořelá stejně jako vulkán, jehož potenciálně úrodné svahy se hemží jedovatými hady.

Snímek objevený berlínským festivalem a oceněný tamtéž jako „film otevírající nové umělecké perspektivy“ dokáže bez jakékoli tenze vystavět vizuálně bravurní, skvěle rytmiizovaný a tematicky univerzální příběh na půdorysu konkrétní tragédie marginálních bytostí a činí tak s nevťiravým poukazem na nešvary guatemalské současnosti. Celkově se *Ixcanul* pohybuje přinejmenším o třídu výš než vítězný *Vrabci*. Toto srovnání jen ukazuje na smutný fakt, že pro festival v San Sebastián, kde měly v minulosti premiéru filmy jako *Vertigo* (1958) či *Hvězdné války* (Star Wars, 1977), je ona prestižní „áčkovost“ předešlým trpným dědictvím.

Autorka je filmová publicistka.

JI. HILA VA

27/10
— 1/11
2015

19.
Mezinárodní
festival
dokumentárních
filmů

VĚČNOST

Témata: Terorismus, Surrealismus, Al Akhbar, Český pohřeb,
Artavazd Pelešjan, Thor Heyerdahl a Průhledná krajina Norsko.

Největší festival autorského
dokumentu ve střední a východní
Evropě pro Vás připravuje →



Staňte se
součástí
věčnosti!

www.dokument-festival.cz

VĚČNÉ / VĚCNÉ
vzpomínky na 230 filmů
(43 v celosvětové premiéře),
7 soutěžních sekcí,
nově v 7 kinosálech
a za hudebního doprovodu
25 interpretů a jedinečně
rozmanitých divadelních
představeních.

Na jednom bojovom poli

Rusko-ukrajinský duet na Divadelnej Nitre

Letošní ročník mezinárodního divadelního festivalu v Nitře tematizoval mnohé aktuální geopolitické problémy. Na jevišti se spolu ocitli také zástupci dvou států, jejichž vztahy jsou momentálně silně napjaté: Ruska a Ukrajiny.

DÁŠA ČIRIPOVÁ

„Dejiny Ukrajiny ako národa žijúceho na rovine sú dejinami vojen a bojov za vlastné prežitie a vlastnú štátnosť: s Poľskom, s krymskými Tatármi, s Ruskom,“ vyjadril sa prednádávnom politológ Alexander Duleba v texte Čo musíte vedieť o Ukrajine. Duleba vystúpil aj na verejnej debate s názvom „Empatia – zdieľať a dávať“ na tohtoročnom Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra, ktorý sa odohral 24. až 29. septembra a niesol sa v znamení tejto témy. Súčasná politická situácia sa odrážala v takmer všetkých inscenáciách zahraničnej sekcie. Okrem námetov, akými sú rwandská genocída (v inscenácii *Hate Radio* režiséra Milo Raua), migrácia (v hre *Apokalypsa* v réžii Michała Borczucha), vojnové násilie a extrémizmus (*Archív* v réžii Arkadi Zaidesa) či globálna environmentálna katastrofa (*Stratená Antarktída* režiséra Valtersa Silisa), sa v zahraničnom programe objavili dve inscenácie zachytávajúce situáciu, ktorá by nemala byť pre Slovensko lahostajnou, nakoľko sa ho bezprostredne dotýka – rusko-ukrajinský konflikt.

Nudný život v lágri

Vo Vjatke, jednom z ruských regiónov, sa nachádzal gulag Vjatlag, kam posielali príslušníkov lotyšského protisovietskeho odboja. Ocitol sa medzi nimi aj Arturs Strandinš, odsúdený v roku 1941 za kolaboranstvo a protirežimové aktivity. Strávil tu desať rokov a počas nich sa mu podarilo viesť si na cigaretových papierikoch tajné denníkové záznamy z každodenného života v gulagu. Inscenácia ruského angažovaného divadla Teatr.doc s rovnomenným názvom *Vjatlag* hovorí o minulosti, ale nepriamo odkazuje na to, čo sa deje v dnešnom putinovskom Rusku. Performer a režisér Boris Pavlovič sa dostal k týmto zápiskom už v roku 2000, no nevedel, čo s nimi. Po zápiskoch siahol až po razii na námestí Bolotnya v roku 2012, kde stret policajtov a civilistov viedol k uväzneniu mnohých ruských intelektuálov. Prítomná herečka Jevgenija Tarasova je priamym svedkom týchto udalostí – jej manžel bol zatknutý a rok strávil vo väzení.

Performer si sadá za stôl a začína čítať z papierikov, ktoré vyťahuje z kazety na cigarety. Všetko sa odohráva monotónne, takmer bez pohybu a bez akýchkoľvek vedľajších efektov, iba herečka sem tam vstane a zaspieva žalosťnú lotyšskú pieseň. V prológu Pavlovič upozorňuje aj na to, že sa budeme hodinu nudiť, lebo „život v lágri je nudný“. Nuda sa však po dvadsiatich minútach mení na hrôzu, ktorú si divák uvedomí o to silnejšie, o čo je text vecnejší. Z hladovania, tvrdej práce, choroby a smrti sa stáva táborová rutina. V lágri sa nič nedeje, iba každý deň zomiera človek od vysilenia, hladu, či bitky. Čas sa postupne stáva relatívny. To, čo sa stalo pred viac ako sedemdesiatimi rokmi, sa v Rusku deje aj dnes. Text sa vyhýba generalizácii a stáva sa nenásilným pokusom o nastavenie zrkadla analógii druhej svetovej vojny s dnešnými vojnovými udalosťami medzi Ruskom a Ukrajinou.

Láska na Ukrajine

Shakespearovi *Rómeo a Júlia*, nadčasová hra aj vďaka téme čistej lásky, neustále priťahuje, ale i odrádza tvorcov a divákov. Niekoľkokrát spracovaný príbeh môže vzbudiť dojem, že už nemôže priniesť nič nové. Podobné obavy sprevádzali aj ukrajinskú inscenáciu s podozrivým názvom *R+J*. Čo viedlo Ukrajincov v neistej, vojnou poznačenej a zmätenej situácii ich krajiny k takmer absurdnému výberu? Prečo hrať teraz romantickú, až gýčovú lovestory?

Ponurá atmosféra Starého divadla Karola Spišáka v Nitre predznamenalala, že sa snáď novej podoby *Rómea a Júlie* dočkáme. Režisér Sashko Brama predstavuje ústredný pár



Inscenácia Vjatlag hovorí o minulosti, ale nepriamo odkazuje na to, čo sa deje v dnešnom putinovskom Rusku.

Foto nitrafest.sk

spoločenských anarchistov, ktorí vďaka hudbe a rachotu dokážu zo seba vykričať všetok smútok, bolesť a nevôľu. Stávajú sa účastníkmi skazy a hrôzy, ktoré sa na nich valia kvôli nezmyselným politickým hrám. Dvaja mladí radikáli – Roma zo západnej Ukrajiny, z Lvova a Júlia z východnej Ukrajiny, z Donbasu – sa stretávajú na kyjevskom Majdane, ale nestoja na opačných barikádach. Zhodujú sa v postoji a názore: nechcú akceptovať situáciu v krajine a to, že politika, ktorú ignorujú, im zásadne zasahuje do života.

Deti stratenej doby

Na Ukrajine nejde len o napätie a nenávisť k Rusku, ale aj o vnútornú roztrieštenosť samotnej krajiny, ktorá je od druhej svetovej vojny nepísane rozdelená na západnú a východnú. Práve chaos sprevádzaný krachom hodnôt, viery a nádeje, sa snažili zachytiť tvorcovia inscenácie *R+J*. Napriek vážnosti témy pomáhajú inscenácii hudba a humor (Roma vystupujúci ako klaun) neskĺznuť do patetickej a apelatívnej čiernobielosti. Shakespearov príbeh sa stal len akýmsi východiskovým bodom. Postavy nerecitujú Shakespearove verše, skôr si kladú otázku, či ich láska vôbec ešte dokáže zachrániť a dať im zmysel žitia. Vďaka nej dokážu čiastočne zabudnúť na nenávisť a násilie, ale neúprosná realita im zasahuje do života tak radikálne, že ani láska jej nedokáže čeliť. V texte, ktorý spieva Júlia, je obsiahnutá budúcnosť mladých ľudí na Ukrajine: „Sme deti stratenej doby, bez cieľa a viery.“ Júliu núti otec, ruský separatista, odísť do Ruska a ona preto radšej volí smrť predávkovaním. Roma zomiera na Majdane.

Láska a zaľúbenosť, tak ako ich zobrazuje ukrajinská inscenácia, sa miestami javia ako naivné, ba až gýčové. V prípade ukrajinských tvorcov ide o silnú generačnú a existenciálnu výpoveď mladých ľudí zmietajúcich sa v prostredí poloprávdy, neistoty, sklamaní a tragickej nedôvery v lepšiu budúcnosť. Ich reflexia bezprostrednej situácie je odvážna a presná. Sú výnimkou potvrdzujúcou, že niekedy netreba čakať niekoľko desaťročí, aby sa odkryla realita a skutočnosť.

Okrem hudby hru dopĺňa videoprojekcia symbolov Ruska a Ukrajiny, dokumentárne zábery z Majdanu, komiksy, fotografie a dobové autentické textové výpovede politikov a novinárov. Výtvarná a dokumentárna koláž odráža rozpadnutosť systému na Ukrajine a v Rusku. Akákoľvek verzia o prebiehajúcej vojne na Ukrajine sa v inscenácii *R+J* stáva pochybnou a podozrivou. Režisér Sashko Brama sa vyjadril: „Na Ukrajine teraz zažívame konflikty medzi dvoma pravdami. Absolútne neviem, či bude niekedy možné tieto dve pravdy zjednotiť, a či ich zástancovia budú schopní jedného dňa porozumieť a odpustiť jeden druhému.“

Pýtať sa, kde je pravda, je zbytočné. Odpoveď neexistuje. Situácia na oboch stranách je zahmlená tak, aby smerovala k rôznym diverziám a konšpiráciám vedúcim k zámernej neprehľadnosti. Pozoruhodný je preto fakt, že na umeleckej pôde môže byť postoj k súčasným udalostiam podobný. Výpoveď ukrajinskej a ruskej inscenácie má spoločného menovateľa: konštatovanie, že hrdina a vrah môžu byť tou istou osobou.

Autorka je divadelná kritička.

Hřbitov domácích mazlíčků

Porno, drogy a smrt podle Miley Cyrus

V popovém cirkusu Miley Cyrus se stírá hranice mezi šoubyznysem a pornografií. Jako by šlo jen o to využít všechno, co prodává. Nové album věnované „mrtvým mazlíčkům“ však ukazuje, že mladá skandalistka dokáže své provokace spojit s určitou originalitou. To je dobrá zpráva pro pop a koneckonců i pro porno.

MILOŠ HROCH

Popová superhvězda s pověstí rebelky Miley Cyrus pod svým jménem vydala první album už v roce 2007, kdy ji publikum znalo hlavně jako představitelku teenagerovské hrdinky Hannah Montany. Její nová kariéra však doopravdy začala až před dvěma lety při výročním ceremoniálu stanice MTV, když při svém vystoupení s vyplazeným jazykem předváděla masturbaci a nepříliš povedený twerking.

Letos už večerem, na němž se udělují ceny za nejlepší hudební videoklipy a který každoročně sledují miliony lidí po celém světě, sama provázela a celá estráda byla ještě šílenější než dříve. Rapper Kanye West zde oznámil svou kandidaturu na prezidenta v roce 2020, ale hlavní slovo měla samozřejmě Cyrus. Komentovala své snímky na Instagramu a následně si nafotila selfie s hloučkem, v němž se mimo jiné objevil duhový jednorožec, šmoulí rodinka nebo Frankenstein. Dále se dvaadvacetiletá multimilionářka v živém přenosu pohádala se svou konkurentkou, nejbohatší rapperkou světa Nicki Minaj. Ta převzala cenu za videoklip k tracku Anaconda, jímž loni vrátila twerk afroamerickým ženám, od nichž si ho Cyrus vypůjčila. Během přestávky pak běžel na plátně krátký klip zachycující, jak se mladá provokatérka v zákulisí setkává se Snoop Doggem, společně si dávají „zelené“ koláčky, načež se letargický rapper a zapálený propagátor marihuany rázem mění v jejího mazlíčka – ochočené prasátko.

Posléze Cyrus pózovala před cvakajícími blesky fotografů téměř nahá. Měla na sobě jenom třpytivou roušku a prsa jí zakrývaly stříbrné kšandy. Bradavku nakonec v jednom zákulisním záběru stejně ukázala – nikoho to ale nepohoršilo, pouze tak připomněla jeden starší skandál. Jenže od doby, kdy Janet Jacksonová odkryla při vystoupení ňadro, se vnímání nahoty v popkulturním mainstreamu opět trochu proměnilo. V současnosti hraje přípustného posouvá právě Cyrus.

Pornifikace

Žijeme v době, kdy se sféry veřejného a soukromého hroutí do sebe. Dlouhodobý proces, dnes ještě urychlený sociálními sítěmi, odstartovalo zbožštění celebrit v první polovině minulého století a jejich symbióza s bulvárem poté, co se v poválečné Itálii zrodil fenomén paparazzi. Ještě v roce 1946 pronesl papež Pius XII. projev, kde zdůrazňoval, že žena má být podřízená mužům. V padesátých letech už se po ulicích Říma proměňovaly hollywoodské herečky ve vyzývavých šatech a jejich soukromí, odkrývané novináři a fotografi, začalo žít bulvár. „Skandálem století“ se stala aférka Elizabeth Taylorové a Richarda Burtona při natáčení velkorozpočtového blockbustera *Kleopatra*. Snímky, na nichž se jeden k druhému naklání pro polibek, zatímco se sluní na lodi, pobouřily společnost. Ostatně jenom o dva roky dříve, v roce 1960, stálo vedení nakladatelství Penguin Books před soudem kvůli vydání necenzurované verze Lawrenceova románu *Milenec Lady Chatterleyové* (1928, česky 1930).

V současnosti, kdy se mluví o pornifikaci populární kultury (a vychází seriózní akademický sborník *Porn Studies*), je pornografie natolik všední, že začíná nudit – servery ji nabízejí zadarmo, statistiky těch největších webů mluví o miliardách zhlédnutí a zřetelně pornografické prvky můžeme nalézt i v televizní zábavě, filmech, o sociálních sítích ani nemluví. V pop music se sexuálními provokacemi v osmdesátých letech proslavila Madonna, později třeba Kylie Minogue, v novém tisíciletí pak Britney Spears a dnes v první řadě právě Miley Cyrus, jejíž vizuální prezentace z ikonografie porna čerpá ještě otevřeněji.



O smrti svého psa Floyda se dozvěděla uprostřed turné. Foto musictimes.com

Sex prodává

Nahá blondýnka s rudě nalíčenými rty, oděná jenom v pracovních botách, sedí na demoliční kouli uprostřed sutin. V dalších záběrech pak naznačuje orální sex s kladivem a do toho odzpívává refrén „Like a Wrecking Ball“. Tak se dá ve zkratce popsat videoklip k předlošnému hitu Miley Cyrus. Na internetu měl premiéru jenom pár týdnů po jejím šokujícím vystoupení na slavnostním večeru MTV. Strategie vyšla. Diváci se začali ptát, kdo je ta sprostá holka. Ke kontroverzi jí pomohl fotograf Terry Richardson, známý vyzývavými ateliérovými fotkami a několikrát obviněný ze sexuálního obtěžování modelek. Cyrus chtěla odhodit image dětské hvězdy z disneyovského televizního seriálu o dívce, která přes svou kariéru zpěvačky zůstává vzornou školáčkou, a podařilo se jí to na výbornou. Následovaly nihilistické hitovky jako *We Can't Stop*, pojednávající o nekonečném drogovém mejdanu, když rodiče odjedou na dovolenou.

K cestě na vrchol jí však pomohla především stylizace přejatá z porna. Ostatně tvůrci pornografie to sami reflektují. Na příslušných serverech lze dohledat parodické klipy, v nichž pornoherečky stylizované do Miley Cyrus provádějí to, co jejich předloha jenom naznačuje.

Pravidla „sex prodává“ se před třemi dekadami držela již zmíněná Madonna. Nahota pro ni byla vyjádřením emancipace, a zpěvačka se tak stala pro mnohé vzorem, byť o jejím vlivu vedla feministická kritika dlouhé diskuse. Podporu boji za práva LGBT komunity jí však nelze upřít. Podobně Cyrus dnes stojí za nadací The Happy Hippie Foundation, podporující LGBT mládež nebo teenagery, kteří skončili na ulici. V nedávném rozhovoru pro magazín *Paper* kritizovala Cyrus sexismus a zažité genderové škatulky: „Netrvám na kategoriích holka a kluk a nevyžadují je ani od svého partnera nebo partnerky.“ Text doprovázela série pestrobarevných fotografií, pro které se Cyrus svlékla (stejně jako Madonna v osmdesátých letech pro *Playboy*). Na jedné z nich je současná superhvězda zapatlaná od bláta a objímá prasátko, svého oblíbeného mazlíčka.

Nejprve znásilnění

Nejnovější nahrávka, kterou Cyrus na konci letošního srpna poskytla zdarma ke stažení, se jmenuje *Miley Cyrus & Her Dead Petz*, tedy Miley Cyrus a její mrtví mazlíčci.

Podle vlastních slov zpěvačku inspirovala smrt jejího milovaného psa Floyda, kterého minulý rok roztrhali kojoti. Dozvěděla se to údajně uprostřed osmiměsíčního turné ke své předchozí, nepříliš povedené, ovšem komerčně úspěšné desce *Bangerz* (2013), pod níž se podepsaly desítky autorů. Nové album je střídmejší, Cyrus stáhla rozpočet z jednoho milionu dolarů na padesát tisíc a na nahrávce se podílela necelá desítka lidí v čele s dřívějším spolupracovníkem, atlantským hip-hopovým producentem známým jako Mike Will Made It, a veteránem psychedelické scény Waynem Coynem ze skupiny Flaming Lips. Právě do něj se podle Cyrus převtětila energie, kterou jí dříve dodával její pes.

Trapové beaty tentokrát ustoupily kosmickým kytarám, slyšet je také osmdesátkový pop a dokonce Beatles – ostatně Cyrus nazpívala vokál ke coververzi jejich písně *Lucy in the Sky with Diamonds* od Flaming Lips. I když ale na své nové nahrávce vzlyká nad mrtvým psem a pošlými rybičkami, obvyklá témata jako sex, drogy a marihuana zůstávají. Ostatně první slova úvodní skladby zní: „Kouřím trávu.“ Podobně vzdorovitě Cyrus zareagovala na námitky manažerů z vydavatelství RCA, kterým se deska zdála moc dlouhá. Natruc přidala ještě jeden track, na němž už si jenom pobrukuje, a prodloužila tak stopáž na nesmyslných 92 minut. „Můžu si dělat hudbu, jakou chci,“ komentuje to v rozhovoru pro *New York Times*. Album nakonec vydala bez pomoci svého labelu. Vstupuje hvězda, působící dosud spíše jako loutka v rukou manažerů mediálních společností, do další fáze své kariéry?

„Nedovol, aby z tebe hudební průmysl udělal prostitutku,“ radila jí před lety v otevřeném dopise tradičně moralistická Sinead O'Connor. Přidrslá Miley Cyrus se mohla jenom smát. Vždyť znásilněním, které vykonala sama na sobě, její kariéra začala. Zábavní průmysl tím někdejší dětská hvězda, která před kamerou zažila i první menstruaci, svým způsobem odzbrojila – nyní se popkulturou projíždí nahá, jako to prý dělala v dětství, když vyrážela z rodinné farmy v Nashvillu na pravidelné vyjíždky na kole. Cyrus šokovala tím, do jaké míry využila pornifikace současné popkultury. Teď si svým způsobem může dělat, co chce. O své nové desce říká: „Neměla to být rebelie, ale spíš dárek.“ Především pro ni samotnou.

Autor je hudební publicista.

23. ročník mezinárodního hudebního festivalu

Kaštan / Malostranská beseda
/ Čitárna Unijazzu / Souterrain
/ Libeňská synagoga

**Seward (E), Insect Ark (USA),
TOC (FR), Kammerflimmer
Kollektief (D), Naked
Wolf (NL), Fire! (SWE)
a další...**

+ přehlídka Malá Alternativa
+ klubová noc
+ filmové projekce
+ výstavy

www.alternativa-festival.cz

Pořádá Unijazz za podpory hl. m. Praha, MK ČR
a MČ Praha 1.

7.–14. 11. 2015 / Praha
alternativa

Steny, vzdechy a mručení

Velrybí písně v populární hudbě

Letošní kompilace věnovaná zvukovým projevům velryb nám připomíná, že tito tvorové hrají neopominutelnou roli ve vývoji populární hudby. Sami plejtváci přitom pod mořskou hladinou soupeří o největší hit, kradou si melodie a upravují cizí písně. Jsou mezi nimi i outsideři, kteří zůstávají bez publika.

VOJTĚCH JÍROVEC

Brzy uplyne půl století od chvíle, kdy vědečtí pracovníci Roger Payne a Scott McVay zveřejnili výsledky svého zkoumání velrybí komunikace. Zaměřili se především na způsob, jakým se spolu dorozumívají keporkaci neboli plejtváci dlouhoploutví (případně velryby hrbaté). Pomocí hydrofonů, které původně sloužily americké armádě k detekování pohybů sovětských ponorek, oba vědci sledovali zvuky keporkaků i dalších kytovců. Došli k závěru, že velrybí zpěv – šířící se pod hladinou až do čtyřicetikilometrové vzdálenosti – je vysoce hierarchizovanou a propracovanou zvukovou strukturou, která s výjimkou lidské řeči nemá mezi živočichy obdoby.

Plejtváci a jejich posluchači

Velrybí syntax se skládá z jednotlivých not, ty jsou spojovány do melodických motivů, vět a na nejvyšší úrovni tvoří celé skladby. Steny, vzdechy, vysoký jekot nebo naopak nízkofrekvenční mručení plejtváků jsou součástími značně komplikovaných kompozic. Samotná hudební produkce často trvá až půl hodiny a je podivuhodně variovaná. Samci zpívají během námluv vyhlédnutým velrybím samcím a jejich výkon se v průběhu času mění – nejúspěšnější skladba je ostatními přejímána a postupně dochází k její adaptaci. Zároveň jsou vyvíjena nová zvuková schémata a obměny. Právě schopnost proměny jazyka je v živočišném systému neobvyklá. Neregistrujeme ji totiž u žádných jiných druhů. Zpěv velryb se ovšem liší i v závislosti na místě jejich výskytu. Vědci tak mohou na základě zkoumání velrybího zpěvu zjistit, z jaké části světa daný jedinec pochází. Zaznamenány jsou i případy, kdy si samec při migraci přinesl do nové oblasti svůj specifický zvuk a jeho „styl“ poté převzali i ostatní tamější samci.

Velrybí zpěv ovšem nebudí pozornost jen mezi samotnými plejtváky a mezi vědci, kteří se jimi zabývají. Jen pár let po objevech Payna a McVaye vyšlo slavné album *Songs*

of the Humpback Whale (1970), které se stalo vůbec nejprodávanější nahrávkou s přírodní tematikou v historii. Na konci šedesátých let se posluchači otevírali dosud nepoznanému a zpěv tajemných tvorů o velikosti autobusu, žijících v těžko představitelných hloubkách oceánu, touhu po exotice naplňoval beze zbytku.

Album se brzy prodávalo ve velkém. Důležitou roli přitom sehrál padesátistránkový booklet, který mimo jiné upozorňoval na hrozivou situaci jednotlivých druhů velryb. I díky tomu, že nahrávku později ve velkém nákladu znovu vydal populárně-vědecký měsíčník National Geographic a zvuky keporkaků se objevily například i v legendárním seriálu *Star Trek*, se stavu tohoto živočišného druhu dostalo potřebné pozornosti. V podstatě privátní, milostná komunikace plejtváků tak přispěla k lepší ochraně a postupnému omezení objemu komerčního lovu velryb. Skladby kritizující zabíjení velryb složily v průběhu let osobnosti jako Captain Beefheart, Lou Reed či nedávno zesnulý folkový zpěvák a aktivista Pete Seeger. Zatím poslední v řadě je zpěvačka Taylor Swift, která podpořila vznikající dokument o „nejosamělejší velrybě světa“. Jde o jedince, který zpívá ve frekvenci 52 hertzů, tedy podstatně výše než ostatní. Jeho zpěv proto nevyvolává mezi velrybami žádnou odezvu. Samec, který zaujal filmaře, byl dosud bez publika.

V břiše velryby

Pokud jde o kontext populární hudby, velrybí zpěv se brzy z dojmavé kuriozity, která doháněla některé posluchače k slzám, změnil v stabilní prvek hudby new age. Co mohlo lépe naplňovat ideu nalezené spirituality a sounáležitosti se světem než melodie těchto neznámých zpěváků znějící z podmořských hlubin? Velrybí produkce se rychle stala součástí kánonu relaxační hudby. Pokusy o fúzi například se syntezátorovými prvky ovšem

nedopadaly nejlépe. Výsledný tvar byl zpravidla poněkud přeslazený. V posledním desetiletí ovšem vyšly dvě nahrávky, které k velrybímu zpěvu přistupují o poznání rafinovaněji.

První z nich je kompilace *Belly of the Whale – Digital Music Made from the Sounds of Marine Animals* (2006), kterou vydal label Important Records. Celkem sedmnácti zúčastněným hudebníkům byly zaslány autentické nahrávky velryb a bylo jen na nich, jakým způsobem na ně zareagují. Ve výsledku jde o velice vkusnou, pestrou a moderně znějící desku, která se vyhýbá falešnému sentimentu. Některé příspěvky, například skladba noisera Merzbowa, dokonce ukazují velrybu jako agresivně působící stvoření a boří tak zažitou představu o pasivní hoře masa, jejímž údělem je stát se obětí lovců. Jiné tracky stavějí více na ambientním pojetí.

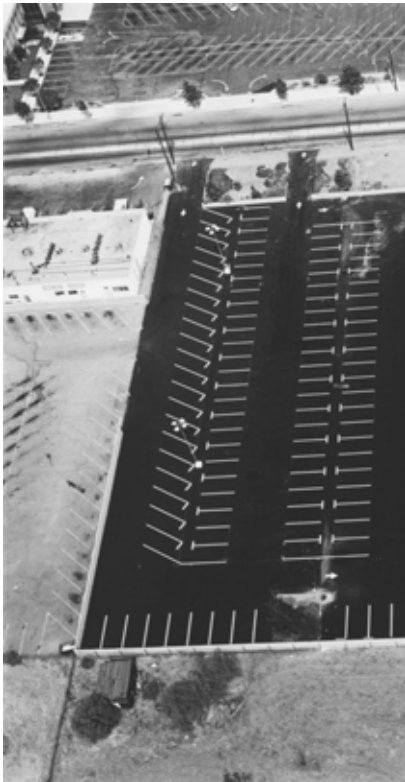
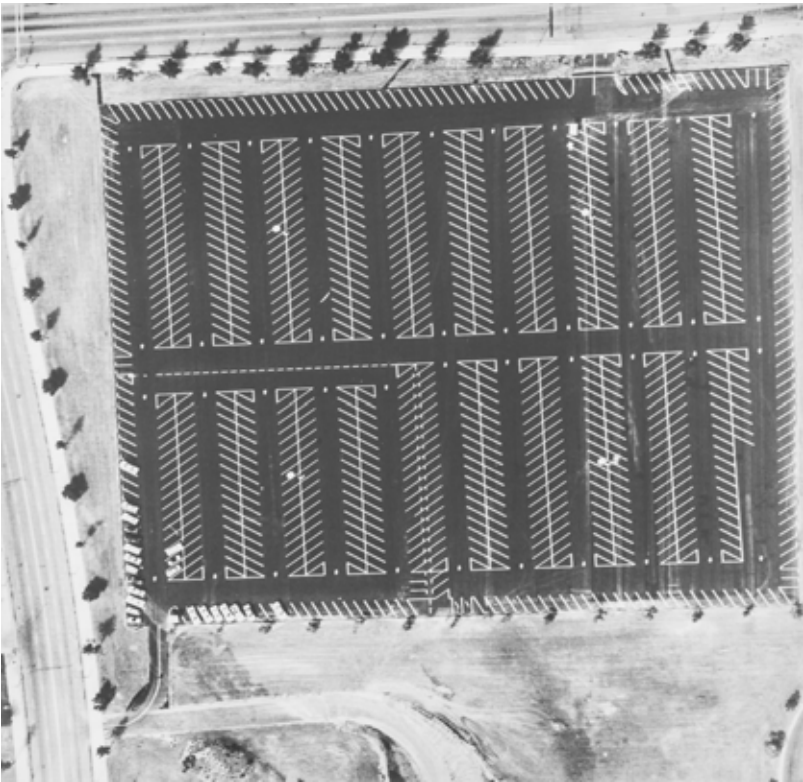
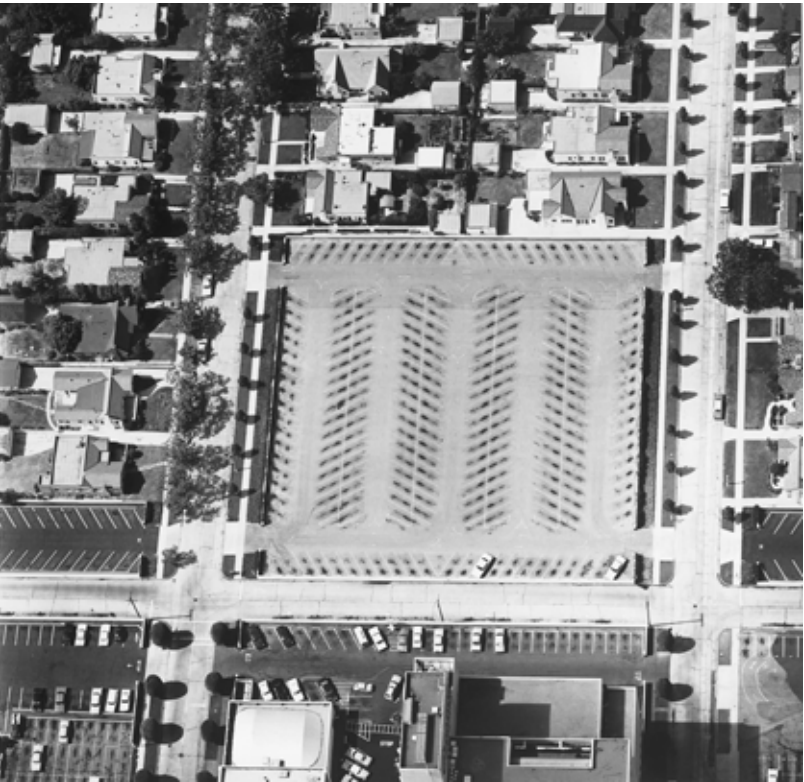
Tuto tendenci dále rozpracovává nedávno vydaná kompilace s názvem *Pod Tune Volume: Ambient* (2015). Na ní se podařilo shromáždit hvězdy současné experimentální hudby. William Basinski ve skladbě *Voyagers* dosahuje velice intimního spojení se sonickým projevem velryby – s lehkostí a jakoby bezpracně jej integruje do uměle produkované zvukové hmoty. Další ze zúčastněných Eric Holm, který před nedávnem vydal oceňovanou desku *Andøya* (2014), mohutně pulsujícími basy evokuje přítomnost biblického leviatana, čekajícího v temných a nepřístupných končinách oceánu. Zastoupeny jsou také skladby vancouverského hudebníka Scotta Morgana nebo lotyšského skladatele Ugise Praulinše.

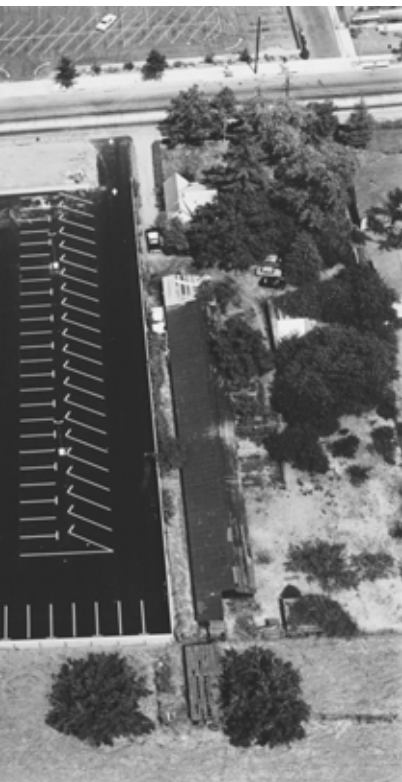
Historie lidského zkoumání zvukových projevů velryb prozatím dospěla k počítačové analýze jejich syntaxe. Vědci odhadují, že tok informací při velrybí komunikaci plyne zhruba desetkrát pomalejším tempem než při lidském rozhovoru. Hudební syntéza lidského a velrybího výrazu to ovšem nijak nebrání.

Autor je redaktor magazínu Ditchmag.



Samec, který zaujal filmaře, byl dosud bez publika. Foto Brian Skerry





Jednu neděli roku 1967 se umělec **Ed Ruscha** (nar. 1937) sešel s komerčním fotografem Artem Alanisem a spolu se vydali v helikoptéře na dvouapůlhodinový let nad Los Angeles. Jejich cílem bylo zdokumentovat podobu této metropole jakožto příkladu decentralizovaného městského plánu. Ruschu však nejvíce zaujal letecký pohled na nedělní prázdná parkoviště, nezbytné součásti chaotického urbánního prostoru, v němž byl pohyb bez automobilu takřka nemožný. Kniha 34 parkovišť, kterou posléze v omezeném nákladu vydal, se stala jednou z nejdůležitějších uměleckých publikací druhé poloviny 20. století. Představovala nástup dematerializace umění, spojené s přicházejícím konceptualismem, a do centra pozornosti kladla všední vizualitu města. Díky abstraktně-ornamentální vizuální kvalitě parkovišť byla publikace zásadní i pro nové pojetí fotografie. Ruscha ukazuje, že technicky odosobněné médium dovede zachytit sílu spočívající ve zdánlivé banalitě věcí, jak právě jsou.

Michal Novotný

Umění a porno

Belgický historik umění polemizuje s odpůrci myšlenky, že by jedno dílo mohlo být současně uměním i pornografií. Opírá se přitom o logické argumenty i příklady konkrétních děl, která podle něj patří stejnou měrou do obou kategorií.

HANS MAES



Tradiční japonský žánr šunga byl určen k použití v nevěstincích i v soukromí ložnic

Pornografické umění není žádným oxymórem, jak předpokládají Jerrold Levinson a Christy Mag Uidhir ve svých článcích uveřejněných v časopise *Philosophy and Literature*. Levinson shrnuje hlavní argumenty svého eseje *Erotic Art and Pornographic Pictures* (Erotické umění a pornografické obrazy, 2005) následujícím způsobem: za prvé, erotické umění sestává z obrazů zacílených na určitý druh vnímání (označme jej R1). Za druhé, pornografie sestává z obrazů zacílených na určitý druh vnímání (označme jej R2). Za třetí, R1 v zásadě vyžaduje pozornost vůči formě/prostředku/médiu/způsobu, a v důsledku toho je s obrazy zacházeno jako s částečně nejasnými. Za čtvrté, R2 v zásadě vylučuje pozornost k formě/prostředku/médiu/způsobu, a v důsledku toho je s obrazy zacházeno jako se zcela jasnými. Za páté, R1 a R2 jsou neslučitelné. Za šesté, nic tedy nemůže být zároveň erotickým uměním i pornografií, anebo alespoň nic nemůže být v tomtéž okamžiku nebo kontextu pokládáno za obojí.

Stejně jako Levinson také Mag Uidhir zvolil pro svůj článek *Why Pornography Can't Be Art* (Proč nemůže být pornografie uměním, 2009) název, který nás nenechává na pochybách, jaký má na věc názor. Také on argumentuje jasně a systematicky: za prvé, pokud je něco pornografie, pak je účelem této věci své publikum sexuálně vzrušit. Za druhé, pokud je něco pornografie, potom to má za účel vyvolat sexuální vzrušení a tento účel není stylově specifikován. Za třetí, pokud je něco umění a má to nějaký účel, pak tento účel je stylově specifikován. Za čtvrté, pokud je něco umění a pokud to má účel vyvolat sexuální vzrušení, pak tento účel je stylově specifikován. Za páté, účel nemůže být současně stylově specifický i stylově nespecifický. A konečně za šesté, pokud něco je pornografie, potom to není umění.

Pár příkladů z mnoha

Jsem nicméně přesvědčený, že budou-li tyto argumenty proti možnosti pornografického umění pečlivěji prozkoumány, ukáží se jako neplatné nebo vratké. Mimo jiné z následujícího důvodu: pornografická umělecká díla mohou existovat jednoduše proto, že už dávno

prokazatelně existují. Jmenujme několik příkladů z různých uměleckých oborů.

V oblasti literatury je možné zmínit, kromě nepominutelného markýze de Sade, třeba román *Tři dcery a matka* (1926, česky 2008) Pierra Louýse, *Příběh O* (1954, česky 2013) Pauline Réageové nebo prózu *Mieke Maaiké's Obscene Jeugd* (Obscenní mládí Mieka Maaika, 1972) z pera jednoho z nejslavnějších vlámských autorů Louise Paula Boona.

Ve výtvarném umění existuje bohatá tradice japonských ilustrací šunga – dřevorytů zachycujících sexuálně explicitní scény, jež byly určeny k použití v nevěstincích a v soukromí ložnic. Znamenitými příklady jsou *Erotické výjevy* Hishikawy Morohiry z roku 1700, *Muž líbající bradavku ženy* Isody Koryusaiho z pozdního 18. století, *Žena a muž s černou látkou a jídelním servisem* Kitagawy Utamara z roku 1788 a známé vyobrazení rybářky Awabi v „objetí“ chobotnice z roku 1824 od Katsushiky Hokusaiho. Indická kultura dala světu *Kámasútru* a mnoho vysoce uměleckých miniatur zobrazujících sexuální pozice jí přímo nebo nepřímo inspirované.

Také v západní tradici existuje dlouhá řada uznávaných umělců, kteří vytvořili malby, kresby nebo rytiny bezpochyby pornografického charakteru – i když kvůli cenzuře byly tyto výtvořky zřídkakdy veřejně vystaveny a často byly záměrně tajeny. Obrazy jako *Ležící masturbující dívka* (1917) Gustava Klimta, *Žena s černými punčochami* (1913) Egona Schieleho, *Ženský akt na všech čtyřech, zezadu, šaty vyhrnuté k bokům* od Augusta Rodina nebo *Způsoby* vytvořené v 16. století rytcem Marcantoniem Raimondim podle série maleb Giulia Romana jsou tak explicitní a vzrušující jako jakákoli fotka z Hustleru, ačkoli jejich umělecká kvalita je nezměrně vyšší. Když hájíme existenci pornografické umělecké fotografie, jméno, které nelze opomenout, je Robert Mapplethorpe. *Korida lásky* (1976) režiséra Nagisa Óšima se svými četnými jemnými narážkami na tradici šunga zase bývá uváděna jako nejlepší příklad pornografického uměleckého filmu. A konečně existuje umělecká forma, která je v debatách o pornografickém

umění často přehlížena – grafický román. Mnoho pornografických komiksů si podle mého názoru zaslouží být označeno za umění – třeba *Justine* (1979) Guida Crepaxe, *Ztracené dívky* (2006, česky 2008) Alana Moorea a Melindy Gebbie nebo *X-rated* (2009) od Dava McKean.

Tento seznam, který v žádném případě není vyčerpávající, ukazuje, že průsečík „porno-umění“ neexistuje jen jako předmět teoretických úvah. Označení „pornografické umění“ se zdá naprosto případné pro každý z uvedených příkladů. Je ovšem třeba dodat, že jak Levinson, tak Mag Uidhir se pokusili předvídat a předem odzbrojit možné protipříklady. Ve skutečnosti oba měli za to, že slovní spojení „pornografické umění“ může být použito smysluplně, aniž by přitom připustili, že existuje faktický překryv pornografie a umění. Jejich „únikové strategie“ nicméně mají značné slabiny a ukazují se jako neúčinné v případech, které jsem právě uvedl.

Potížista Schiele

Aby odstranil příděch paradoxu z tvrzení, že sice existuje pornografické umění, ale nic, co by bylo zároveň uměním a pornografií, sahá Levinson po rozlišení slabého a silného smyslu výrazu „pornografické“. „V silném neboli konjunktivním smyslu je něco pornografické umění, pokud je to jak umění, tak pornografie; ve slabém neboli modifikujícím smyslu je něco pornografické umění, pokud je to umění, které má pornografický charakter, vzhled nebo aspekt.“ K osvětlení tohoto rozdílu Levinson načrtává analogii s fotografickým uměním: když říkáme něčemu „fotografické umění“, obvykle to znamená, že objekt je jak fotografií, tak uměním. Ale není to tak vždy. Vzpomeňme na fotorealistické obrazy Chucky Close nebo Richarda Estese. Ty jsou často označovány za „fotografické umění“, ačkoli to fakticky nejsou fotografie. Pojem „fotografický“ je zde použit ve slabém, modifikujícím smyslu. Podle Levinsona pornografické umění existuje pouze v takovém slabém slova smyslu: jsou to umělecká díla, která napodobují vzhled pornografie, používají výřezy z pornografických časopisů nebo obsahují pornografické aluze, aniž by sama o sobě skutečně byla pornografií.

Jasná hranice, nebo falešné dilema?

Když populární média používají výraz „pornografické umění“, je to nejčastěji proto, aby označila ten druh děl, který má na mysli Levinson. *Svatá Panna Marie* (1996) Chrise Ofiliho, která způsobila jistý mediální rozruch, je takovým příkladem. Napadnout nás můžou také fotografické akty Thomase Ruffa, sochy Jeffa Koonse, obrazy Marlene Dumasové, textová díla Fiony Bannerové, nafukovací plastiky Paula McCarthyho nebo výšivky Ghady Amerové. Tato díla jsou sice přímo inspirována pornografií a byla odsuzována (někdy i oceňována) jako „pornografické umění“, avšak pornografii v silném slova smyslu nejsou. Především nejsou primárně zaměřena na sexuální vzrušení, což je – jak budou souhlasit téměř všichni teoretici – nezbytnou podmínkou pro to, abychom nějakou věc definovali jako pornografii. Tyto práce tedy postrádají základní rys pornografie, stejně jako u Estesových a Closových maleb chybí jeden nebo více konstitutivních prvků fotografie.

Nicméně zatímco „pornograficky laděná“ umělecká díla Ofiliho, Dumasové nebo Amerové lze s úspěchem vyloučit z oblasti pornografie jako takové, a proto nemohou spadat ani do oblasti „porno-umění“, totéž neplatí pro příklady pornografického umění, které jsem zmínil výše. Veškerá mnou uvedená díla jsou totiž skutečně primárně zaměřena na dosažení sexuálního vzrušení. Tato díla poskytují k Levinsonovu přístupu protipříklady, které nemohou být odloženy stranou s tím, že se poukáže na slabý smysl slova „pornografický“. Není překvapením, že většinu z nich Levinsonův text ignoruje.

Jako potenciálně problematické pro svůj přístup zmiňuje Levinson ze všech těchto děl pouze kresby Klimtovy a Schieleho. Starosti mu dělají hlavně díla druhého jmenovaného. Jak sám píše: „Schielem manifestovaný účel mnoha jeho kreseb se sexuálním tématem byl skutečně pornografický, neboť byly vytvořeny vysloveně pro mužské zákazníky, a to přesně pro tento typ použití.“ Levinson nachází dva způsoby, jak se vypořádat s tímto případem (aniž by dal najevo, kterému řešení dává přednost): „První možností je prostě přijmout, že co se týče pojetí zde obhajovaného, musí být tyto kresby považovány za pornografii, ale pornografii, která je neobvykle esteticky hodnotná. Druhou je předpokládat, že implicitní umělecký záměr těchto kreseb je stejně silný jako záměr explicitně pornografický, takže mohou být považovány, jakkoli ne snadno, přece jen za erotické umění.“

Paradox pornočasopisu

Obě navrhovaná řešení jsou hluboce neuspokojivá. Podle prvního mají být Schieleho díla se sexuálním námětem zařazena přímo do kategorie „pornografie“, a měl by jim tedy být upřen status „umění“. Přestože sám Levinson by mohl být k tomuto řešení svolný, pro umělecké kritiky či historiky umění to bude nejspíš naprosto nepřijatelné. Druhým řešením je přemýšlet o díle jako o výsledku dvou stejně silných záměrů: uměleckého a pornografického. Ale právě tuto možnost chtěl přece Levinson celou svou argumentací vyvrátit. Vždyť jeho přístup je zcela postaven na myšlence, že tyto dva záměry stojí proti sobě (což evokuje slavný bonmot J. L. Austina o způsobech filosofů: „Trochu něco říká a trochu to řečené bere zpět.“).

Domnívám se, že je více než vhodné označit Schieleho umění za „pornografické“ v silném slova smyslu, a věřím, že totéž platí i pro ostatní případy, které jsem zmínil na začátku. Každé z těchto děl lze považovat za umění i pornografii zároveň. Rozhodně nejsem jediný, kdo si to myslí. Filmová teoretička Linda Williamsová například označuje *Koridu lásky* za „první příklad celovečerního narativního filmu, který uspěl jako umění i jako pornografie“. Podle kritika umění Arthura Danta dosahuje

Mapplethorpe toho, že „snímky jsou krásné a vzrušující zároveň: v těch neobyčejných fotografiích se spojuje pornografie s uměním“. Komiksový kritik Douglas Wolk říká o *Ztracených dívkách*: „Je to krásné, poučené a strhující. A také otevřeně pornografické, s explicitními sexuálními scénami téměř na každé stránce.“ Po přečtení *Příběhu O* byla Susan Sontagová přesvědčena, že „pornografická díla mohou spadat do literatury“, a Brian Aldiss napsal: „Jsem si jist, že Pauline Réageová zmátla všechny své kritiky a učinila pornografii uměním.“

Tvrdím, že tyto příklady pornografického umění rovněž zpochybňují přístup Maga Uidhira. Ten v podstatě souhlasí s Levinsonem v tom, že když je snímek nebo román označen za „pornografické umění“, znamená to pouze skutečnost, „že umělecké dílo připomíná pornografii, to jest vykazuje znaky typické pro skutečnou pornografii – je sexuálně explicitní, neslušné, obscénní, dokonce objektifikující nebo degradující“. Má tedy za to, že pornografické umělecké dílo není zároveň uměleckým dílem i pornografií. Přitom ale tvrdí, že pornografický časopis je jak časopisem, tak pornografií. Na rozdíl od Levinsona se Mag Uidhir neodvolává na silný a slabý smysl pojmu „pornografický“, aby tento rozpor vysvětlil. Spíše se domnívá, že slovo „pornografické“ plní ve spojení „pornografický časopis“ a „pornografické umění“ dvě různé funkce. Toto slovo se podle něj používá „za prvé k označení toho, za jakým účelem věc vznikla nebo jaké funkce

má mít, a za druhé k uvedení toho, jaké nejvýraznější funkce věc skutečně má či nemá“.

Aby dokázal, že běží právě o tento problém, žádá nás, abychom vzali v úvahu větu: „Toto pornografické umění je rozhodně nepornografické.“ Taková věta zní neobratně – a podobně podivně zní i výrok: „Toto romantické gesto je rozhodně neromantické.“ Obě věty jsou zvláštní, vysvětluje Mag Uidhir, protože nám říkají, že příslušné věci mají a zároveň nemají určité vlastnosti – což se zdá nesmyslné. V porovnání s tím věta „Tento pornografický časopis je rozhodně nepornografický“ nezní nijak nepatříčně, stejně jako není nic zvláštního na tom, řekne-li se: „Tato romantická komedie je rozhodně neromantická.“ Poslední dvě věty nám jednoduše říkají, že třebaže příslušné věci měly mít určité funkce, ve skutečnosti je nemají.

Sex je příliš důležitý

První kritická otázka, kterou bychom mohli položit, zní: jestliže rozdíl mezi „pornografickým uměním“ a „pornografickým časopisem“ je skutečně obdobný jako rozdíl mezi „romantickým gestem“ a „romantickou komedií“, a pokud slovo „romantická“ ve spojení „romantická komedie“ pouze naznačuje, že komedie má být romantická, zatímco stejné slovo ve spojení „romantické gesto“ jednoznačně říká, že gesto skutečně romantické je, neměli bychom pak dospět k závěru, že slovo „pornografické“ ve spojení „pornografické umění“ vyjadřuje, že je doopravdy a skutečně

pornografické, zatímco totéž slovo v sousloví „pornografický časopis“ takovou definující funkci nemá? Jenže to by byl přesný opak závěru, k němuž chce dospět Mag Uidhir. Bylo by však příliš snadné odmítnout jeho argument na základě tohoto poněkud neshovívavého čtení. Postoj Maga Uidhira chápů tak, že zatímco pornografický časopis vzniká výslovně za tím účelem, aby byl pornografií, pornografické umělecké dílo nikoliv. A v tom je celý rozdíl. Pornografická umělecká díla mohou mít nejrůznější vlastnosti charakteristické pro pornografii, ale protože nejsou vytvořena pro pornografické použití, za pornografii nejsou považována. Nicméně i toto tvrzení je jednoduše chybné. Jak už jsem uvedl, všechna výše vyjmenovaná díla byla vytvořena, alespoň částečně, k pornografickým účelům. Kromě toho vyvodit z podivnosti věty „Toto pornografické umění je rozhodně nepornografické“, že nic nemůže být zároveň uměním i pornografií, je značně problematické. Vezměme si neméně podivné prohlášení: „Toto fotografické umění je rozhodně nefotografické.“ Jistě by z něj nikdo nechtěl vyvozovat, že nic nemůže být zároveň uměním i fotografií.

Navíc, a to je hlavní, i když výroky jako „Toto pornografické umění je rozhodně nepornografické“ nebo „Toto fotografické umění je rozhodně nefotografické“ znějí trochu zvláštně, ještě to neznamená, že si nelze představit kontext, v němž by taková prohlášení dávala naprostý smysl. Vezměme v úvahu třeba takzvanou malovanou fotografii, jak ji praktikují někteří soušní fotografové. Jejich díla vypadají natolik jako obrazy, že by člověk vůbec nebyl překvapen, kdyby slyšel někoho říkat: „Toto fotografické umění je rozhodně nefotografické.“

Stejně tak není příliš těžké představit si kontext, v němž by se o pornografickém umělec-kém díle dalo říct, že je „rozhodně nepornografické“. Například několik kritiků poukázalo na to, že oproti běžnému chápání pornografie *Ztracené dívky* nejsou jednorozměrné, bez fantazie ani bez myšlenky. V tomto ohledu by se dalo říci, že pornografická díla Alana Moorea a Melindy Gebbie jsou nepornografická. Nebo si vezměme krátký film Elina Magnussona *Kůže* (Skin, 2009). Na rozdíl od toho, co by se dalo očekávat od pornografického filmu, neobjektifikuje, nechýbí v něm láska, nevykořisťuje, není agresivní. Proto by nebylo nijak neobratné označit toto pornografické dílo za „rozhodně nepornografické“. Ve skutečnosti je velmi snadné nalézt podobnou konstrukci pro všechny příklady pornografického umění, které jsem uvedl na začátku. Je tomu tak právě proto, že jakožto pornografická díla jsou všechna uvedená díla netypická („nepornografická“) tím, že byla vytvořena umělci, kterým se podařilo přesáhnout nízké estetické standardy průměrného pornografického produktu, a díky tomu – při vši účt k Magu Uidhirovi a Levinsonovi – vytvořit pornoumění.

Výčet děl, která se dají označit za pornografii a umění zároveň, představuje v současné době pouze nepatrnou podtřídu oblasti pornografie. Není to překvapivé vzhledem k obrovské produkci pornoprůmyslu na jedné straně a různým právním, politickým, morálním a ekonomickým omezením, která zavedeným umělcům a tvůrcům stále ztěžují možnosti s tímto materiálem náležitě pracovat, na straně druhé. Jakkoli ale společná oblast pornu a umění může být omezená co do kvantity, neznamená to, jak jsem se snažil ukázat, že neexistuje. A na závěr bych rád vyjádřil naději, že v budoucnu se objeví více románů, fotografií, komiksů a filmů, které suverénně obsadí tento zajímavý průnik. Koneckonců, jak prohlásil slavný filmový kritik Richard Corliss, „sex je příliš důležitý, než aby byl ponechán jen pornografickému průmyslu“.

Autor je historik umění.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.



Kawanabe Kiosai: Bez názvu, 1831

Porno – zrcadlo společnosti

Umělkyně a vedoucí jediného českého vysokoškolského kurzu věnovaného akademickým studiím pornografie přibližuje své pedagogické metody. Bavily jsme se také o tom, proč je dobré vyzkoušet si striptýz, o sexuálních praktikách jako masovém cvičení a vyčpělosti erotických show.

TEREZA JINDROVÁ

Na Fakultě výtvarných umění v Brně, kde jste od roku 2010 vedoucí Ateliéru tělového designu, vedete předmět s názvem Kurz pornostudií. Jak vás napadlo takový kurz založit?

Na fakultě funguje takový systém teoretické výuky, že jednotlivé ateliéry mohou základní předměty, které poskytuje katedra teorií, doplňovat podle své specifikace. Takový kurz si pak platí ateliér ze svého rozpočtu, a pokud ho vede pedagog ateliéru, dělá to jako práci navíc a zdarma. Ateliérové předměty ovšem neslouží pouze ateliéru, jsou otevřené pro všechny studenty školy. Předměty Ateliéru tělového designu byly vždy oblíbené. Jana Preková, první vedoucí ateliéru, jich založila hned několik. Já jsem nejprve pomáhala Vlastě Čihákové Noshiro s předmětem Umění a gender a později jsem na popud Jany Prekové založila vlastní Kurz pornostudií. K nápadu mne přivedla tehdy ještě poměrně čerstvá zkušenost z doktorandského studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, při němž jsem se zabývala možností publikace pornografického časopisu pro ženy. Měla jsem z té doby dost nastudováno a věděla jsem, jak je otázka obrazového vyjádření sexuálních vztahů lidí široká a kolik v sobě integruje vědeckých oborů i oblastí lidského života. Přitom právě výtvarné umění, jakožto umění obrazové a výrazně tělové, je místem testování. Ostatně pornografie se většinou pomocí umění definuje – byť negativně, jako to, co umění není.

Co je náplní a cílem předmětu?

A jak zapadá do výuky na vysoké umělecké škole?

Záměrem kurzu, jehož název je poněkud nadnesený, je seznámit studenty se souvislostmi mezi obrazy těla a jejich společenským vnímáním, které je ovlivněno použitým médiem, politikou, historií, náboženstvím, místem konzumace, skupinou adresátů a tak dále. Zároveň nám téma pornografie a jejích distribučních kanálů dovolí lehce nahlédnout do teorie médií. Pornografické obrazy jsou obrazy akční a performativní, obrazy s evidentním fyzickým účinkem na tělo diváka. Mohou

se tedy pro nás stát jakousi zkratkou, oslím můstkem k uvažování o širší skupině performativních obrazů, o působení obrazů ve veřejném prostoru, o propagandě a podobně.

Co se týče pozice pornostudií v rámci vysokoškolské výuky, inspirovala mě Linda Williams z university v Berkeley, kde jako první zavedla podobný kurz na filmové vědě, což se vzhledem k historii tohoto oboru nabízí. U nás se tomuto tématu věnuje ve svých přednáškách doktorka Kateřina Lišková na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity. Ale můj kurz je u nás asi skutečně jediný, který tématu pornografie věnuje dlouhodobou pozornost. Myslím si, že pornografická studia samozřejmě mají místo v šířeji zaměřených humanitních oborech, ale mně jde primárně o praxi, o zdroje inspirace pro výtvarnou a konceptuální tvorbu.

Jak kurz probíhá?

Kurz je každý rok stejný a zároveň jiný. Změny ve struktuře jsou dány především tím, že jsem do něj chtěla zasadit nějakou interaktivní, akční část. Myslím, že tahle „živá“ složka studenty spíš děsí, než přitahuje, a tak se mé nápady v tomto ohledu proměňují podle jejich reakcí. V prvních letech převažovali mezi studenty jednak lidé z našeho ateliéru, jednak performeři a akční část sestávala z tělových a pohybových akcí. Zkoušeli jsme například různými způsoby předvést striptýz. Stačilo si svlékat jednu věc, třeba svetr nebo ponožku, tak, abychom dokázali zachytit různé významy tohoto gesta: obyčejné svlečení, protestní svlečení, svůdné svlečení. Jindy jsme třeba podnikli exkurzi do brněnského gayklubu Depo a loni jsme uspořádali ve škole filmový festival.

Závěrečné práce většinou zadávám tak, aby konvenovaly s tím, čím se aktuálně sama zabývám. Názory studentů jsou pro mě vítaným rozšířením vlastní perspektivy. Nejzábavnější myslím byla tvorba erotických kalendářů, které pak byly vytištěny a vystaveny na letošní výstavě Trhni si v Galerii Cella v Opavě.

Zkoumáme také, jak vnímání obrazu ovlivňuje kontext. Hned na začátku kurzu děláme cvičení, při němž studentům promítnu sérii

obrázků, z nichž některé patří do sféry pornografie a některé do umění. Studenti to ve většině případů nejsou schopni bez dalších informací rozlišit.

Jaké jsou reakce studentů a studentek?

Proměňují se nějak v čase?

Občas se objevují studenti, kteří toho vědí víc než já nebo mají nějaký specifický zájem. Teď je například velmi populární bondáž, takže se sešlo několik lidí, kteří chodí do kurzů bondáže. To je mně osobně poněkud cizí – přeměna erotické praktiky, která má svou historii, téměř do masového cvičení. Možná, že časem bondáž potká podobný osud jako třeba jógu. Procesy „normalizování“ nebo komercializace jsou zajímavé – to, jak se nějaká část materiálu vyčleňuje jako obscenní, kdo určuje, co bude pornografické, jak historicky slábne vliv církve a ustavuje se vliv medicíny a zdravotnictví a podobně. Obsahem kurzu tedy nejsou nějaké pikantnosti, ale spíš společenské mechanismy za nimi.

Mluvila jste o specifických zájmech svých studentů. Co momentálně zajímá vás?

Aktuálně mě fascinují erotické show a jejich proměny v historii. Momentálně nezažívají nejsvětější chvílky. Zkoumala jsem například zápasy žen v bahně. Vloni jsem udělala s kolegyní volnou parodii – zápasy v sádře, která nám tuhla pod nohama. Pak jsem zkusila v létě přizvat k projektu Prostorový akt ve Wilsonově lese skutečné, profesionální zápasnice v bahně – aby se pak bahno symbolicky vrátilo do lesa. Našla jsem jedinou webovou stránku těchto služeb v Brně. Ukázalo se, že to byl nějaký Albánc. Nabízené služby byly drahé a domluva komplikovaná. Nakonec přijela na akci v lese stará škodovka, vystoupily dvě „sestřenice“ majitele a vytáhly dětský bazének s trochou bláta. Celé to bylo dost vesnické. Provozovatel show mi vysvětloval, že v devadesátých letech se jim dařilo lépe, protože dřív divákům úplně stačilo, že vidí nahé holky, ale dneska už k tomu prý musí přidávat umění. Je zajímavé pozorovat, jak podobné, dříve exotické show s erotickým nábojem přežívají úplně na pokraji zájmu



Lenka Klodová. Foto z osobního archivu

S Lenkou Klodovou o pornostudiích a současném umění

a nabývají utahané rutinní formy – podobně jako obsluha nahoře bez nebo volba miss.

V osnově výuky se objevila i přednáška nazvaná Pornografie jako lakmusový papírek feministických hnutí. Co je jejím obsahem?

To zní jako přednáška už zmiňované Kateřiny Liškové, která se specializovala na takzvané sex wars, spory především v americkém a britském feministickém hnutí, které byly aktuální v sedmdesátých a osmdesátých letech. Právě toto období je pro analýzu pornografických materiálů klíčové. Vděčíme mu za mnoho studií pro pornografii i proti ní – za propagandisticky radikální názory Hnutí proti pornografii v čele s Andreou Dworkin i za ustavení zásad feministického porna režisérkou a producentkou Candidou Royalle.

Obligátní otázka: navštěvují kurz spíš muži, nebo ženy? A je to podle vás nějak signifikantní?

Jednou jsem měla takový spor s historičkou umění Zuzanou Štefkovou, která dělala výzkum toho, jak se učí v ženských kolektivech – v ateliérech, kde jsou jenom ženy. A já jsem jí na to nechtěla odpovídat, protože si myslím, že to jsou otázky, které zpětně ustavují specifickou situaci, respektive činí ji příznakovou. Podle mě je zajímavější sledovat, z jakých oborů posluchači přednášek a účastníci semináře přicházejí. Jeden rok třeba převažovali sochaři a průmysloví designéři, se kterými nebylo tak snadné realizovat praktickou část, ale zato napsali pěkné texty, obsahující i důvěrnější výpovědi.

V jednom rozhovoru jste prohlásila, že „o umělecký výzkum těla není ze strany mužů zájem“. Mám pocit, že v českém prostředí má myšlenka, že takzvané ženské umění je nějak spojené s tělem a potažmo sexualitou, obzvlášť silně kořeny. Jak takovou generalizaci vnímáte?

Citát byl nejspíš odpovědí právě na tu opakuující se otázku, zda v Ateliéru tělového designu studují jen holky, nebo i kluci. Aktuální odpověď zní: studují u nás i kluci. K tomu, proč se umění žen často týká tělesnosti, bych řekla asi toto: je zcela logické, že umělecké projevy skupin, které reagují na nějaké represe v tělesném sebevnímání a sebe prezentaci, v první vlně odpovídají možná i hypertrofovanými tělesnými obrazy, výbušnou tělesnou reakcí na již nesnesitelný tlak. Postupně se ale výkyvy mezi póly „esencialistický“ a „protiesencialistický“ zmírňují a projev se ustaluje na standardnějším jazyku.

Myslím si ale, že ve skutečnosti se jedná jen o zdání nebo stereotyp. Vezměte si třeba, jak skvěle s tělem pracuje performer Miloš Šejn, který podle mě nemá mezi ženami umělkyněmi alternativu. Kurátor Otto M. Urban zase do výstavy Decadence Now! zařadil z české scény pouze muže – Ondřeje Brodyho, Jiřího Černického, Ivana Pinkavu. I na nedávném Festivalu nahých forem převažovali muži. Takže si vůbec nejsem jistá, jestli tenhle stereotyp v umělecké praxi má u nás nějakou oporu v realitě. Možná v akademické sféře.

Jedním z vašich nejznámějších uměleckých projektů byl „umělecký pornočasopis pro ženy“ Ženin. Šlo svým způsobem o emancipační gesto, které se distancovalo od vizuality homosexuálních pornočasopisů. Může se současné umění efektivně angažovat v otázkách emancipace nejrůznějších genderových a sexuální identit a využívat k tomu právě prvky pornografie?

Připadá mi, že když už se pornografické prvky ve výtvarném umění použijí, je to buď



Lenka Klodová. Foto z osobního archivu

z důvodů aktivistických, analytických, nebo z důvodu hledání jiného vizuálního kódu vzhledem k vnitřní nespokojenosti s existující prezentací sexuality. Zajímavé se mi teď zdají aktivity fotografického studia Čubky sobě, které nabízí ženám nafocení „čubčího“ alba, většinou jako dárku pro partnera. Ve výsledku se jedná o standardní obrazy svůdných žen se všemi obvyklými parametry, jen podané o něco vtipněji. Velmi vzrušující mi ale připadá ten významový ping-pong „vím, že víš, že vím“, praktická aplikace „female gaze“. Z tradiční žité situace, kdy se žena vidí jako viděná, se zde udělá situace volitelná, schválně zvolená. Z výtvarného umění mi to připomíná fotografické deníky z přelomu tisíciletí od Natachy Merritt a ideově workshopy Sluts and Goddesses, které vede Annie Sprinkle. A pokud přejdeme od pouhého obrazu k živé akci, je zde mladá performerka Kateřina Olivová, která svými akcemi na hraně popu a porna aktuálně upozorňuje na přetrvávající problém v otázkách přístupu českých zdravotnických institucí k mateřství.

Pokud jde o vaši otázku ohledně jiných než heterosexuálních skupin, můžu zmínit aktivity umělce a kurátora Lukáše Houdka, který u příležitosti první Prague Pride zorganizoval výstavu Transgender Me. Tam jsem během prvních ročníků vystavovala, brala jsem to jako solidární gesto. Ale od té doby se u nás zformovala základna umělců, kteří o problematice hovoří z vlastní zkušenosti, takže jsem začala mít pocit, že už není potřeba, abychom my, heterosexuálové, mluvili za ně. Tuhle oblast tedy už sleduji jen zpovzdálí jako nadšený pozorovatel.

Zmínila jste projekt Čubky sobě. Není ale tento způsob emancipace ve skutečnosti založen spíš na komerci a byznysu?

Podle mne už není nutné, aby podobná záležitost byla subverzivní. Dnes už znovu můžeme pracovat s obrazem, který byl dříve považovaný za stereotypní. Zajímavá je podle mě také dvojice performerek, které si říkají Geng Beng. Obě jsou absolventky

ateliéru profesora Tomáše Rullera z FaVU. Jejich performance jsou hodně podobné erotické show, obě vypadají jako modelky, umějí pěkně pózovat a ve svých akcích s tím vědomě pracují, ale přitom jejich vystoupení končí vždycky trochu jinak, než je běžné. Současně chtějí své show rozjet i jako skutečné podnikání. Jako umění je to možná až didaktické: necháme se najmout na nějakou akci a tam jim na závěr nabídneme trochu odlišnou zkušenost, než jakou čekali, trochu jim rozšíříme obzory – i když to spousta zákazníků možná ani nepozná. Je nicméně zajímavé sledovat jejich vztah k výtvarné scéně a hledání způsobu, jak se uživit tím, co vystudovaly.

V dějinách umění nalezneme mnoho příkladů toho, že do takzvané vysoké kultury i výtvarného umění pronikaly a pronikají pornografické prvky. Oslovilo vás nějaké takové dílo z poslední doby?

Připravujeme teď s Ivanem Mečlem v Divusu k vydání soubornou monografii Stu Meada, amerického malíře žijícího v Berlíně. Jeho dílo jsem znala nejprve ve formě komiksů a obrazových knih od marseilleského vydavatelství Le Dernier Cri z Marseille – to ale kresby upravovalo. Připravovaná kniha naopak zachová původní malířský charakter Meadových děl, v nichž extrémně vynikne jejich ambivalence. Jeho poměrně malá plátna jsou malovaná lehkou, rutinní bravurou, inspirovanou komiksy z padesátých let. Výjevy ze statků a novoanglických interiérů jsou dekadentně snové až romantické. Podle Stua si zaděláváme na problém: možná bude náročné vysvětlit, že obrazy roztomilých holčiček s velkýma očima a krátkými sukýnkami, ve kterých se probouzí sexualita, jsou symboly jedné stránky autorova prožívání, a ne příznakem pedofilie.

Je „umělecká pornografie“ protimluv, nebo něco takového existuje? Jinými slovy: může být něco současně pornografií i uměním, v silném smyslu obou těchto slov?

To mi připadá jako slovíčkaření. Stejně se můžeme ptát, je-li něco porno, když je to zároveň satirické. Já sama nevím, co je porno, a ani mě nezajímá to vyhodnocovat. Baví mě spíš sledovat, co kdo kdy za porno považuje nebo považoval a proč, protože se na tomto názoru bezděky projeví i další stránky osobnosti jedince.

Lenka Klodová (nar. 1969) je výtvarná umělkyně zabývající se otázkami tělesnosti, genderu a sexuality. Pracuje v různých médiích, nejčastěji používá fotografii, instalaci a performanci. Od roku 2010 vede Ateliér tělového designu FaVU VUT v Brně. Je zakládající členkou skupiny Matky a Otcové, fungující od roku 2001. Spolupracuje se sdružením Divus – Nová Perla, letos v září společně s ním uspořádala první ročník Festivalu nahých forem.

PALO ALTO

Francouzská umělkyně a spisovatelka se ve svém textu Palo Alto nechává „pozřít trychtýřem nedokončených vyprávění“ vycházejících z pozorování mimozemšťanů a ve svém hypnotickém stavu se udržuje „naprosto zřetelně viděnými, ale nevysvětlitelnými obrazy“.

I.

Protentokrát není před obrazovkou, přechází z jedné místnosti do druhé, jako by je znovu objevoval, bere do rukou tu či onu věc a pobaveně si ji prohlíží. Znovu se zabydluje.

Vedeme rozhovor, což znamená, že každý z nás má před sebou sklenici jogurtového nápoje, který si dochutí cukrem či něčím jiným, co do něj nasype, aniž by složení produktu věnoval pozornost. Den se v této zbrkle zařízené místnosti kloní k večeru a jemně ji osvětluje; aniž to kdokoli tušil, bylo zde dosaženo dosti rafinované dekorativnosti a roční období plynou, aby potvrdila, že žluté stěny uklidňují. V různých koutech místnosti se hromadí chomáčky prachu a česnek s cibulí na nejvyšších policích už určitě nejsou dobré. Tak tedy mluvíme.

Říkal, že pro Fort Alto nebo Palo Alto v šedesátém čtvrtém viděl důkazy a že je dál uchovávají v poušti. Vlastní je CIA nebo FBI a jsou vedeny jako státní tajemství. Říkal, že kdyby býval svědčil dřív, popravili by ho za velezradu. Taký říkal, že se v tom šedesátém čtvrtém rozmýšleli, zda to lidem řeknou nebo neřeknou, a nakonec usoudili, že ještě nepřišla ta správná chvíle. A tak mimozemšťany uložili do chladírny, pitvali je a ukázalo se, že jejich tělesná stavba je celkem podobná naší.

Od té doby přilétají, pozorují a zase v klidu odlétnou.

Jsou jen o něco málo menší než my. Měří asi metr čtyřicet, zhruba jako desetileté dítě.

Přilétají, je to ale jen několik světelných bodů na obloze; mají umělé barvy, které se podobají barvám oblohy za dobrého počasí. Nedělají hluk, jen tiše letí vedle letadla. Doprovázejí. To je ono: doprovázejí.

Ti, kdo tam byli, na místě, říkají, že viděli, jak se jejich kamarád či kamarádka z ničeho nic vypařili. Nejprve viděli, jak na poli přistává vesmírný koráb. Pak viděli, jak se vespod otevřela dvířka, něco jako poklop, a jak to jejich kamaráda ve zlomku vteřiny vtáhlo dovnitř. A unesení vyprávějí, že viděli záblesk bílého světla a pak se probudili tam, kde byli předtím, ve stejné poloze a bez jediné vzpomínky. A svědkové vyprávěli, jak slehla tráva, máte vidět ty stopy, které to zanechává. A tak zahlédli lidi mnohem vyšší než my, dva metry dvacet nebo i čtyřicet... Velice vysoké a štíhlé. Nebo dokonce dva metry sedmdesát.

Existuje spousta shodných svědectví. Zatím z těch lidí dělají blázny, ale jednoho dne bude CIA muset své spisy vytáhnout na světlo. Koneckonců hlavní odborník v pořadu řekl: nesnil jsem, jsem v perfektní psychické kondici, zeptejte se mě, na co chcete. To řekl nějakému chlápkovi, co mu nevěřil, zeptejte se mě na cokoli si přejete, pane, a já vám odpovím. Chlápek ho požádal, aby vyjmenoval pět prvních amerických prezidentů. Odborník řekl

z hlavy pět jmen, na scénu vystoupil zřízenec a potvrdil to.

Pak dostal za úkol vyřešit rovnici o třech neznámých. Chytrá hlava, tenhle týpek. Vystupoval nějakou prestižní americkou školu.

Tak co, jsem blázen?

Dodal, že si myslí, že přicházejí v míru. Kdyby nás chtěli oddělat, mohli to udělat už dávno. Jsou jen zvědaví. Člověk je taky zvědavý, vždycky musíme všechno prozkoumat, zjistit.

Centrum, kam je předvolávají k podání svědectví, je ztracené v poušti. Jedeš kilometry a kilometry a nevidíš nic, ani jediný strom. U okraje silnice jsou jen kamenné bloky a studená tma. Jsou tam laserové paprsky, strážní věže, všechno je zařízeno tak, aby viděli lidi přicházet – ty naopak nevidíš nic, oslní tě.

Říkali, že mají na rukou plovací blány – jako zkrabacené listy. Jeden člověk se jednou dotkl té kůže, byla velice tvrdá.

A ty tedy nic nevidíš, až vjedeš na nádvoří, něco jako hlavní nádvoří, maličko osvětlené. Rozeznáš budovy okolo, ale všechny jsou úplně stejné. Tak to je až do chvíle, kdy vjedeš na ještě větší nádvoří, a tam jsou další budovy, kam až oko dohlédne.

Jeden expert říkal, že litoval, že se s nimi nepokusil navázat kontakt. Kdybychom jim například dali míč, viděli bychom, jestli si budou hrát.

19. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů

J.
HILA
VA

27/10
— 1/11
2015

JULIAN ASSANGE
A PUSSY RIOT V ČESKU!

Vlastní názor začíná u zdroje!
Podpořte diskusní událost roku na Hithitu!

www.dokument-festival.cz

Anne-Claire Barriga

II.

Mimozemšťani

Říkal: předpokládalo se, že jejich vážně míněné činnosti jsou možná zábavné, a že jejich hry by nám naopak musely připadat kruté a nebezpečné. Až do devadesátých let se jim přikládala schopnost svobodné, snadné manipulace s našimi předměty – dnes se přikláníme spíše k domněnce, že kdyby ovládali náš svět, vyhodili by se do povětří. Jejich nadvědomí se dávalo do protikladu k vědomí opice před zrcadlem, byl jim však přisuzován stejný stupeň naivity – ostatně nevědomost opice se tehdy začala řadit ke skutečnostem, o nichž lze důvodně pochybovat.

Panovala zvědavost, co se týče jejich kritérií krásy, jakkoli v nás podle všeho nedokázali vyvolat sexuální vzrušení. Dnes by se řeklo, že i na tohle existují zvláštní kategorie a různí zvědavci.

Společnost

O mimozemšťanech se mluvilo u stolu. Mluvílo se o nich jen tak. Po jídle se v dobrých rodinách vytahovaly tlusté svazky ze série Quizz. Pustit se do hry tohoto typu znamenalo počítat nedostatky vlastní paměti. Odpovědi vyvolávaly prchavé záchvěvy diskuse. Nakladatelství dokonce vydalo sérii her, výslovně určených k rozpoutání přátelské či bouřlivé debaty, přičemž vektorem byla pravdivost vztahu k partnerovi (otázky tak často začínaly vyzváním „Řekni, co si myslíš o“). Série Incollables, určená těm nejchudším, se vyznačovala jednoduchým řazením otázek a odpovědí (jediná oboustranně potištěná strana). Historická řada si nacházela příznivce napříč populací: všichni milovali nebo by byli rádi milovali historii.

Televize

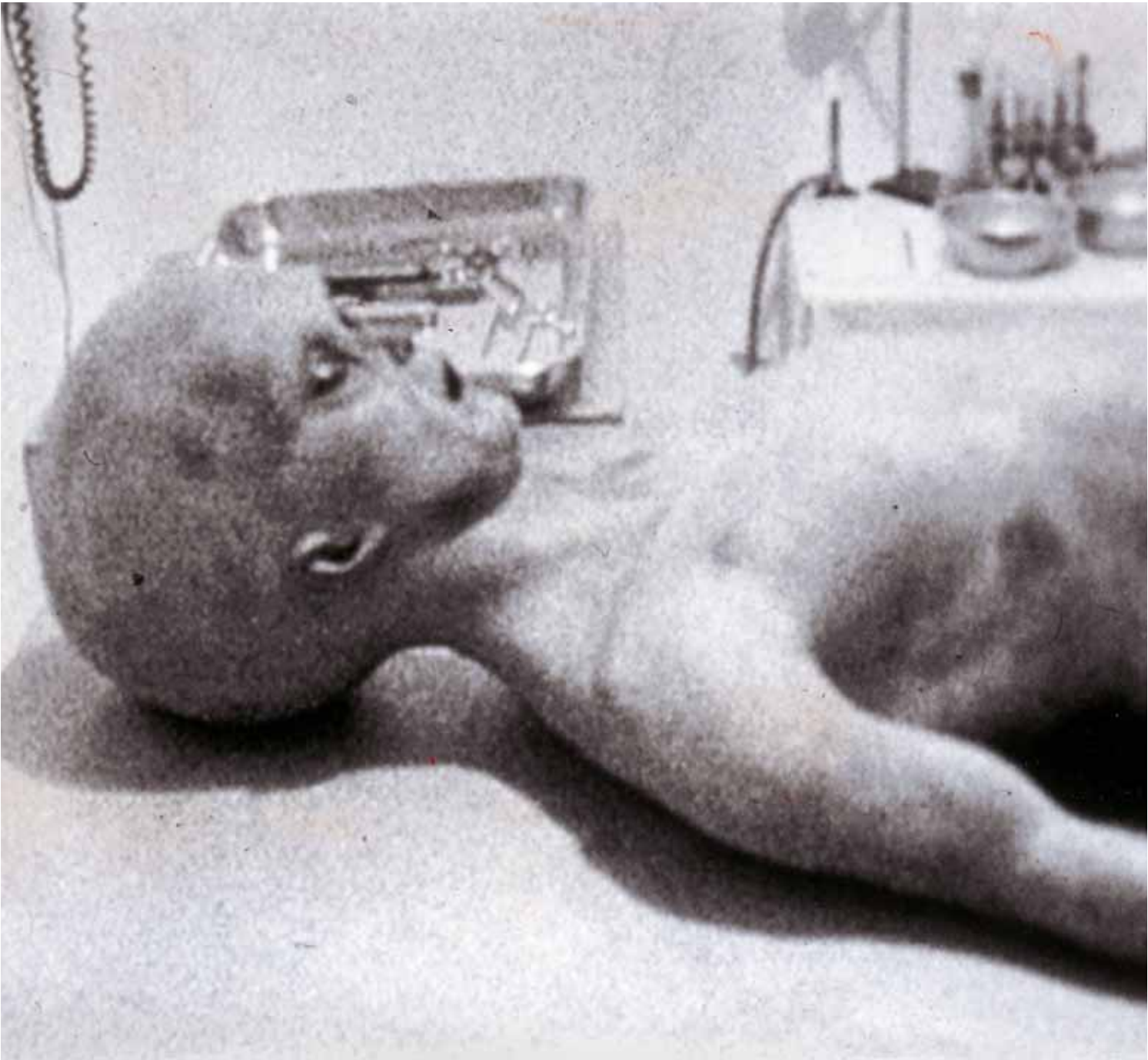
Culture pub: kolem desáté hodiny večerní jsme objevovali, že v Itálii či v Dánsku se rozhrnuje stejná opona před komickými či pomatenými postavickami. Právě vznikající hnutí Fresh théorie mělo tyto televizní horizonty brzy zmapovat; zaměřilo se přitom na scho-dišťovou šachtu (jako předpokoj), na poetiku napjatého prostoru (vertikálnost domu vzhledem k horizontálnosti ulice), na proces začlenění díla do všeobecného povědomí (*v rámci rozšířeného fenoménu*). Muzikologické apendixy si všímaly vzniku operety v prostředním podlaží, s postavou ptáka (a tudíž cvrlikání). Banky a pojišťovny nás vyprovázely coby reklamní dědice, s těmi jejich provinčními uličkami, které znovu opouštíme v nápodobě rurálního exodu – příslušné eseje byly možná vymyšleny a napsány.

Devadesátá

Je ruská ruleta kozáckou, nebo šlechtickou tradicí? Mafiáni, notoričtí hráči i nejrůznější pošuci se podle všeho setkávali v tomhle termínu z oblasti marginálního chování, v době, kdy se nám údajné cizí návyky začínaly jevit přiměřeně povědomé, v našich očích ovlivněných filmy kapánek marginálního rázu: na okrajích této produkce se jasně rýsovalo harakiri zpopularizované Mišimou, jemuž samotnému přinesla popularitu jeho údajná západnost.

Ranní pořady

V ranních pořadech nám byly znovu kladeny otázky, které jsme si nepoložili (Je ruská ruleta slovanskou, nebo japonskou tradicí?),



A tak mimozemšťany uložili do chladírny, pitvali je a ukázalo se, že jejich tělesná stavba je celkem podobná naší. Foto weirdlife.com

a večer, několik vteřin po projetí posledního vozidla po rozteklé obloze, přicházel čas pořadů o paranormálních jevech. Doba důkazu, doba nekonečného hledání důkazu, se zdála nekonečná; vrátit se do Palo Alta, do Fort Alta, vrátit se tam při každém opětovném zjevení, s tušením, že pravda může vyvstat z jediného důrazného zopakování, bez dalších dohadů – dohady se tak jako tak zdály být křehké a subjektivní, viděné z katodického kokonu, v němž se mísí současné a zastarávající.

Palo Alto

Víra v tyto paranormální teorie neschopné položit základy příběhu se zdála o to živější, že její jazyk byl tak zvláštní; moderátoři mechanicky opakovali rarity uložené v ústech vystupujících a slýchávali jsme tak „jeslichceš“ nebo „tak dyžtak“, zatímco hlavní kanály se držely „milerád“ a „přínejhorším“, aby zachovaly plynulé přechody. Ale v Palo Altu či Fort Altu se nepřecházelo k následujícímu tématu – a tato poloha pravdy zároveň zjevení i objevené podpírala přítakání světu stejně jako jeho popření.

Popření

Ve čtvrtém díle Moře plodnosti stačila Mišimovi jediná věta, aby vyslovil náklonnost své postavy k popření světa – a aby tím

svět naklonil. Zmínky o jiných přichylnostech, například k vůni jara či pomalému plutí nákladní lodi zarostlou vodou, představovaly stejným způsobem pouhé tíhnutí, jako by víc než o cokoli jiného šlo o magnetickou přitažlivost, jako by stačilo postavit postavu do blízkosti nástroje, aby vznikla možnost jeho použití; mezi dalekohledem a bláznivou sousedkou se napínala tětíva, spojující strážného a tu, jež nikdy neviděla – později stačilo udělat z nich společníky v zaslepení.

Návrat

Mělo to v sobě něco oslavného, nalít si skleničku poté, co jste vyslechli závratné hypotézy o těch tělech s povrchem jakoby z ručního papíru a o komplotech CIA, hypotézy, kterým se dalo zcela vážně věřit či nevěřit.

Mělo to v sobě něco zvláštně oslavného, provést každodenní pohyby jako zavřít popelnici nebo hodit košce kousek masa, než se vrátí před obrazovku, kde běží jedna repríza za druhou, až do chvíle, kdy absence noci a dne na obrazovce překryje absenci noci a dne, kterou si utvářel okolo sebe.

Mělo to v sobě něco zvláštně oslavného, vyhlížet začátky pořadů jako parníky vjíždějící do přístavu. Mělo to v sobě něco jako vítězství, něco jako porážku, v hodinách strávených opětovným vyvoláváním obrazů večera – rodina u stolu, drsný šerif mající navrch, nebojácný chlapeček, který zahlédl, jak slunce padá na Palo Alto či Fort Alto.

Bylo v tom něco oslavného, nechat se pozřít trychtýřem nedokončených vyprávění, udržovat se v jakémsi hypnotickém stavu, vyvolaném neustálým přecházením sem a tam mezi naprosto zřetelně viděnými, ale nevysvětlitelnými obrazy.

Z francouzského originálu přeložila **Sára Vybíralová**.

Anne-Claire Barriga (*nar. 1985*) pochází z Bretaně. Studovala literaturu, věnovala se dílu Raymonda Roussela. Od roku 2007 žije v Praze, kde studovala výtvarné umění na UMPRUM. Teoreticky i prakticky se zabývá pohyblivými obrazy.

14.10. — 29.11.
2015 **jiří valoch**
merde



vernisáž 13.10.2015 od 19:00

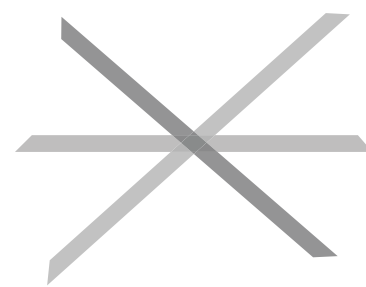
tranzitdisplay
otevírací doba / opening hours
út – ne / tue – sun / 12 – 18h
Dittrichova 9/337, Praha 2, CZ
www.tranzitdisplay.cz
info@tranzitdisplay.cz

Výstava vznikla ve spolupráci
s Moravskou galerií v Brně.

hlavní partner / ERSTE Foundation
podpora / Ministerstvo kultury ČR,
Hlavní město Praha, MČ Praha 2
mediální partner / A2 kulturní čtrnáctideník



norma



festival autorského divadla
a současného umění

Ostrava

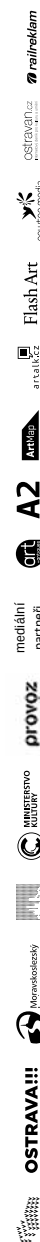
13 – 14 11 2015

festivalnorma.cz
facebook.com/festivalnorma

Projekt se uskutečňuje díky dotaci
statutárního města Ostravy
a Ministerstva kultury ČR.

PLATO

studio
hrdinů



#READNORDIC

Čestným hostem veletrhu

Svět knihy 2016

budou **země evropského Severu.**

Ponořte se do severských
literárních vod s **kampaní #ReadNordic.**

Zúčastněte se **čtenářské výzvy**
a soutěžte o **zájezd do Skandinávie**
a další hodnotné ceny.

Každý měsíc se těšte na jiné téma
a **doprovodnou kulturní akci** –
od 21. do 25. 10. se koná **KomiksFEST**,
kam zavítá i švédský autor **Joakim Pirinen.**

www.readnordic.cz



27. října

Eleven club,
Dominikánská 11, Brno

PUSTÍME SI NEJLEPŠÍ
FILMY NA ŠPACÍR

www.kabinetnf.cz

Ani mír, ani válka

Politická krize v Burundi

Východoafrický stát Burundi se v posledním půlroce ocitl v politické krizi, která se v krajním případě může změnit v další občanskou válku. Tato malá země se navíc stala územím, na němž soupeří o mocenský vliv Západ a Rusko s Čínou.

KATEŘINA WERKMAN

Když letos v dubnu burundský prezident Pierre Nkurunziza oficiálně potvrdil záměr obhajovat svůj mandát ve třetím volebním období, vyšly do ulic tisíce obyvatel hlavního města Bujumbury vyjádřit svůj nesouhlas nenásilnou demonstrací. Poté země zaznamenala nevydařený státní převrat, volby bojkotované většinou opozice, sérii úspěšných i neúspěšných atentátů na vysoce postavené představitele státu, opozice a občanské společnosti, ozbrojené střety a svévolné zatýkání. Přitom ještě před nedávnem bylo Burundi považováno za příklad úspěšné poválečné rekonstrukce a demokratizace. Co se tedy v této malé východoafrické zemi vlastně děje?

Země jedné strany

Bezprostředním spouštěčem krize byla již zmíněná sporná kandidatura prezidenta Nkurunzizy. Podle odpůrců představuje třetí mandát porušení ústavy i mírové dohody z Arushi, která v roce 2000 zahájila proces ukončení vleklé občanské války a pro mnohé je stále základním stavebním kamenem míru a stability v zemi. Prezident a jeho stoupenci naopak využívají vágní formulace v ústavě, podle níž má být hlava státu volena v přímých volbách s možností jednoho znovuzvolení. Nkurunzizu však do prvního funkčního období dosadil v roce 2005 parlament – a tak se to podle zastánců jeho opětovné volby „nepočítá“.

I když rychlá eskalace násilí mnohé překvapila, kořeny současné krize sahají hlouběji a odrážejí nespokojenost s politickým a ekonomickým vývojem země v posledních letech. Nkurunziza vždy projevoval sklony

k autoritářství a netoleranci k rozdílným názorům. Tento trend zesílil především po volbách v roce 2010, v nichž se díky bojkotu ze strany opozice podařilo vládnímu Národnímu koncilu pro obranu demokracie (CNDD-FDD) plně ovládnout národní parlament, a to natolik, že se Burundi stalo prakticky zemí jedné strany. Důsledkem represe, ale i osobních neshod mezi vůdci opozičních stran a občanských hnutí je dnes opozice roztržštěná a neschopná najít společnou řeč a cíl. Nejsilnější odpor se vzedmul v hlavních baštách opozice v Bujumbuře, kdežto většina venkovských oblastí, kde žije více než 80 procent obyvatel, se buď z loajality, nebo ze strachu nepřipojila.

Letošní volby situaci dále zkomplikovaly. Nejviditelnější opoziční politik Agathon Rwas, jehož strana se jako jedna z mála voleb zúčastnila, výsledky uznal a přijal post místopředsedy parlamentu, zatímco mnozí další uprchli do zahraničí – společně s pronásledovanými nezávislými novináři a aktivisty z organizací občanské společnosti. Je proto



Události v Burundi mohou mít významný dopad v africkém i globálním měřítku. Foto Goran Kasparovic

velkým otazníkem, kam se země bude ubírat v následujících měsících a letech. Přitom ve hře není jenom budoucnost zdejších obyvatel. Události v Burundi mohou mít významný dopad v africkém i globálním měřítku.

Po dvou genocidách

Největším strašákem je možnost opětovného rozdmýchání mezietnického konfliktu, jenž provázal zemi od získání nezávislosti v roce 1962. V sousední Rwandě se po revoluci v roce 1959 dostali k moci většinouví Hutuové a násilí, které převrat provázelo, vyhnalo do Burundi desetitisíce Tutsiů. Pro tamní vládnoucí tutsijskou elitu byly tyto události signálem, že kontrola státu je nezbytnou podmínkou k přežití etnické skupiny, a sloužily jako ospravedlnění brutality vůči burundským Hutuům. Organizované pronásledování vyvrcholilo v roce 1972 genocidou, již během dvou měsíců padlo za obět až 150 tisíc Hutuů (mezi nimi i otec Pierra Nkurunzizy). O dvacet let později, v roce 1993, rozpoutala vražda demokraticky zvoleného

hutuského prezidenta Melchiora Ndadayeho další vlnu mezietnických masakrů a více než desetiletou občanskou válku. Součástí mírových dohod byl proto i komplikovaný systém etnických kvót a sdílení moci, jenž respektuje převahu hutuské většiny a zároveň hájí zájmy Tutsiů.

Úspěšná transformace etnických vztahů je nejzásadnějším úspěchem poválečné obnovy. Snad právě proto se do současné krize etnicita příliš nepromítla: v protivládním táboře jsou Hutuové i Tutsiové a nová Nkurunzizova vláda a parlament respektují ústavou dané poměrné zastoupení obou skupin. Pokračující nestabilita by ale mohla otevřít staré rány, zejména pokud by se do dění zapojily sousední státy. Vztahy mezi Burundi a Rwandou jsou napjaté a země se vzájemně obviňují z podpory podvratných aktivit. Nepokojů v Burundi by také mohli zneužít převážně hutuští rebelové FDLR z východu Demokratického Konga, kteří již roky terorizují zdejší obyvatelstvo a v jejichž řadách bojuje mnoho bývalých členů milicí Interahamwe, pachatelů rwandské genocidy v roce 1994.

Mezi Západem a Východem

Vedle domácí a regionální dynamiky má krize i globální dimenzi. Burundi se stalo jedním z center soupeření o mocenský vliv a zdroje mezi Západem na straně jedné a Čínou a Ruskem na straně druhé. Slavnostní inaugurace Pierra Nkurunzizy se zúčastnili jen velvyslanci Ruska a Číny. Naopak západním diplomatům se „zapomnělo“ dát včas vědět o termínu konání, což bylo symbolickým trestem za nedávné pozastavení zahraniční pomoci. Nkurunzizova sázka na čínskou a ruskou podporu je významným signálem pro západní politiku vůči africkým zemím. Ta se příliš dlouho spoléhala na omezení pomoci jako prakticky jediný donucovací prostředek a způsob vyjádření nesouhlasu s událostmi vnímanými jako protidemokratické.

Dnes se jako nejpravděpodobnější scénář dalšího vývoje v Burundi jeví pokračování násilí, perzekuce skutečných i domnělých odpůrců vlády, ale i omezený politický dialog. Tedy ani mír a stabilita, ani konflikt a masové vraždění.

Autorka je afrikanistka.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

die taz

Angela Merkelová začíná být osamocena. Konstatuje to ve vydání deníku **Taz** z 5. října redaktor Ulrich Schulte. Sesterská strana Křesťansko-demokratické unie (CDU), bavorská Křesťansko-sociální unie (CSU), totiž požaduje zastavení přívalu migrantů do Německa. To není nic nového. CSU jednak právem upozorňuje na potíže (zatím především logistické), které příval migrantů způsobuje, a jednak se musí zavděčit svým konzervativním voličům. Nový je ale postoj sociálních demokratů (SPD). Jejich předseda Sigmar Gabriel nedávno prohlásil, že se Německo blíží k hranici svých možností. A nic podobného od něj slyšet do té doby rozhodně nebylo. Ve výsledku se tak „Mutti“ Merkelová zdá být odříznutá od velké části představitelů německé politiky, včetně svých stranických kolegů. Schulte

si nicméně všímá i jiných aspektů, které jsou zásadní pro argumentaci Merkelové, vyslovující se „pro přistěhovalce“. Merkelová jednak používá německou ústavu, kde je v článku 16a zakotveno, že politicky pronásledovaní mají právo na azyl. Ačkoliv je jistě možné se dlouho přit o tom, kdo je politicky pronásledovaný a kdo ne, německé kanclérce tento článek ústavy poskytuje právně velmi pevnou základnu pro mnohé její výroky a kroky. Další věcí je, že Merkelová bude v roce 2017 zřejmě znovu kandidovat na německou kanclérku a pravděpodobně také znovu zvítězí. To vnitropolitickým protivníkům dosti bere vítr z plachet, protože Merkelová v CDU nemá vážného protivníka a sociální demokracie se prozatím není schopna dohodnout na rozumném kandidátovi. **Merkelová je v tuto chvíli bez reálné alternativy, a proto pod ní nelze řezat větev. To si její političti „přátelé“ velmi dobře uvědomují. Pozice Merkelové je tak oslabena pouze na první pohled.**

Handelsblatt

Zásadní zprávu pro německé hospodářství a kulturu přinesl 5. října ekonomický deník **Das Handelsblatt**. Nejen že se dostalo do obrovských problémů „Das Auto“, tedy Volkswagen, který je symbolem německého poválečného rozmachu, ale stagnuje i spotřeba

piva, které je pro obyvatele Spolkové republiky rovněž jedním z kulturních symbolů. Aktuálně jsou Němci na druhém místě se 107 litry na osobu a rok, zatímco Češi neohezeně kralují se spotřebou okolo 145 litrů. Sestupná tendence je pro německé producenty piva jistě zneklidňující: meziročně klesla spotřeba piva o 2,7 procenta. Zdá se, že přibývá abstinentů. **Jediným výrobkem z produkce pivovarů, kterému se na německém trhu s nápoji opravdu daří, je nealkoholické pivo.** To se masově prosadilo u sportovců, protože se zbavilo negativní „pivní“ image a je naopak propagováno jako energetický a zdravý nápoj. Naprostým propadákem jsou naopak pivní mixy, kterými chtěly pivovary oslovit mládež. Zde klesla spotřeba o 12 procent. Útlumem trpí také legendární mnichovský Oktoberfest. V tomto roce se na něm vyčepovalo o dvě procenta piva méně než loni. Zda se to dá brát jako signál kulturní proměny Němců, zatím není jisté. Trh s pivem je v Německu každopádně nasycený. Pivo se vaří ve více než 1 400 pivovarech, přičemž jedenáct největších vyrábí přes polovinu celkového objemu.

DER SPIEGEL

Kulturní proměnou Němců a jejich stinnými zítřky se zabývá v deníku **Der Spiegel**

z 2. října komentátor Jakub Augstein. Cituje spolkového prezidenta Joachima Gaucka, který přirovnal současný příliv uprchlíků do Německa k poměrům po znovusjednocení země v roce 1990 a upozornil, že zemi bude problematika utečenců zaměstnávat ještě po generace. Augstein poukazuje na studii Institutu německého hospodářství, podle které má deset procent migrantů vysokoškolský diplom z matematických či jiných technických věd. To je podle něj jedna ze záruk dobré kondice německé ekonomiky i v budoucnosti. Pokud totiž v roce 2050 bude žít ve Spolkové republice pouze 29 milionů původních praceschopných obyvatel (oproti 45 milionům dnes), bez migrantů a jejich potomků se německý průmysl neobejde. Nicméně Augstein nevidí v migrantech jen záchranu pro ekonomiku, ale také pro kulturu. **Pokud nepřijde „čerstvá krev“, domnívá se komentátor, bude z Německa země přestárých protivných důchodců, kteří už nemají ani chuť, ani sílu cokoli měnit.** „Tato země pak nebude hledat svou spásu a záchranu v dalším vývoji, ale na rehabilitační klinice. Její obyvatelé nebudou bojovat s osudem, ale s chodítky (...) V Mnichově, Hamburku či Berlíně už dnes můžeme v dobrých čtvrtích vidět, kam takový vývoj vede. Nevidíme zde žádné cizince, žádné děti, ale zato spoustu obtloustlých Němců v trekingových bundách.“

Právo na krásu?

Sebevražda jedné subverze

Webové stránky typu Suicide Girls prodávají alternativní krásu – a také alternativní pornografii. Sebe prezentace dívek má být vyjádřením jejich nonkonformního já. Právě proklamovaná jinakost se ale ukazuje jako neúčinnější pomocník komodifikace jejich identity.

JAN VÁVRA



Název Suicide Girls má odkazovat na takzvanou sociální sebevraždu páchanou dívkami, které se nebály být jiné. Foto Andrés Carreño

Před čtrnácti lety začala fungovat stránka, která měla „redefinovat ideál ženské krásy“. Zakladatelka SuicideGirls.com, vystupující pod přezdívkou Missy, přistoupila k možnostem internetu ambiciózně a zároveň pragmaticky: erotický obsah vytvářejí v rámci svých profilů samy uživatelky a návštěvníci platí za neomezený přístup. Missy tak spojila možnosti tehdy nového média sociální sítě s feministickou kritikou obchodu s erotikou – proč by ideálem krásy měly být vždy dokonalé playmates?

Od Suicide girl k Playboy girl

S proklamovaným rozšířením kategorie ženské krásy souvisí už název Suicide Girls. Ten odkazuje na sociální sebevraždu údajně páchanou dívkami, které se nebály být „jiné“ – obvykle výrazným tetováním, piercingem, zářivě barevnými vlasy a obecně zálibou v subkulturní estetice. Přitom se předpokládá, že jsou vyloučeny z většinového pojetí ženské krásy. Jejich netradiční půvab tak nemá souviset jen s tělesnou atraktivitou, ale hlavně s vymezením se vůči „umělému“ ideálu krásy, prezentovanému masovými médii.

Několik let po spuštění projektu vyšla kniha Josepha Heatha a Andrewa Pottera *Nation of Rebels* (2004), která jako by přímo vystihla ambivalenci Suicide Girls a vůbec snah zakládat identitu na vzdoru vůči systému. Titul jejího českého překladu *Kup si svou revoltu* (2012) vystihuje jádro polemik, které provázely komerční úspěch Suicide Girls. Stránka uvádí, že ji měsíčně navštíví pět milionů unikátních návštěvníků, přičemž polovinu tvoří ženy. Pod značkou Suicide Girls navíc vyšlo několik filmů, pořádají se kabarety, prodává se oblečení a samozřejmě také přístup do placené sekce webu, kde se „holky od vedle, jenže barevnější a s větší sbírkou hudebních desek“ prezentují podle svých vlastních měřítek.

Feministická kritika ovšem argumentuje, že ve skutečnosti o žádnou alternativní pornografii nejde, jakkoli v této erotické produkci chybí takzvaný heterosexuální normativ. V čem tedy spočívá rozdíl mezi masovou pornografií a touto její „redefinovanou“ mutací? Zdá se totiž, že místo proměny pornografie tu dochází ke „znásilnění“ alternativy. I pro alternativní modelku zůstává hlavním prostředkem získání pozornosti svůdné tělo. Nebýt výrazných stylotvorných prvků, nenašli bychom ani stopu po jinakosti. Jako úplná ironie pak působí skutečnost, že stránka spolupracovala s magazínem Playboy, jehož předplatitelé získávali jako benefit přístup do placených sekcí SuicideGirls.com.

Rebelská identita

Ve snímku *Suicide Girls: The First Tour* (2005), který se profiluje jako pohled do zákulisí, dívky často opakují tezi, že si vydělávají něčím, co je baví, a to považují za základ své svobody i autenticity. Tyto hodnoty jako by stály „mimo dobro a zlo“ a stranou úvah o tom, zda je vůbec možné se nezaprodát. „To, co někteří lidé považují za zvláštní až pošahané, je něco, o čem si myslíme, že nás to dělá krásnými. To je naše představa redefinované krásy,“ píše se na stránce Suicide Girls. Jak velký je však nakonec prostor pro alternativu, má-li žena i nadále primárně usilovat o ocenění svého vzhledu?

Dívky nicméně nejsou atraktivní jen svou erotickou prezentací, ale také díky fantazmatu, že se jejich rebelská identita nerozpustí ani při namočení do mainstreamu. Jinými slovy, Suicide Girls manifestují, že nestojí ani úplně mimo symbolický řád, ani se jím nenechávají asimilovat. Oč je to nemožnější, o to je taková představa lákavější. Koketování projektu s komercí pak nelze automaticky vnímat jako zneužití idejí nevinných obětí systémem. Podle Lacanova pojetí psychoanalýzy je pro subjekt největší výzvou akceptovat, že jeho konstituce v symbolickém řádu nikdy neodpovídá představám o sobě. A Suicide Girls se snaží deklarovat, že tuto výzvu zvládly. Chtějí být součástí diskursu, který opěvuje ženskou krásu, aniž by tímto posunem byly nuceny redukovat pojetí sebe samých coby alternativních osobností. Při svém „striptýzu“ na SuicideGirls.com ukazují nejen intimní partie svého těla, ale i prvky, na nichž zakládají svou identitu, například zmiňované tetování.

Komerční úspěch Suicide Girls tak nesouvisí jen s imitací alternativy, ale hlavně s představou, že alternativa je možná, a to včetně nalezení „pravé“ identity. Jak ale upozornili autoři knihy *Kup si svou revoltu*, v důsledku je hybnou silou kapitalismu právě tato touha po sebevyjádření. Proto nakonec není překvapením, že se od letošního léta návštěvníkům českého portálu Xman.cz konečně také prezentují dívky, které „mají jiskru, často kérky a piercing, pestrobarevné vlasy, nekonvenční účesy a navrch jsou zajímavými osobnostmi“.

Rozšíření bitevního pole

Projekt těchto takzvaných MOgirls převzal rétoriku Suicide Girls, včetně toho, že proklamace zaznívá od ženy-zakladatelky. „Jde o to nemít tam takovou tu klasickou krásu: vyhlazená pleť, velké rty, hubená s velkýma

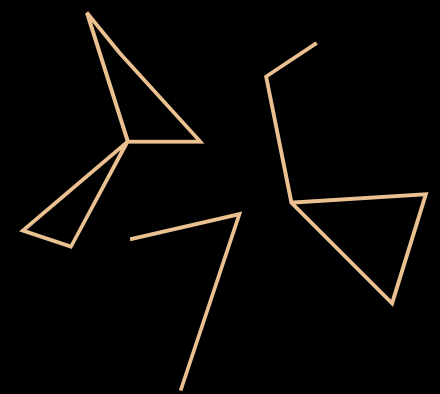
prsama. I když neříkám, že se mi taková kráska nelíbí. My ale chceme zajímavé české holky,“ prohlásila Monika Aron. Onu „zajímavost“ však zdůrazňoval Xman i u slečen, které se jako alternativní přímo nedefinovaly. Jejím zdrojem byly psychologické vlastnosti fotografovaných, především ty spojené s divokostí či nespoutaností, zkrátka s atributy, které řádně přibarví vyzývavost svůdných fotografií. Mohli jsme se například dočíst, že kdyby si studentka Kamila „měla vybrat, jak nafotit samu sebe tak, aby ji snímky co nejvíce charakterizovaly, zvolila by styl Sex, Drugs & Rock’n’roll“.

Také MOgirls má charakterizovat nespoutanost, ovšem už ne ve smyslu jejich mentality, ale spíše jakožto absence sociální role, která by je dokázala vystihnout. Nikdo vlastně dosud nevěděl, jaké ony dívky „doopravdy“ jsou. MOgirl s přezdívkou Little Fly prý na svou adresu nejčastěji slyší charakteristiky jako „jiná“, „zvláštní“ či „divná“. A třeba taková Nikol vlastně není jen povrchní, sebestředná modelka, ale také aktivistka zapojená do podpory uprchlíků. Terez z Brna se na Xman.cz prezentuje jako nekompromisní obchodnice, v civilním životě je však osobou natolik tolerantní, že by se smířila i s tím, kdyby si její přítel našel milenkou. Čtenáři si tak mohou dopřát hned dvojnásobnou voyeurskou slast. Dívky se před nimi odhalují doslova i metaforicky a zároveň svým konáním živí naději, že je možné nalézt svou jedinečnou identitu, respektive si ji postmoderně poskládat, a ještě dojít společenského uznání. Kult jedinečnosti vlastního já však není nic, co by se vymykalo fungování spotřební společnosti.

S rostoucí popularitou alternativních modellek jako by se bitevní pole individualismu ještě rozšířilo. Dívkám už nestačí znát své vlastnosti a využívat vlastní tělo. Ještě je třeba zlomit případný odpor „společnosti“. Představa o ní přitom nabývá rysů karikatury. Alternativně stylizované dívky často ironizují způsob, jakým je podle jejich představ vnímají „ti druzí“. Nejde ale jen o jedinečnost jejich vlastního já, které dosahují díky rozdělení mezi „falešnou společnost“ a „pravé já“. Této hry se totiž rádo účastní i publikum. Návštěvníci SuicideGirls.com či jejich české obdoby MOmag.cz si mohou gratulovat, že na „jedinečné dívky“ hledí bez předsudků, a tudíž jinak než ostatní. Podle Davisonova efektu třetí osoby jsou totiž oběťmi manipulace vždy „ti druzí“.

Autor je publicista.

Brněnská 16
56. ročník
mezinárodního
festivalu
krátkých
filmů
Kino Art Brno



Soutěž krátkých filmů
z celého světa

filmové perly a raritky
hvězdy párty láska

14 — 17 10
2015 brno16.cz

Pryč s ideou rovnosti

Thilo Sarrazin za hranicí fašismu

Německý politik Thilo Sarrazin ve své poslední knize *Teror ctnosti* dále rozvíjí kontroverzní myšlenky, které rozpracoval už v prvotině *Německo páchá sebevraždu*. Svým důrazem na národnostní a genetickou podmíněnost se tento sociální demokrat mnohdy ocitá na jedné lodi s fašistickými xenofoby.

VOJTĚCH ČURDA

Bývalému spolkovému finančníkovi a politickému glosátorovi Thilu Sarrazinovi jistě nelze upřít schopnost vzbudit svými knihami pozornost. Bouřlivou diskusi vyvolala už jeho první knižní publikace *Německo páchá sebevraždu* (2010, česky 2011), v níž varoval před důsledky imigrace z muslimských zemí. K ohlasu této knihy se Sarrazin vrací i v nejnovějších esejích sdružených v knize *Teror ctnosti* (Der neue Tugendterror, 2014). Titulním „terorem ctnosti“ je míněna především idea rovnosti, která podle autora vede ke zhoubě v podobě multikulturalismu, genderové teorie, inkluзивního vzdělávání a přebytečně štědrého sociálního systému. Čtenáře možná překvapí, že Sarrazin se nehlásí k žádnému z proudů konzervativní pravice a zůstává členem německé sociální demokracie.

Proti křesťanství

Ohlasům na svou prvotinu věnuje Sarrazin celou kapitolu a opakovaně se k nim vrací v celé knize. Na odmítavou reakci rodné strany, médií a vládních kruhů vzpomíná až bolestínsky, stylizuje se do role nepohodlného štvance a zmiňuje i dopady na svůj rodinný život. Je proto s podivem, že autor je i nadále členem sociální demokracie, tedy strany založené na ideji emancipace. Ve svém nacionálně a genetikou formovaném pohledu na společnost se Sarrazin často dostává až za hranici fašismu, nejvíce v žaludku mu ovšem leží idea

rovnosti jako sdílení sociálních práv. Vystává tak otázka, co vlastně Sarrazina kdysi ke vstupu do sociální demokracie přimělo. V politice se totiž rozhodně nedržel stranou. V první dekádě 21. století byl například členem představenstva Spolkové banky.

V *Teroru ctnosti* se Sarrazin pokouší vytvořit komplexní obraz nepřátelské ideologie politické korektnosti, která podle něj podkopává zdravé základy soudobé německé společnosti. Součástí jeho výkladu je i historický exkurs k počátkům „teroru ctnosti“, který údajně vyústil v rovnostářské ideje současnosti. Ačkoliv kritika obsahuje mnohé konzervativní stereotypy (například v pojmání Francouzské revoluce jako pouhé krvavé lázně v protikladu k revoluci americké), Sarrazin leckdy vychází spíše z pozice liberálního fortuynovského fašismu. Zlatým údobím lidských dějin pro něj zůstává antické Řecko a raná římská republika, kdy i přes existenci otrokářského řádu a společenských nerovností existovala politická a náboženská pluralita.

Kořeny vnucované ctnosti leží podle Sarrazina až v době křesťanství, které se svou mono-teistickou vírou přineslo koncept absolutní pravdy. Ten se uplatnil při pořádání křížáckých výprav nebo v činnosti inkvizice. Sekularistickou verzí tohoto monopolismu ctnosti jsou potom politické procesy Francouzské revoluce i bolševické čistky. Jeho současná podoba pak podle Sarrazina vrcholí v ideologii rovnosti, která se projevuje v nadbíhání etnickým minoritám, genderovým teoriím nebo stejnopohlavním párům. Celý tento autorův koncept určuje ideologicky podbarvená vykonstruovaná kauzalita. Vydávání multikulturalismu za totalitní ideologii postrádá argumentační zdůvodnění. Dobře to známe z rétoriky mentálního suterénu české pravice, který stále častěji proniká do politického mainstreamu.

Karikaturní nepřítel

Jádrem knihy je uvádění pomyslných artikulů politické korektnosti na pravou míru. Sarrazin přitom nepolemizuje s konkrétními autory

nebo politikou – vytváří spíše karikaturní obraz nepřítel. V oněch přízračných scénách jeho světa pak dochází ke zničení svobody nastolením rovnosti, která znamená glajchšaltizaci tolik potřebných nerovností a soutěživosti. Stírají se rozdíly mezi etniky i kulturami a Německo zůstává zaplaveno minoritami z arabských zemí, jež Sarrazin považuje za mentálně méněcenné. Homosexuální svazky jsou vydávány za manželství, ačkoliv z nich pro německou budoucnost nemůže vzejít žádné potomstvo. Přirozené sklony mužů a žen jsou deformovány vlivem genderové ideologie. A talenty nejnadanějších dětí jsou ničeny a promrhány inkluзивním způsobem výuky.

Sarrazin se při obhajobě uzavřenosti, individualismu orientovaného na výkon a konzervativně uspořádaných lidských vztahů stylizuje do role osamělého proroka na poušti. Jeho knihy mají ovšem vysoké náklady a dobře se prodávají. Před fasádou akademické serióznosti a odvoláváním se na genetickou podmíněnost lidské společnosti je potřeba být na pozoru. S režimem postaveným na selekci a masivním zneužívání genetiky jsme se v Německu už setkali.

Autor je historik.

Thilo Sarrazin: *Teror ctnosti*. Přeložil František Štícha. Academia, Praha 2015, 336 stran.



Na odmítavou reakci rodné strany a médií vzpomíná Sarrazin až bolestínsky. Foto archiv VUF

vykřičník

Nejsme připraveni

MARTIN HEKRDLA

Každý kouč nebo manažer ví, co to znamená, jsou-li jeho lidé demotivováni „blbou náladou“, ať už vyvěrá z čehokoli, zvláště však ze zupáckého tlaku shora. To se pak mění všechno zlato v hlínu a výsledky jsou i při nejlepší vůli nevalné. Ve sférách výkonnosti byly tudíž aparáty majitelů, pohůnků a dohlížitelů lidské práce vyvinuty různé formy podněcování individuální i kolektivní energie ve prospěch „našeho vítězství“ a – jejich zisků.

Politická moc však vyvinula také negativní motivaci pro ty případy, kdy se lidská energie vzpíná k pokusu ovládnout výsledky a podмінky své práce, ustavit se jako kouč i manažer sebe samé, jako vlastník Země, stvořeného bohatství i vytvořených hodnot. Demotivace vyvinutá oligarchiemi či polyarchiemi (jak nazval pluralitu západních soutěživých oligarchií Roald Dahl) se v takovém případě náhle zjevuje jako nahá moc, která se nezastaví před ničím. Často si ovšem vybírá zástupné cíle a staví zdi a koncentrační tábory pro „cizí“, aby se předvedla vlastním lidem.

Je-li moc konfrontována se společností a jde už do tuhého, musí proti našincům použít ještě působivější demotivační šok. Má to pak

po čertech těžké, protože se vždycky ukáže, že jen hrstka lidí chce být pány našeho osudu. Ale sebezáchovné chvaty si nacvičuje dlouho – je o tom celý dějepis.

Tak například anglické selské povstání Wata Tylera, které vypuklo koncem května 1381, otráslu panujícím systémem v samotných základech, totiž v reálném poměru sil a v té nejpodstatnější otázce, v otázce moci. Když městský plebs otevřel brány Londýna povstalecké armádě, musel dvůr Richarda II. vyrukovat s ústupky, riskovat a manévrovat. Král řečnil přímo k sedlákům, sliboval splnit stále radikálnější požadavky a jednal i se samotným Tylerem. Při druhém jednání byl však vůdce rebelů úkladně zavražděn. Král srdnatě oznámil zástupům, že jej právě pasoval na rytíře. A označil místo, kde měla jednání pokračovat. Český historik František Šmahel shrnul závěr revolty takto: „Povstalci se poslušně odebrali na určené místo k dalšímu jednání, a když spatřili hlavu svého vůdce naraženou na kopí, podlehlí panice a na kolenou očekávali svůj další osud.“

Tento takřka archetyp sociálního konfliktu a jeho mentálních i politických důsledků jsme nedávno viděli při jednáních nadstátních aparatur moci s Alexisem Tsiprasem. Přitom jsme se jen tak mimochodem demokraticky dozvěděli, že se z rozprav různých pseudoorgánů (například Eurosкупiny), při nichž se rozhoduje o osudech milionů lidí, ani nepořizuje zápis. A že nejsou vázány žádnými jednacími pravidly.

Novověk se od středověku (alespoň zatím) liší v tom, že řecký premiér nebyl fyzicky

zlikvidován. Stal se ovšem – byť jen z hlediska „radikální levice“ – politickou mrtvolou. Jeho hlava byla nabodnuta na pomyslné eurokopi a po celém starém kontinentu teď levicová chasa svinuje prapory, s nimiž ještě v červenci netrpělivě čekala na nastávající rozhodující bitvu a na nichž zlatými písmeny stálo: „Jiná Evropa s Tsiprasem.“ Ten byl mezitím královstvím globálních financí de facto pasován na rytíře – prošel iniciačním obřadem neoliberálního kapitalismu. „Z enfant terrible evropské politické scény je tak nyní hlavně odstrašující příklad pro radikály z jiných zemí,“ napsal ekonom Lukáš Kovanda. Že by i dnes radikálové podlehlí panice a teď na kolenou očekávali svůj další osud?

Je to samozřejmě složitější. Vítězoslavný ryk z moderních kazatelen zvaných média (tedy „zprostředkovatelé“, rozuměj: zprostředkovatelé nadvlády) byl příznačný. Opětovné Tsiprasovo vítězství 20. září jimi nebylo vyloženo ani jako výsledek dezorientace, ba paniky řecké veřejnosti, ani jako lidový mandát k druhému pokusu o protiúsporné směřování první Tspirasovy vlády. Podle mnoha mediálních expertů šlo v těchto volbách o výraz pokory Řeků před pravidly neoliberální Evropy, o výraz jejich pokání za to, že přísluhovali levicovému experimentu, který beztak zlé časy ještě zhoršil. Že si řecký lid – když se to vezme kolem a kolem – odteď nepřije nic jiného, než aby si uchoval euro a byl dřen bez nože někdejším levičákem, čerstvým to rytířem Trojky.

Když o čtrnáct dní později, v neděli 4. října, získala v portugalských volbách nejvíce hlasů

a křesel v parlamentu pravicová koalice Pedra Passose Coelho Portugalsko vpřed, která čtyři roky vládla divému škrtkabinetu, mohli jsme číst i titulek: „Portugalci zvolili úspory a reformy.“ A pod ním ještě polopatické vysvětlení, že „voliči souhlasí s kurzem“, který vláda v minulém období nastolila.

Je možné namítnout, že Řekové byli v rychlém tempu machiavelisticky dostrkáni na lopatu třetího spořivého memoranda a politické procitnutí z tohoto fatálního omylu je teprve čeká. Nebo lze upozornit, že ze samého znechucení ve značné míře vůbec nevolili, potažmo potrestali všechny proúsporné strany úbytkem statisiců hlasů.

Ještě zřejmější jsou podobné námitky v případě Portugalska. Vždyť Coelhoova pravice se 104 poslanci vlastně nezvítězila, i když byla první na pásce. Levý blok, portugalské alter ego Syrily, od minulých voleb svoji sílu zdvojnásobil. Socialisté pod vedením Antonia Costy opustili proúspornou politiku svého expředsedy Josého Sócrata (trestně stíhaného podvodníka) a získali druhý nejvyšší počet hlasů. A protože stále ještě existují komunisté (v koalici se zelenými), získala portugalská levice úhrnem 120 poslaneckých křesel. Jak je potom možné tvrdit, že „Portugalci zvolili úspory“?

Ne, čirá lež to není. Nahá moc vyslala signál vyjevující její podstatu. V oblaku holubičích ideologií se zableskly vyceněné zuby, na které stále ještě nejsme připraveni. Tak jako nebyli připraveni povstalci Wata Tylera na svého nemilostivého krále z Boží milosti.

Autor je politický komentátor.

Být uvnitř i vně

Nežidovský Žid Sigmund Freud

Kniha historika Yosefa Hayima Yerushalmiho otevírá i v českém prostoru otázku, zda může existovat židovství nedefinované vírou v boha či účastí na životě náboženské obce, a přesto neredukovatelné na pouhý pokrevní původ nebo etnický nacionalismus. Nyní práce Freudův Mojžíš vyšla i v českém překladu.

PAVEL BARŠA

Podle knihy *Freudův Mojžíš* s podtitulem *Judaismus konečný a nekonečný* (Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable, 1993) amerického historika Yosefa Hayima Yerushalmiho přinesl Sigmund Freud ve svém posledním větším díle *Muž Mojžíš a monoteistické náboženství* (1939, česky 1998) novou psychoanalytickou verzi nenáboženského židovství. Yerushalmi klade tuto Freudovu knihu do kontextu židovské „vědy o judaismu“, která si na začátku dvacátých let 19. století předsevzala, že z judaismu, jenž sám sobě rozuměl v živlu kolektivní paměti, učiní předmět historie.

Náročný bůh

Převaze paměti v židovství věnoval Yerushalmi svou první slavnou knihu *Zachor: Jewish History and Jewish Memory* (Zachor: Židovská paměť a židovská historie, 1982). Rituality paměti zpřítomňující přelomové okamžiky biblického příběhu ukotvují židovství v absolutnu – ve vyvolení bohem. Spíše než součástí profánní historie s její relativitou a proměnlivostí jsou dějiny Židů součástí metahistorie, která podřizuje časné věčnému, proměnlivé neměnnému. Různá místa jsou vzájemně zaměnitelná, různá období paralelní. Talmud může nechat diskutovat Mojžíše s rabim Akivou, jako by čas měl povahu harmoniky, kterou lze libovolně stlačovat a roztahovat.

Oproti tomuto transcendentnímu založení židovství Freud situuje jeho počátek do imanence profánní historie. Jeho rekonstrukce původu židovství na místo vyvolení bohem klade vyvolení člověkem (Mojžíšem) a zároveň bere Židům výsadu prvních monoteistů, když z jejich víry činí pokračování náboženství, jež se pokusil proti egyptskému polyteismu v polovině 14. století před křesťanskou érou neúspěšně prosadit faraon Amenhotep IV., známý jako Achnaton. Ve chvíli zhroucení jeho projektu si dle Freuda egyptský dvorán Mojžíš nevybral Hebrejce pro misi záchrany monoteismu díky božimu předurčení, ale v důsledku historické náhody – Freud spekuluje o tom, že Mojžíš mohl být místodržitelem v provincii, kde Židé žili.

Bůh, jehož uctívání se jim snažil všípít, přitom měl být bohem všech lidí, nikoliv výlučným ochráncem jejich kmene proti kmenům ostatním. Není divu, že se takového neužitečného boha Hebrejci na cestě z Egypta zbavili Mojžíšovou vraždou a že po svém spojení s příbuznými semitskými kmeny v oáze Kádeš přijali Jahveho, jenž jim pomohl vyhladit Kanaánce a usadit se v jejich zemi. Náročný bůh smíšený se vzpomínkou na Mojžíše se jim však – po způsobu „návratu vytěsněného“ – vrací a pocit viny za jeho vraždu jim pak velí splácet morální dluh pokračováním kmenových zájmů k všelidské spravedlnosti. Uctívání neviditelného boha místo idolů ze dřeva a kamene jim navíc otevírá pravdu skrytou pod smyslovými jevy, a přístupnou tudíž jen abstraktním rozvažováním. Zástupci tohoto „čistého monoteismu“ jsou levité, pocházející z egyptské družiny Mojžíšovy, a posléze proroci. Po celou následující historii je židovská identita rozdrírána sporem mezi spravedlností a pravdou, vyznávanými

touto elitou, a modloslužebnictvím lidu, pro nějž je uctívání boha uctíváním kmene.

Židovství bez narcismu

Jak poznamenává Yerushalmi, ve Freudově chápání tohoto sporu jako podstaty židovství se odráží typicky racionalistický předpoklad židovských osvícenců, kteří ve své snaze obhájit judaismus před soudem osvíceného rozumu redukovali jádro svého vyznání na univerzalistické hodnoty spravedlnosti a pravdy (spjaté podle nich s monoteismem) a distancovali se od kmenového partikularismu a izolacionismu. Yerushalmi ovšem polemizuje s těmi židovskými komentátory, kteří ve Freudově heretické genealogii judaismu



Michelangelo: Mojžíš, 1513

viděli projev židovské sebenenávisti. Freud se podle něj ve svém posledním díle naopak k židovství vědomě přihlásil, byť představu o jeho pravé povaze přizpůsobil vlastnímu osvícenskému světonázoru.

Freudovo přesunutí vynálezu monoteismu od Hebrejců k Egyptanům není podle Yerushalmiho nikterak závažné, neboť jediné Hebrejci byli i ve Freudově podání schopni udržovat při životě plamínek monoteismu, aby ho mohli darovat lidstvu. Podle Yerushalmiho tak Freud v modifikované podobě potvrdil jedinečnost dějinné mise židovského národa, byť na jejím počátku nestál věčný bůh, ale jen souhra historických náhod.

Tímto svým výkladem však Yerushalmi podsunuje Freudovi nacionalistickou motivaci, pro niž u Freuda nenajdeme oporu. Jeho poslední kniha je věnována důkladné dekonstrukci všech opěrných bodů židovského

narcismu. I když je jejím tématem zvláštní osud Židů, otázky, které vznáší, jsou – jako ve všech ostatních Freudových knihách – otázkami univerzálního dosahu. Zkoumání dilemat židovské existence nemá smysl samo v sobě, ale slouží jako příklad dilemat obecně lidských. Na rozdíl od představy evokované Yerushalmiho podtitulem nešlo Freudovi v jeho poslední knize o „nekonečnou“ budoucnost judaismu po konci židovského náboženství, ale o budoucnost ideálů pravdy a spravedlnosti, které se podle něj sice rozvinuly v lůně judaismu, ale které nemohou být výlučným vlastnictvím Židů, dokazovat jejich výjimečnost vzhledem k Nežidům. Svou interpretací poslední Freudovy knihy

očima druhých a prostřednictvím srovnávání dospívá k univerzálnějšímu stanovisku. S otevřením se hledisku druhých koreluje podle Saida schopnost příslušníků utlačovaných skupin nastavět solidaritu se svými soukmenovci proti všelidské solidaritě, ale naopak obě propojovat.

Jakkoliv se historická pravda o původu židovství může lišit od Freudových hypotéz, ze Saidova výkladu plyne, že Freud má pravdu filosofickou, když židovství namísto poukazu k jeho domněle homogennímu a jednoduchému počátku nechává povstat z křížení heterogenních prvků. Freudova schopnost najít pod nutností nahodilost, pod permancencí proces a pod domnělou jednoduchostí štěpení má podle Saida navýsost aktuální etickou a politickou relevanci. Jestliže vůbec existuje nějaká možnost mírové koexistence Židů a Arabů mezi Středozemním mořem a řekou Jordán, pak jejím předpokladem je, že jedni i druzí budou schopni uznat svou vazbu na to, co je jejich kmenové identitě cizí, a stanovit tak meze absolutistickým nárokům svého nacionalismu. Izraelští Židé a palestínští Arabové budou schopni mírového soužití jen tehdy, budou-li své identity chápat nikoliv jako v sobě ukotvené a homogenní, nýbrž jako definované svými vztahy k ostatním.

Said připomíná, že židovsko-britský marxista Isaac Deutscher zařadil ve své slavné přednášce z roku 1958 Freuda k „nežidovským Židům“ – k odpadlíkům od judaismu, kteří podle něj přesto zůstali součástí židovské tradice. Podobně jako Heinrich Heine, Karl Marx, Rosa Luxemburgová či Lev Trockij také Freud podle Deutschera kráčel ve šlépějích Barucha Spinozy, jenž domyslel monoteismus tak, že proměnil jediného a neviditelného boha v neosobní řád světa odhalovaného lidským rozumem. Jeho pokračovatelé v 19. a 20. století navíc nahradili židovskou víru v mesiánské vyústění dějin vírou v pokrok spojený s všelidskou solidaritou. Deutscher ovšem přehlíží rozdíl mezi židovskými marxisty a Freudem. Zatímco Luxemburgová či Trockij zcela rozpustili svou identitu v utopickém projektu, jehož uskutečnění mělo automaticky vést k překonání antisemitismu (podle jedné anekdoty zněla Trockého odpověď na otázku po jeho národnosti „sociálně demokratická“), Freud sice projekt socialistické přestavby světa sledoval s umírněnými sympatiemi, nevěřil však, že by mohl překonat antisemitismus, neboť jeho kořeny nebyly podle něj primárně povahy sociálně-ekonomické, ale psychologické a kulturní. Čelné místo mezi nimi zaujímal kolektivní narcismus většinových národů, které posilují svou vnitřní kohezi mimo jiné nenávistí vůči židovské menšině ve svém středu.

Pozdní Freud spojoval narcismus s agresí vůči jinému, jež jakožto odvrácená strana pudu sebezáchovy nutně patří k životu jednotlivců i kolektivů. Pokus o radikální překonání tohoto sklonu k nepřátelství ustavením všelidského společenství (například společenství křesťanů hlásících se k zásadě, že máme milovat své nepřátele) podle něj musí skončit absolutizací nepřátelství vůči všem, kteří se ocitnou mimo takové společenství. Roku 1930 tak Freud správně předvídá, že bez agrese vůči vnitřním nepřátelům se neobejde ani sovětský socialismus poté, co se vypořádá s buržoazií. Dnes víme, že Stalin nakonec při hledání nepřítelů nepohrdl Židy. Freud – na rozdíl od Trockého či Luxemburgové – zůstával Židem mimo jiné i díky své realistické antropologii.

Autor je politolog.

Yosef Hayim Yerushalmi: Freudův Mojžíš.

Judaismus konečný a nekonečný. Přeložil Daniel Micka. Academia, Praha 2015, 236 stran.

Všední vraždy

Pouliční násilí proti migrantům v Rusku



Pouliční násilí vůči migrantům se stalo téměř normou ruského života. Foto Denis Siniakov

Angažovaný umělec Ilja Falkovskij vytvořil v knize *Neviditelné vraždy dokumentární mozaiku ruských neonacistických vražd, ale i jejich obětí a svědků zločinů, které se často odehrály zcela veřejně.*

OXANA ORLOVOVÁ

V knize Ilji Falkovského *Neviditelné vraždy* (Nezametynye ubijstva, 2014), kterou letos vydaly v českém překladu Antifašistická akce a Nakladatelství Anarchistické federace, jsou shromážděny materiály ze soudního procesu s jednou z nejnásilnějších skupin ruských nacionalistů počátku druhého tisíciletí NSO-Sever, frakcí Nacionálně-socialistického společenství (NSO). V letech 2007 až 2008 tato skupina provedla 27 vražd a padesát útoků. V roce 2011 byli členové NSO-Sever souzeni a mnozí z nich odsouzeni na doživotí. Materiály z neveřejného procesu umožňují nejen poznat vrahy a oběti zločinů, ale také si sestavit obraz společnosti, v níž se násilí stává všední skutečností.

Bílý teror

Začátkem druhého tisíciletí došlo v Rusku k nebyvalému rozmachu nacionalisticky motivovaných zločinů. Podle slov Alexandra Verchovského, ředitele Informačně-analytického centra Sova, které se věnuje výzkumu nacionalismu, se podpora etnokenofobních tendencí v Rusku drží na vyšší než padesátiprocentní úrovni. Zpočátku to souviselo s válkou v Čečensku, kterou mnozí lidé chápali jako „válku s Čečenci“. S nárůstem počtu imigrantů ze zemí bývalého Sovětského svazu, kteří do Ruska přijíždějí za prací, se nacionalismus transformoval a stále větší oblibu si získává heslo „Rusko Rusům, Moskvu Moskvanům“. Pouliční násilí vůči migrantům se stalo téměř normou ruského života. Neonacisté si násilné akce proti „přivandrovalcům“ sami natáčeli na video a uveřejňovali je na YouTube: zkopání „imigranta“ těžkými botami ve vlnu nebo ve vagonu metra před očima mnoha svědků představuje téměř klasickou scénu ruských amatérských videí z počátku tohoto tisíciletí.

Nacionálně-socialistické společenství nebylo zdaleka jedinou nacionalistickou organizací v Rusku. Vzniklo v roce 2004 a jeho zakladatelem byl Dmitrij Rumjancev, asistent poslance ruského parlamentu. V programu organizace se říkalo, že Rusové jsou titulárním národem a imigranti by měli být zbaveni práva na svobodný pohyb a měli by žít v lágrech. V roce 2007 začal Rumjancev vyzývat své spoluobčany, aby se omezili na politický boj a užívali legální metody. Ti ho však nepodpořili. Do čela organizace se dostal neonacistický skinhead Maxim Bazylev, přezdívaný Adolf, a rok 2008 vyhlásil rokem „bílého teroru“. Buňka NSO-Sever vyhledávala a na ulici zabíjela lidi cizího etnika. Viktor Appolov, jeden z obžalovaných, na otázku po motivech odpověděl: „Prostě jsem se na život začal dívat očima bohů. Právo na život mají jen bílí lidé, kteří žijí zdravě a kteří toto své právo prokázali v boji s nebílymi rasami.“

Na výpovědích svědků i obžalovaných, které byly použity ve Falkovského knize, nás překvapí zejména to, že vraždy byly pro členy NSO-Sever v podstatě rutinou: když v centru města na rušné ulici, kde každý spěchal domů z práce, neonacisti náhodou upozorovali muže asiatského vzhledu, bez většího plánování ho napadli a po chvíli stál ten muž, ještě s nákupními taškami v rukou, v kaluži krve. Jak řekl jeden z obžalovaných: „Reflexivně jsem vytáhl nůž.“ Nebo: „Tamamšev řekl, že dostal chuť toho muže napadnout, a tak to udělal.“

Jindy členové NSO omylem zavraždí Rusy. Jeden ze zabitých se právě vrátil z Egypta a byl opálený, další měl zkrátka smůlu. Ale to jsou „prostě vedlejší ztráty nacionální revoluce“, jak se vyjádřil při soudním procesu jeden z obžalovaných. Pro pachatele nikdo ze zabitých vlastně neměl tvář, mnohé zavražděné by jejich vrazi ani nedokázali rozpoznat. „Měl spokojený výraz, obrovské břicho a asiatský vzhled,“ popsal jeden z obžalovaných svou oběť.

Všichni si zvykli

Falkovského kniha vrací zavražděným „Asiatům“ a „šupákům z Kavkazu“ tváře a jména. Ti, kdo ve zprávách i v policejních svodkách figurují jako „příchozí ze Severního Kavkazu“ nebo „občané Tádžikistánu“, jsou najednou lidmi. Například

padesátiletý muž, který se vrací domů a v modré tašce nese zákusky. Napadnou ho ze zadu, ve světle pouliční lampy řada svědků vidí, jak ho zabíjejí. „Potom, co se všichni rozešli, viděla jsem balík roztrhaný a zákusky rozházené. Bylo to pro mě důležité kvůli tomu, že určitě nesl ty zákusky své rodině, dětem,“ vypovídá později svědkyně.

Přítomnost svědků nicméně neonacisty vůbec neznepokojovala. Páchali vraždy před očima kolemjdoucích, bez nejmenší obavy z komplikací. Jednu z obětí zavraždili přímo před vchodem do domu, kde stály dvě ženy s kočárkem. „Když muž začal padat, skoro spadl na kočárek.“ Prakticky nikdo ze svědků se nesnažil zasáhnout, když jim před očima zabíjeli souseda. Mnozí se pokoušeli pomoci potom, zavolali záchranku a policii, někdo přinesl plachtu, kterou pod umírajícího položili, někdo se snažil rukou zastavit krváčení z porýznutého hrdla. A někdo zkrátka jen šel dál svou cestou. V situaci všeobecného strnutí je dokonce i pouhý výkřik „Co to děláte?“ činem občanské statečnosti. *Neviditelné vraždy* nešokují ani tak názory neonacistů, které nejsou nijak nové. Šok působí výrok jednoho ze svědků, který na otázku „Dotkl se vás projev násilí vůči napadenému?“ odpoví: „Je mi líto matky oběti, ale na projevy násilí už si všichni zvykli.“

Členové NSO-Sever byli odsouzeni k vysokým trestům, mnozí na doživotí. Nešlo o jediný proces tohoto druhu – tresty od dvaceti let po doživotí dostali i přívrženci dalších ruských ultrapravicových skupin. V souladu s posledními výzkumy nezávislé organizace Levada-centrum v Rusku za poslední rok nacionalistické nálady poněkud opadly. Souvisí to ovšem především s tím, že za ekonomické krize je imigrantů mnohem méně a ruská propaganda vytváří obraz jiného nepřítele – momentálně jsou to ukrajinští fašisté, USA a „pátá kolona“. V dnešním Rusku pravicoví extremisté častěji zabíjejí gaye a lesby, poměrně nebezpečné je také „urážet pocity věřících“ nebo být „cizím agentem“. Ale na to už si všichni zvykli.

Autorka je publicistka.

Ilja Falkovskij: Neviditelné vraždy. Přeložila Dagmar Magincová. Nakladatelství Anarchistické federace a Antifašistická akce, Praha 2015, 194 stran.

napětí

Po devíti dnech skončila 7. října nejdelší stávka, která se v Česku odehrála od roku 1989 v soukromém sektoru. Zaměstnanci IG Wateeuw tímto způsobem protestovali proti pracovním podmínkám ve firmě – především proti dlouhodobě nařizovaným směnám o víkend, ale i nízkému finančnímu ohodnocení pracovníků. Stávky se zúčastnilo 210 z celkem 317 zaměstnanců firmy. Stávkující přišel podpořit i premiér Bohuslav Sobotka, což podle odborářů mělo značný vliv na ukončení stávky a vznik kompromisní dohody, podle níž může zaměstnavatel nařídit jen dvě víkendové směny měsíčně a za přesčasy musí vyplácet dvojnásobný plat. Společnost IG Wateeuw v loňském roce zvýšila osminásobně svůj zisk, přitom ale neustále snižovala náklady na výrobu.

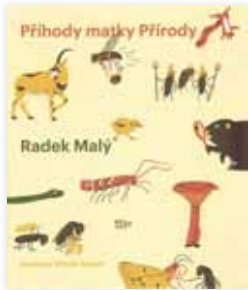
V pražské památkové rezervaci by v budoucnu měl platit zákaz zesílovačů a hlasitých nástrojů používaných pouličními umělci. Zákaz by se měl týkat i dechových nástrojů, jako jsou dudy nebo saxofon. Takzvaní buskeři s připravovanou vyhláškou nesouhlasí. V počtu pár desítek lidí demonstrovali 7. října na Mariánském náměstí před budovou pražského magistrátu. Návrh vyhlášky by měli v nejbližší době odsouhlasit pražští radní.

Jednání tripartity, která probíhalo 5. října na Úřadě vlády, bylo rušeno reprodukováním jakotem korečkového velkorypadla RK 5000, jež několik desítek minut přehrávali členové hnutí Kořeny a iniciativy Limity jsme my. Ti chtěli tímto způsobem odborářům, vládě, ale i kapitánům průmyslu ilustrovat dopady případného prolomení limitů těžby hnědého uhlí na Mostecku. Za prolomení limitů lobbuji nejen představitelé odborů, ale také uhlobaroni, kteří by se rádi dostali k uhlí pod Horním Jiřetínem. To by znamenalo, že by dva tisíce tamních obyvatel přišly o domov a městečko by v podstatě přestalo existovat. S hlukem, který doprovázel jednání tripartity, by navíc desítky let museli žít obyvatelé Litvínova, kteří by se ocitli v bezprostřední blízkosti těžby.

V Kišiněvu, hlavním městě Moldavska, demonstrovalo 4. října dvacet tisíc lidí, kteří žádali prošetření zmizení miliardy dolarů z bankovního systému země a odstoupení vlády i prezidenta. Miliardový podvod a odhalení korupce zatím vedly jen k rezignaci moldavského šéfa centrální banky.

Ve slovenském městě Prievidza pojmenovali ulici po členovi německé nacistické strany NSDAP Maxi Brosovi. O přejmenování zažádala německá firma Bros, která staví v nedalekém průmyslovém parku továrnu na výrobu komponentů pro automobily. Se změnou názvu ulice nesouhlasí Ústřední svaz židovských náboženských obcí ve Slovenské republice, nicméně ředitel kanceláře primátorky Prievidze pro média uvedl, že Max Bros nebyl obviněn při norimberských procesech, takže ve změně názvu nevidí žádný zásadní problém.

—lr—



Radek Malý
Příhody matky Přírody
 Meander 2015, 51 s.

Víte, proč je muchomůrka jedovatá? A proč má bobr placatý ocas? A co vlastně znamená, když chytáte lelky? Ať už to víte nebo ne, otevřete si knihu autorských pohádek Radka Malého a najdete si jeho odpověď. Možná se vám bude zdát málo vědecká a nedůvěryhodná, ale kdo říkal, že to v přírodě chodí jen podle vědeckých zákonů? Malý ukazuje, jak se události mohly stát, ale především zachycuje jejich strůjce – hrdinná i zbabělá zvířata, trpící i lhostejné stromy a ve výsledku samotnou Přírodu. Jednání zvířat se podobá lidskému a mnohdy je ke škodě věcí. Tak třeba vychloubačnost vrabcovi přinese jen vrabčí hnízdo a mušlí královna kvůli své zatvřelosti zůstane jediná svého druhu. Pohádky mívají šťastný konec, ale Příhody matky Přírody toto pravidlo nectí. Ukazují, že o dobro je třeba usilovat a nejlépe se za něj bojuje společnými silami. Celý text je zabydlen výrazně barevnými obrázky zvířat, hub, hmyzu i ptáků (kontrasty černé, červené, žluté na velké ploše). Ilustrátorka Nikola Hoření pracuje stejně jako autor s personifikací, vidíme zde tučňáky popíjet čaj, hady „čísst“ noviny a houby se usmívat od ucha k uchu – výsledný svět příběhů tudíž působí velmi důvěrně. Kniha Radka Malého důmyslně a poeticky načrtává, jak to u matky Přírody chodí, a je určena všem, kteří chtějí vidět dál než na špičku svého lidského nosu.

Anna Stejskalová



Léto modelky
Pavlína Pořízková
 Přeložila Jana Jašová
 Eroica 2015, 376 s.

Román Pavlíný Pořízkové nazvaný Léto modelky sám působí tak trochu jako modelka – na jeho konečné podobě se podílel vizážistický tým, což jediné lze vytknout. Anebo pochopit. Příběh dospívající dívky vydávší se do módního kolbiště Paříže má všechny vady i plusy, jakých se lze nadít. Ale mně to nevadí a početl jsem si s požitkem. Autorka píše o atraktivním prostředí, které dobře zná, činí tak s odstupem a občas se blýskne vtipem. Myslím, že v knize není nic, co by desetiletá čtenářka neskousla – aspoň se dozví, co ji může potkat, když se vydá na hvězdný orbit modelky. Autorka zvolila ich-formu a do příběhu vtělila svoji zkušenost s emigrací a modelingem. Míří ovšem k metám umělecké prózy namísto sebezajímavých tirád. Čtenáře možná udiví, že se v příběhu neobjeví jediná zvířecí postava, ani pařížský vrabec, pes, plyšák, nic kromě sebehodnocení „kráva komunistická“, kterým si dodává kuráž. Zooabsence svědčí o antropocentrismu a jistém odosobnění. Hrdinku potká všechno možné: už od začátku tvrdá práce modelky, shánění kšeftů, první přátelství a lásky, mejdánky, cestování a realistické uvažování nad vlastním životem a jeho směřováním. Nevede ji žádná rodinka nebo zazobaný příznivec – skočila do vody a jaksepatri sebou mrská! Což je právě ono – to se v díle cení a i ten happy end pak hrdince přejeme. Hodnocení samotného modelingu nechává Pořízková na čtenářích.

Vít Kremlíčka



Jonathan Safran Foer
Jíst zvířata
 Přeložila Lucie Menclíková
 Dokořán 2015, 292 s.

Na podobu a autenticitu literárního díla má vliv mimo jiné i motivace, která autora či autorku vedla k jeho napsání. Sbírka autoterapeutických textů může mít rozpačitou literární kvalitu, ale neupřeme jí niternost, která někdy může scházet jinak mistrně zvládnutému románu profesionálního spisovatele. Jonathan Safran Foer řemeslo pera ovládá na výbornou. K sepsání knížky Jíst zvířata ale měl i výjimečnou motivaci – starost o zdraví svého novorozeného syna. Snad právě proto se do tématu chovu a jedení zvířat ponořil, jako by šlo o všechno. Autor zasvětil celé tři roky studiu současného průmyslového zemědělství, statistik a prognóz, hovořil s chovateli, dělníky na jatkách, veganskými aktivisty, členy své rodiny i sám se svým svědomím. Ovšem jsa spisovatelem, vytvořil víc než pouhou fundovanou výpověď o živočišné výrobě, jakých mají aktivisté za práva zvířat plné knihovny. Napsal příběh, respektive hned několik příběhů, které se doplňují a proplétají, a umožňují tak čtenáři zorientovat se v problematice a udělat si vlastní názor. Kniha rozhodně není přímočarou agitkou pro nebo proti. Je to fakty podepřená plastická podobizna odvětví, o němž má veřejnost minimální množství nezaujatých informací. Publikace se bude hodit všem, kdo se rozhodují o skladbě své stravy. Koupí masa člověk nejen získává daný produkt, ale také posílá peníze jeho výrobci. A je dobré vědět, komu a na co přispíváme.

Silvestr Vandrovec Špaček



Martin Kuna a kolektiv
Archeologický atlas Čech
 Archeologický ústav AV ČR a Academia 2015, 519 s.

Při cestách přírodou si často všímáme různých útvarů, které nás překvapí svou pravidelností – brázd v zemi, zarostlých valů, propadlin, symetrických vršků. Z Archeologického atlasu Čech se můžeme dozvědět, že se často jedná o pozůstatky opevnění, dolů, osad, mohylových polí nebo cest. Na rozdíl od ostatních podobných publikací a encyklopedií se autoři knihy snaží „představit archeologická naleziště jako součást dnešní krajiny, umožnit čtenářům je v terénu nalézt, orientovat se v nich a pochopit logiku jejich výpovědí“. Atlas je pro svou přehlednost, množství map, nákrešů a pěkných fotografií ideální pro laické archeology, příznivce trosek nebo turisty, kteří se krajinu snaží poznat do hloubky a dozvědět se více o její historii. Především u pravěkých sídel a opevnění pomáhají v orientaci snímky terénu pořízené leteckým laserovým skenováním. Kniha nemá ambice vytvořit seznam nejvýznamnějších nalezišť. Snaží se zprostředkovat typické archeologické lokality, za něž považuje všechny doklady o zaniklém životě našich předků od úsvitu dějin až po zhruba konec druhé světové války. Nechybějí tak ani kapitoly věnované třeba vojenskému opevnění z minulého století nebo vsi Heidl, zaniklé po odsunu německého obyvatelstva. Hesla doprovázejí rámečky, které čtenáři přibližují teorii a praxi oboru, a dokonce se dostane i na úryvek z neznámějšího literárního případu kapitána Exnera. Nezbytná položka příruční knihovny.

Jan Gebrt



Amerika
 Režie Jan Foukal, ČR, 2015, 70 min.
 Premiéra v ČR 22. 10. 2015

Dokument Jana Foukala o trampingu se na mnoha místech snaží přesáhnout rámec líbivých obrázků českých lesů, opuštěných osad a táborových ohňů. Ve výsledku ale spíš dokumentuje hledání vlastního tématu, než že by se do něj ponořil. Film sleduje režiséra a dceru kanadských imigrantů Báru na vandru po českých trampských osadách. Bára přitom trampskou tradici vůbec nezná, takže po celou dobu nevychází z údivu. Z těchto občas roztomile komediálních, ale také poměrně repetitivních okamžiků postupně klíčí otázka mýtu o Americe, kolem něž čeští normalizační trampové vystavěli celý svůj životní styl. Bájnou Ameriku trampů, stvořenou především z četby westernů, se Bára marně snaží dát dohromady se svým vlastním mýtem o USA jako o zlé kapitalistické velmoci. Tenhle problém ale na konci filmu přetrvává ve formě sotva zformulované otázky. Jinak snímek zůstává v podstatě na rovině podmanivé únikové podívané, jež samozřejmě nejvíce osloví diváky, kteří mají s trampováním vlastní zkušenosti. Tomu ostatně odpovídá i zvláštní přístup režiséra k dokumentárnímu formátu. Většina filmu totiž sleduje oba protagonisty, kteří se chovají, jako by byli na vandru sami. Minimálně tam s nimi ale je ještě kameraman Jan Baset Štřítežský, který po vzoru fikčních filmů zůstává dokonale neviditelným svědkem. Díky tomu se i ze samotné výpravy Jana a Báry stává jen další působivý, ale zároveň nespolehlivý mýtus.

Antonín Tesař



Keith Richards
Crosseyed Heart
 CD, Republic Records 2015

Nové sólové album Keitha Richardse má jednu velkou přednost: nezní jako Rolling Stones. Dalším kladem je, že působí dojmem, jako by vůbec nemuselo vzniknout. Rockový pirát ho nahrál jen tak pro radost. Anebo možná proto, aby si pět let po vydání svých memoárů připomněl, že pořád ještě žije. O jednu desku víc, to je po půlstoletí slávy a dobrých výdělků skoro jedno. Příznivci klasického rocku ocení především to, že se maskot rock’n’rollu vrátil daleko před osmdesátá léta, ostatní se zřejmě bez poslechu Richardsova pozdního díla obejdou a spokojí se s jeho rolí v Pirátech z Karibiku. Nahrávka se proto obrací k publiku výhradně prostřednictvím minulosti – a minulost skrze ni opravdu zní. Složil ty písničky vůbec někdo? Zdá se, že sám čas, potažmo stáří, a hodnotit desku jako průměrnou by proto nebylo spravedlivé. Antikvující aranže jsou tak dokonalé, že se tu z hudby stává dokument. Richardsovo zastřené, nicméně naprosto melodické chroptění atmosféru ještě umocňuje. Zpěvák je tu vlastně v roli média, skrze které promlouvají počátky rocku. Vzpomínáte? Všechno to samosebou začalo blues. Pak se do toho zamíchaly nedělní sbory, elektrifikace, Jagger, hudební průmysl, drogy, X-pensive Winos, filmový průmysl a nakonec artróza prstů a sentimentalita stáří, ke které se skvěle hodí steel kytara. Člověk má chuť lehnout si a spát. A přitom je z každého zaprdění saxofonu slyšet, že stroj času jede na plné obrátky. Kapitán Teague chvílemi řídí a chvílemi se jen tak veze.

Miloslav Cecek



Jiří Boudník
Věže. Příběh 11. září
 CD, Tebenas 2015

Český architekt Jiří Boudník, který se zúčastnil procesu odstraňování trosek Světového obchodního centra, sepsal o této své zkušenosti knihu, nazvanou Věže. Vyšla v roce 2011 k desátému výročí tragédie. O čtyři roky později máme k dispozici i její zvukovou podobu, načtenou novou posilou souboru Národního divadla, hercem Pavlem Bařkem. Tebenas, jedno z nejmladších audioknižních vydavatelství na našem trhu, které výsledek zaštitilo, se podle edičního plánu bude zaměřovat právě na české autory a zároveň na knihy částečně dokumentární. A Věže jsou především dokumentem, jakkoliv měl jejich autor patrně i literární ambice. Boudník své zážitky z Ground Zero konkretizuje přesnými údaji o počasí, vysvětluje technologická řešení stavby mrakodrapů a prostřednictvím svých kolegů nás pak uvádí do nejružnějších komunit žijících v New Yorku. Jeho vyprávění obsahuje ještě snesitelnou dávku amerického patriotismu, nicméně mu dost chybí spád. Bídne je ale zejména zvukové zpracování. V podkresu hraje únavná hudba skladatele s pseudonymem Raven nebo je slyšet autentické ruchy jednotlivých prostředí, ve kterých se vyprávění odehrává – většinou ale jen ruší. I po čtrnácti letech patří 11. září 2001 k tragickým dnům naší novodobé historie, zároveň však víme i to, že následná Bushova protiteroristická politika za sebou zanechala mnohonásobně víc obětí a celé rozvrácené země, na jejichž území dnes přebírá moc islámský stát. To je ale jiný příběh.

Jiří G. Růžička



Silver Lining
 25. výročí Ceny Jindřicha Chalupického
 Veletřní palác, Národní galerie v Praze,
 30. 9. 2015 – 17. 1. 2016

Ve výkladní skřini Veletřního paláce mohou jeho návštěvníci i neplatící kolemjdoucí vidět výstavu všech dosavadních pětadvaceti laureátů Ceny Jindřicha Chalupického. Přes poetický název, odvozený z veršů Johna Miltona a sugerující nějaký „vyšší záměr“, bychom ale měli spíš než o výstavě hovořit o přehlídce. Jména vystavujících byla předem dána, takže pro kurátorské ambice tu nebylo příliš prostoru. Ale to je v pořádku. Přehlídka dává možnost porovnat tvůrčí výraz všech vítězů ceny pohromadě na jednom místě, a to není málo. Jako podpultovou informaci se však díky dílu Barbory Klímové můžeme dozvědět, že kurátoři výstavu přece jen chtěli trochu okořenit, a proto vybírali od umělců pro ně netypická díla – nejlépe taková, která nikdo nezná. Takový přístup má potenciál zprostředkovat pohled na odvrácenou stranu elity zdejší umělecké scény. Ve skutečnosti ale bylo překvapení spíše poskrovnu. Zadání podle mě nejlépe splnil Mark Ther. Ten vystavil malby vzniklé ve spolupráci s Václavem Girsou, jenž tak pronikl mezi laureáty. Scelujícím aspektem přehlídky je architektonické řešení Dominika Langa, který tím de facto získal největší prostor. Sádrové skořápky gigantického vejce působí v rámci Langovy tvorby také spíš netypicky, ovšem pro výstavu jako celek bohužel nevynívají příliš šťastně. Na druhou stranu to aspoň není nuda, a to se u podobných bilančních přehlídek cení.

Tereza Jindrová

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/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

Stoupenci tradičního rodičovství mají v poslední době žně. Na Západě hrdě bojují proti takzvané genderové ideologii neboli snahám veřejných škol tupě nereprodukovat genderové stereotypy. V Česku, kde by nikoho ani nenapadlo se takovou maličností zabývat, rodinní tradicionalisté vyrazili do boje za právo biologických matek vlastnit své děti. A proti multikulturnímu Barnevernu se jim podařilo sešikovat prakticky celou zdejší politickou reprezentaci. Faktem ale je, že tradiční rodičovství pomalu mizí. Čím dál více socializačních kompetencí přechází totiž na školu či jiné aktéry. Odpůrci genderových teorií se děsí, že se děti budou na školách učit masturbovat, a přitom ignorují, že v tichu prudérního moralismu je citová a sexuální výchova jejich ratolestí svěřena pornostránkám. Z rodičovství se pomalu, ale jistě stává instituce užitečná leda tak pro rozdávání kapesného. Aby zakryli toto zvěšující se prázdno uvnitř biologicky vytvořených vazeb, musejí si tradicionalističtí rodiče vzít své děti za rukojmí, vykuchat je, vycpat a vynést do procesů podobně smýšlejících jako symboly anonymních myšlenek. Tak jako se to stalo bratrům Michalákovým zapříčiněním jejich matky.

J. Horňáček

Policie České republiky je v posledních měsících mimořádně aktivní: nejdřív zmlátí squatter,

což už je místní tradice, a následně předvede spektakulární zásah proti nebezpečným levicovým teroristům. Konstrukce obvinění a důkazů je přitom stabilní asi tak jako stavba ze špejlí a maršmelounů. Posledním číslem se ovšem policie – a také soud – překonaly: aktivisté Petr a Miloš dostali trest šesti měsíců odnětí svobody s ročním podmíněným odkladem za to, že v rámci happeningu počmárali chodník smývatelnou barvou. Rodiče, zamkněte svým dětem křídý, na chodník nám tu nikdo čmárat nebude! Skákacím panákem, domečky a kytičkami to začíná a nápisy „A.C.A.B.“ a levicovým terorismem končí. Vzpomeňme si na tykadla řidiče Romana Smetany – už o něm soudkyně Markéta Langerová napsala, že: „Svého činu nelituje, dělal to z přesvědčení a jeho náprava je vyloučena.“ Kdo bere barvy do ruky, roste ne sice pro šibenici (protože ta je na rozdíl od malování na chodník naprosto v pořádku), ale pro katr.

K. Kňapová

Na nedávném sjezdu v Norimberku si bavorská zemská xenofobní strana Alternativa pro Německo zvolila nového předsedu. Stal se jím potomek českých emigrantů „osmašedesátníků“ Petr Bystroň. České republice se tak povedl další husarský kousek – vyvézt trochu místní xenofobie a fašismu za hranice. Navázali jsme tak na své předchozí úspěchy v oblasti distribuce desítek kilogramů pervitinu do Bavorska a Sasku, která již několik let znepokojuje spolkovou vládu. Za připomenutí

stojí i skutečnost, že cinknutý systém Volkswagenu vymysleli v pobočce firmy Bosch v Českých Budějovicích. Zkrátka renomé „mostu mezi Východem a Západem“ stoupá. Ve Spolkové republice Německo mají jistě ze svého malého souseda radost.

J. Gruber

Deník MF Dnes se v poslední době snaží odpoutat pozornost čtenářů od imigrační krize. Ne snad že by si jeho redaktori všimli, že se České republiky vlastně netýká, spíš pochopili, že uprchlíků už začínají mít čtenáři dost. Před nedávnem tak titulní strana informovala o „soudném dnu TOP 09“. Babiš tím chtěl zřejmě navázat na svou „debatu“ s Miroslavem Kalouskem v České televizi. Dále došlo na kauzu OKD, která by potenciálně mohla oslabit postavení premiéra Bohuslava Sobotky. Na první stranu se dostala i další témata, která hýbou českou společností. Jednak odebrání dětí dobré matce Michalákové zlořečeným Norskem a jednak pohlavek, kterým chtěl ředitel školy napravit nedostatky v rodinné výchově jednoho ze svých žáků. Tahle kauza na titulce dokonce ubrala prostor vyhrazený oslavě narozenin Vladimíra Putina, který tu má nicméně alespoň fotografii v hokejovém dresu. Vždyť narozeniny oslavil vstřelením hned sedmi gólů! Jiné obálce sice dominovalo slovo „Gangsteři“, nicméně číslo bylo věnováno především dětem školou povinným. MF Dnes testovala novou marketingovou strategii: ve speciální příloze přinesla fotografie stovek

prvnáčků ze škol po celé republice. Předpokládáme, že si takové vydání koupí nejen jejich rodiče, ale i prarodiče. A náklad se tak rozebere dřív než Cibulkovy seznamy! MF Dnes cestu z krize určitě najde.

J. G. Růžička

Milá Jano! Říkáš, že islám v České republice nechceš, ale oba tušíme, že tvé podvědomí přesouvá a kóduje. Vlastně víme, že ho tam naopak vyložene chceš. Nejhorší je vždycky lhostejnost. Nikdo neslyší volání té křehké dívky, která v tobě žije – neumlčuj ji, ani tehdy, pokud se bude čím dál častěji zahalovat do khaki outfitu (který ti ostatně k tvým blond vlasům velice sluší, nazrzavo jsi působila dost nemravňe). Nenech dívenku v sobě zemřít, Jano. I když bude křičet pořád častěji, hlasitěji a třeba i hrubým hlasem. Tady nezapomeneš žádný krém, Jano. Nepomůžou ani adrenalinové výlety do Afghoše. Dovedu si představit, jak se tam na tebe naši stateční hoši dívají. Ale jen dívají, to je právě ono. Jano, není nic smutnějšího než nesmět víc než se jen dívat. Nepomůžou ani scientologové (pozor, těm jde svým způsobem také o tvou duši, ale úplně jinak než mně). Nepomáhá ani moc nad celou městskou částí. Možná by pomohlo pořídit si kotátko. Ale i ono dospěje a narostou mu drápy. Trvale pomůže jen jedno. Ano, je to láska, Jano. Neumím psát milostné dopisy – a už vůbec ne otevřené milostné dopisy, jako je tento. Ale rozumím ti, Jano.

R. Rops-Tůma