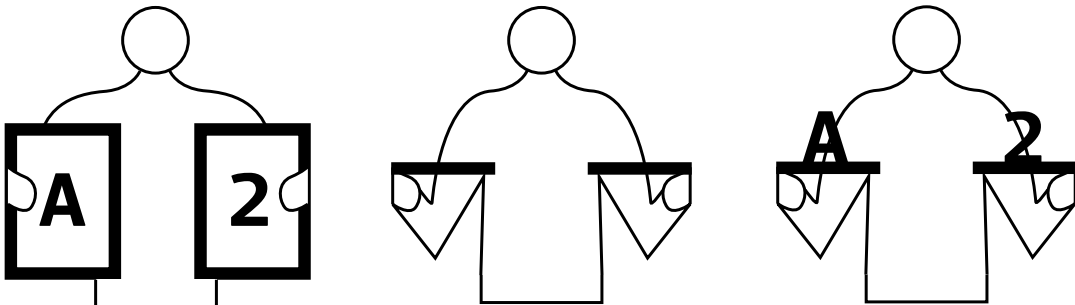
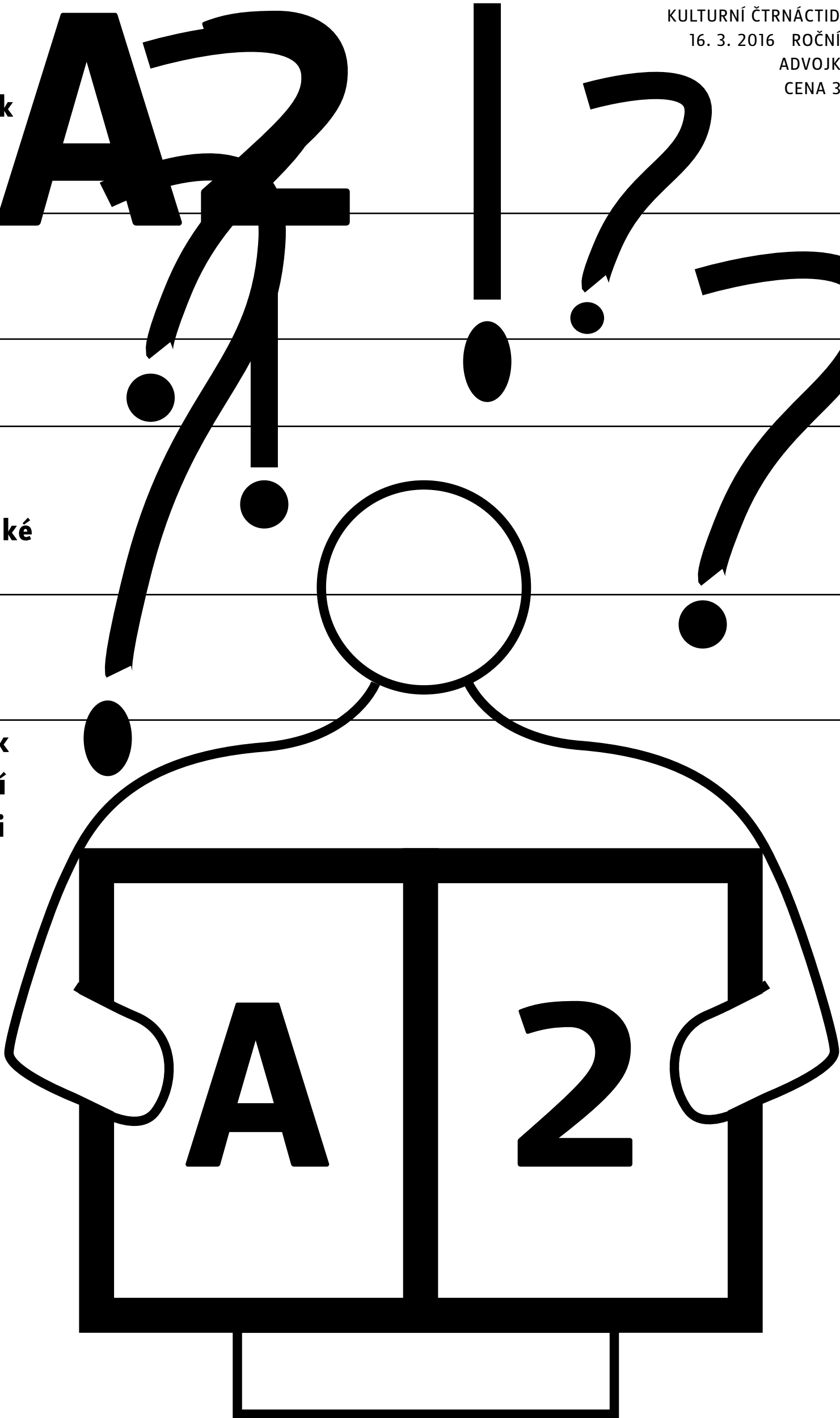


**Fatima
al Qadiri
a soundtrack
k brutalitě
doby
vrcholy
a propady
Berlinale
kotlebizace
Evropy
společenská
kritika
v elektronické
hudbě
umění
za chodu
strojů
Nick Srnicek
o vynalézání
budoucnosti**

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
16. 3. 2016 ROČNÍK XII
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

6
AKCELERACIONISMUS



0 6 >
Ilustrace Martin Kubát, 2016
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

Hledá se mašinfýrer

MARTIN HEKRDLA

Po březnových volbách na Slovensku vznikla kuriózní debata o Pyrrhově vítězství Roberta Fica, premiéra a lídra strany Směr-Sociální demokracie. Jedni tvrdili, že Fico nesestaví vládu, protože roztočil protiuprchlickou a islamofobní rétoriku ve stylu neofašisty a šéfa Banskobystrického kraje Mariana Kotleby jen na velmi malé obrátky. Jiní naopak zdůrazňovali, že Fico imitoval Kotlebu – i za přispění českého prezidenta Miloše Zemana – zase až příliš, a vyšlapal tak cestu k moci „vlastencům“, nad nimiž Slovensku i světu ještě ustydne krev v žilách. Budou v parlamentu dupat, hulákat a hajlovat, Fico už jim nebude stačit a v případných předčasných volbách zmizí z politické scény.

V myšlence, že neofašistům je třeba vzít půdu pod nohama urychlenou fašizací levého středu, který je vezme pod svá křídla (aby je tam udusil – což už se neříká), se skrývá cosi stejně zruďného jako logického, jakási logická zruďnost a zruďná logika zároveň. Zato nad strategií, která by chtěla sjednotit voliče na bázi „evropských hodnot“ a porazit pravicové extremisty v salonních lakýrkách „opravdových demokratů“, visí pořádný otazník. Opravdu by to tak šlo zařídit? Celá situace vyvolává dojem, že osud demokracie, jak ji střední Evropa znala alespoň v denním snění na růžových cestách klamných nadějí, se zase jednou naplnil.

V renomovaných denících západoevropského jádra systému tohoto nejlepšího ze všech příšerných světů se tváří v tvář slovenským volbám s podivnou setrvačností sepisují úvodníky o „neliberálním modelu“ v zemích Visegrádské čtyřky, které jsou postiženy „komunistickým dědictvím“. Ještě 8. března se v Le Monde mudrovalo, že Budapešť, Varšava, Praha i Bratislava v souvislosti s uprchlickou krizí ukázaly, že prostě nemají takovou „úroveň demokratické kultury, jaká je členskými státy Evropské unie považována za samozřejmost“. Drsná to slova, byť zmírněná konstatováním, že k autoritativnímu režimu – na rozdíl od Polska Jaroslawa Kaczyńskiego a Maďarska

Viktora Orbána – zatím ještě Česko ani Slovensko nedospěly. A půvabně se tyto státy liší i mezi sebou v tom, že Miloš Zeman na Pražském hradě věru není a bohdá nebude věhlasným filantropem, jímž býval vládce Bratislavského hradu Andrej Kiska. Tytéž úvodníky, plné štitivosti k východním barbarům, však jedním dechem připouštějí, že „vzestup krajní pravice bohužel není exkluzivní záležitostí střední Evropy a přijímání uprchlíků není jednomyslně akceptováno ani ve starých západoevropských demokraciích“. Takže problém neexistuje jen v našem středoevropském zapadákově, ale i tam, kde liberalismus – až na období diktatur, revolucí, fašismů a potoků krve ze dvou světových válek – vzkvétal celá staletí a kde se o „komunistickém dědictví“ nedá vůbec hovořit.

A je to ještě horší: západní Evropa se mezitím povisegrádstila, poorbánila, poze-manila, zkaczyňštěla či aspoň zficovala. Vždyť nedlouho po rozhodnutí Budapešti vybudovat protiimigrační plot na hranicích Maďarska se Srbskem a Chorvatskem se rozjelo bariérové domino nejen do Chorvatska, Slovinska, Srbska a Makedonie, ale i do Rakouska, Švédska, Dánska, Francie, Belgie, Norska a naposled i do toho velkorysého Německa. I papež František, asi poslední guru liberální levice, se najednou rozhovořil o „arabské invazi“. A „demokratická kultura“ Západu nyní stojí a padá s odstrašováním migrantů všemi způsoby: buldozery v Calais a paralytickými plyny na makedonsko-řecké hranici, zvýšenou aktivitou agentury Frontex, flotilou NATO v Egejském moři vybavenou nejmodernějšími vyhledávači vratkých uprchlických člunů a v neposlední řadě volnou rukou pro turecké úřady, aby těm kocábám jakýmkoli způsobem zabránily vyrazit na vodu a plout o život do Řecka, dnes asi největšího evropského „hot spotu“, v němž se každý den odehrává humanitární katastrofa.

Pouhý den po slovenských volbách vyvrcholila kotlebizace Evropy – tolik vyčítaná nebohému Robertu Ficovi – na sletu

evropské osmadvacítky v Bruselu, kde byla plně zrestituována „pevnost Evropa“. Autoritativní režim Recepta Tayyipa Erdoğana, jenž odtěď úředně vládne „bezpečné zemi“, byl přitom slavnostně pasován na hlavní ucpávku takzvané balkánské uprchlické cesty. Čili cesty z Jihu za falešnou nadějí na lepší život, o něž jej Sever připravil. Poturčenci horší Turka? Buď jak buď, nejen lídři Visegrádu, ale všichni nacionalisté, xenofobové a neofašisté cítí se nyní být politickým předvojem odhodlané „obrany evropských hodnot“.

Proč je to – vracím se k začátku – zruďné, ale systémově logické? To proto, že evropské elity nemají jiné mocensky bezpečné odpovědi na sociální aspirace svých voličů než ty, s nimiž se všude vyfasili různou měrou zfašizovaní vlastenci. Vědí, že se opět blíží horší časy. A možná už ani tolik nechtějí ubrat páru neofašistům. Možná už jde jen o skok do ujíždějícího vlaku, o snahu dostat se na dosud neobsazené místo mašinfýry. Vlastně mašinfýrera.

Autor je politický komentátor.



Kresba ČERNÝBERAN

editorial

„Jako lidstvo máme na výběr: buď globalizovaný postkapitalismus, nebo pomalý rozklad směrem k primitivismu, stálé krizi a planetárnímu ekologickému kolapsu,“ říká třiadvacátý bod Akcelerationistického manifestu, který roku 2013 publikovali Alex Williams a Nick Srnicek. Do termínu „akcelerationismus“ se vejde leccos, od snahy otevírat nové možnosti budoucího vývoje prostřednictvím moderních technologií a nastolení reálné levicové politiky až po neoreakční elitářství Nicka Landa. Každopádně jde o jeden z mála optimistických hlasů v dnešní teorii, který by mohl usměrnit poněkud bezcílné tápání současné levice – už proto, že se radikálně vyrovnává s dobou nedůvěřující revolucím. Téma se ale neomezuje jen na společnost a politiku. Akcelerationistické úkoly pro výtvarné umění definuje Mohammad Salemy ve svém manifestu Umění za chodu strojů, o hudebních přesazích a vlivu akcelerationistických východisek na současnou elektronickou hudbu píše Lumír Nykl. I když se z rozhovoru s Nickem Srnicekem dozvíme, že termín akcelerationismus nakonec opustil kvůli jeho stále větší významové vyprázdňenosti, je nepochybné, že koncept akceleraace poskytuje zásadní podněty při úvahách o budoucnosti světa. Pokud vás téma, které se hemží předponami post-, kontra- a neo-, zaujme, nenechte si 18. a 19. března v pražské galerii Tranzitdisplay ujít sympozium Reinventing Horizons, na němž vystoupí i někteří z autorů tohoto zrychleného čísla.

Karel Kouba

z obsahu

- 5 Češi si na protest proti uprchlíkům zašívají prdele / literární zápisník Romana Ropse-Tůmy
- 9 Filmový hotel Evropa. Vrcholy a propady Berlinale 2016 / Kamila Dolotina
- 10 Umění za chodu strojů. Tvorbu je třeba omezit na povrch / Mohammad Salemy
- 14 Soundtrack k brutalitě doby. Nové album Fatimy Al Qadiri / Adéla Sobotková
- 20 Boj o koláč a klobásu. S Gáborem Egrym o maďarské gastronomické revoluci / Tomáš Uhnák
- 26 Budování postpracovního světa. S Nickem Srnicekem o kontrahegemonním projektu / Vít Bohal, Dustin Breitling, Václav Janoščík
- 27 Hra o budoucnost. Nick Land a Temné osvětlení / Dita Malečková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
30. BŘEZNA 2016

Yveta Shanfeldová



v noci nespím a přemýšlím
ticho a tma a hukot slov
teď, když už je na co vzpomínat,
nevpomínám
jenom se divím

na prázdniny jezdím za deštěm
ráda bych i tebe navedla
ale nevím, jak navést tě

Báseň vybral Petr Borkovec

Hegemonie a akcelerationismus

Vynalézání budoucnosti Nicka Srniceka a Alexe Williamse



Jedním z požadavků levice by měla být plná automatizace práce. Foto anticap.wordpress.com

Současná levice má sklon k melancholii a s oblibou analyzuje dystopickou povahu pozdního kapitalismu. Kniha *Inventing the Future* nicméně z levicových pozic nekritizuje kapitalismus, nýbrž samotnou levice a její strategie v posledních desetiletích. Proti nim staví pozitivní vizi budoucího světa a částečně i metody jejího naplnění.

MATĚJ METELEC

„Pokud má mít levicová politika plodnou budoucnost, musí se naučit maximálně využít potlačované, akcelerationistické tendence kapitalismu,“ tvrdí Nick Srnicek a Alex Williams v *Akcelerationistickém manifestu* (2013, česky 2014, jen v elektronické podobě). Text odkazující na Marxe, Lenina a pikareskního filosofa Nicka Landa měl značnou odezvu a okolo myšlenky akcelerationistické cesty z kapitalismu začaly záhy vznikat internetové komunity a blogy. Sám o sobě je text manifestu nicméně poněkud rétorický a vnitřně nekoherentní – připomíná hmatání po vypínači v temné místnosti. V aktuální knize *Inventing the Future* (Vynalézání budoucnosti) se sice Srnicek a Williams slovu akcelerationismus vyhýbají, přesto jde o důslednější promyšlené praktických závěrů plynoucích z manifestu.

Osídla „lidové“ politiky

Kniha začíná zásadní kritikou současné levicové politiky. Autoři jsou až ikonoklastičtí. Odmítají většinu současných levicových strategií, či lépe řečeno, považují je za zcela nestrategické. Tvrdí, že „politika se začala točit okolo pocitu osobní angažovanosti maskujícího absenci strategických vítězství“. Po selhání poválečného sociálnědemokratického konsenzu a skleróze leninismu v sovětské represivní stagnaci se levice upnula k antisystémové rezistenci vyvěrající z ducha roku 1968. Jenže právě antisystémovost jí znemožňuje usilovat o novou hegemonii. Výsledkem je „fetišizace lokálního, přímé akce, prchavých gest a partikularismů všeho druhu“. Srnicek a Williams tento stav nazývají „folk politics“.

Tato spíše implicitní tendence než jasně deklarovaná strategie má mnoho společného s povahou nových sociálních hnutí, ale také s idejemi Occupy nebo Neviditelného výboru (viz A2 č. 24/2012). Kamenem úrazu není nějaká bytostná škodlivost „lidové politiky“, ale její omezenost a neúčinnost. Recyklování taktik, které dávno zastaraly, a zarputilá lokálnost tváří v tvář globálním výzvám jsou do značné míry snahou redukovat komplexitu světa na místně omezené, a tudíž lépe uchopitelné problémy. Levicová aktivita se tím scvrkla na souhrn taktik, které jsou bez strategie jen prázdnými gesty. Podle Srniceka a Williamse se levice stala téměř výhradně reaktivní a rezignovala na budování kontrahegemonie.

V sedmdesátých letech zkrátka stará i nová levice ztratily půdu pod nohama, na rozdíl od pravice, která právě v té době započala svou dohodu trvající nadvládu.

Ústředním využitím konceptu hegemonie, který pochází od italského marxisty Antonia Gramsciho, se kniha blíží o třicet let starší, podobně programatické práci Ernesta Laclaua a Chantal Mouffeové *Hegemonie a socialistická strategie* (1985, česky 2014; viz A2 č. 7/2015). Srnicek s Williamsem ale interpretují hegemonii diametrálně odlišným způsobem. Namísto pozornosti k jednotlivým, nespojitým bojům, jež ve výsledku mají složit celý nový systém, míří přímo na neuralgické body a mocenské pozice stávajícího uspořádání. Právě takovým způsobem podle Srniceka a Williamse získal postavení hegemonní ideologie neoliberalismus. Autoři nastiňují počátky této ideologie, historii klíčové Mont Pelerin Society, úlohu Friedricha von Hayeka a „dlouhou cestu institucemi“, jakými jsou think tanky či univerzitní katedry. Citují slavný výrok Milтона Friedmana, že „pouze skutečná nebo očekávaná krize vede k opravdové změně“. Podle tohoto ekonoma je třeba „rozvíjet alternativy existující politiky, udržovat je živoucí a dostupné, dokud se politicky nemožné nestane politicky nevyhnutelným“. Když krize v sedmdesátých letech přišla a keynesiánský si s ní nedokázalo poradit, neoliberalové už měli připravená řešení a institucionální infrastrukturu k jejich prosazení.

Nové kolektivní my

Podobnou cestu musí podle Srniceka a Williamse zvolit levice. Namísto krátkodeché „folk politics“ dočasných autonomních zón, lokálních bojů a fetišizace „zážitkového“ aktivismu se musí inspirovat úspěšnou neoliberální strategií dlouhodobé infiltrace do mainstreamu. Pro změnu poměru sil je nutné obnovit vizi modernity, která byla vždycky levici vlastní. Tedy odpoutat se od defenzivní kritiky současného světa a nastolit vlastní témata a konkrétní cíle. Srnicek a Williams přicházejí s čtveřicí „nereformistických reforem“, na něž by se podle nich levice měla soustředit. Jsou to plná automatizace, redukce pracovní doby, všeobecný příjem a opuštění etiky práce, tedy ústředního postavení námezdní práce a hodnoty, jež je jí přičítána. Nicméně

všechny tyto návrhy s sebou nesou množství problémů a není jisté, jestli by jejich naplnění situaci nezhoršilo (automatizace například může omezit závislost kapitálu na pracujících). Nadto stojí na silném antropologickém optimismu, podle kterého člověk jen čeká na svržení okovů nutnosti, aby vykročil do říše svobody, v níž bude donekonečna rozvíjet svou jedinečnost.

Skepsi vyvolává i volání po obnově levicového utopismu. Ten totiž se svou eschatologickou rovinou vlastně jen opakoval náboženské vize o tisíci letech štěstí. Dějinný optimismus, byť aktuálně na ústupu, je levici nepochybně inherentní a bez něj by vlastně nemohla existovat. Nicméně je otázkou, zda jedinou alternativou k současné melancholii je budování nové utopie. Na druhou stranu Srnicek a Williams tvrdí, že jejich návrhy „nás neosvobodí od kapitalismu, ale mohou nás vysvobodit z neoliberalismu a ustavit novou rovnováhu politických, ekonomických a sociálních sil“. Z tohoto hlediska je možné brát jejich požadavky spíše jako orientační body nebo dokonce zcela fakultativní prostředky pro změnu rozložení sil. Pak by nebylo bezprostředně nutné řešit koncepční problémy, protože spíše než o uskutečnění programu se hraje o získání hegemonie jako předpokladu jakékoli změny.

S tím souvisí fakt, že autoři jsou si dobře vědomi absence jednoznačně vymezeného subjektu změny. Sami říkají, že „dnešním úkolem musí být vytvoření nového kolektivního My“. Způsob, jakým toho chtějí dosáhnout, se v leccems podobá konceptu populismu zmíněného Ernesta Laclaua, spočívajícího ve spojování různých hnutí, skupin a proudů pod společným cílem, tedy v „organizační rozmanitosti spojené se širokou populistickou jednotou“. Požadavky jako všeobecný základní příjem se díky své přitažlivosti pro široký okruh lidí stávají formativními momenty nového hnutí za změnu světa.

Strategické antidepresivum

Když Srnicek a Williams mluví o tom, že právě „nepředvídatelnost vysoce riskantních dobrodružství vede k otevřenější budoucnosti“, připomenou tím Leninův výrok o odvaze snít. Ostatně, jak bylo řečeno, k Leninovi se přihlásili už v *Akcelerationistickém manifestu* a nová kniha se svou snahou hledat neefektivnější strategii pro dané podmínky místy blíží Leninovu spisu *Co dělat?* (1902, česky 1949). Také proto, že vyvolává dojem, že všechny problémy lze vyřešit správnou strategií.

Pro levice je kapitalismus občas něčím jako ďáblem zodpovídajícím za přítomnost všeho zla ve světě. Dřívější vize jeho porážky často připomínaly soubor titánů, ať už šlo o „umění“ ozbrojeného povstání nebo mýtus generální stávky. Dnes je tento protivník amorfnější a méně lokalizovaný, a tak autoři *Inventing the Future* vlastně hledají způsob, jak na tuto amébu. Přitom přijímají fakt zmizení jasně vymezeného revolučního subjektu (proletariátu, mas) a načrtávají strategii pro rozptýlenou avantgardu levičáků s univerzitním diplomem. Zásadní otázka, jak vybudovat nějaké skutečně lidové hnutí, zůstává nezodpovězena. To ale lze Srnicekovi a Williamsovi sotva vyčítat. Na rozdíl třeba od toho, že pomíjejí „nezápadní“ zbytek světa. Nové levicové perspektivy by také určitě prospělo zredukovat demonologii kapitalismu a doplnit příručku strategie teorií – třeba zdůvodněním, proč vlastně by měl nebo mohl být kapitalismus vůbec odstraněn. Nemluvě o zamyšlení nad tím, zda na jeho odstranění nová strategie západní levice stačí, vezmeme-li v potaz globální předivo moci. Přesto je optimistický tón vítanou změnou v poněkud depresivním levicovém chóru posledních let.

Nick Srnicek a Alex Williams: *Inventing the Future*. Verso, Londýn 2015, 245 stran.



Vnější zadání stojí i za Hruškovým „vyčištěným“ psaním – a bere na sebe podobu vyšších pravd. Foto krasnaostrava.cz

Šifrovaná poetika

Každý den roku 2014 zaznamenal básník Petr Hruška jednou větou. Mnohé z těchto vět precizním stylem zpřítomňují nečekané situace, jiné jsou zatíženy kýčem „vyšších pravd“. Vystává tak otázka, zda se autor nepoddává „vnějšímu zadání“, proti němuž se vždy stavěl.

JAKUB VANÍČEK

Jednotlivé svazky edice deníků Jedna věta, vydávané v Revolver Revui od roku 2010, se staly pravidelnou událostí zdejšího literárního života, podobně jako antologie nejlepších básní. Není se čemu divit, tato velkoformátová řada už přinesla nejeden výborný text. Text koncepční, s jasným zadáním: každý den v jedné větě něco podstatného říct. V roce 2015 jsme mohli číst Jednu větu Petra Hrušky a Pavla Zajíčka. Podívejme se blíže na text prvního z nich. Jeho vydání předcházelo mediální drama: Hruška zapomněl ve vlaku rukopis, zpráva o ztrátě ožila na sociálních sítích a básník posléze pronikl do rozhlasu i do televize. Záhy, jak se dalo tak trochu předpokládat, se ozvaly hlasy, které Hrušku či nakladatele obviňovaly z marketingové machinace. Aťsi, byla-li jaká, Hruška si zjednal odklad a svůj deník napsal znovu. Prožitek ztráty se promítl hned do jeho prvních záznamů a kniha se jím vlastně otevírá. Příhoda zároveň naznačuje, že v Hruškově podání bude Jedna věta materiálem aktuálním, materiálem denní spotřeby.

Na hranu jazykové úspornosti

Koncept Jedné věty předurčuje jistý typ psaní. Je jasné, že zápisky nebudou koncentrovány kolem jediného pevného bodu, naopak, jejich specifický čtenářský účinek je vyvoláván postupným sestavováním obrazu původně roztržitého – roztržitého nikoli namátkou, ale silou samotného života. V Jedné větě musí být zachyceno leccos v intimním tónu a stejně tak i skutečnost veřejná, předem známá a odkrytá. Hruška je v takovém podání jistý, svými zápisky vyznačuje široké rozpětí, a přitom zachovává jejich společný základ. Ten je dán značným úsilím o koncentrovaný záznam. Zároveň se ale nebojí vybočit, odvrátit pohled a koncentraci narušit. To pak střídá od boku, například 21. ledna si zapisuje, že „ve Vítkovcích z tramvaje chlap mával na lidi

novou sekerou“. V první půli září pak načrtává tuto scénu: „Musíš taky jít, říká chlap v bufetu a nese k ženské talířek, malý talířek se ztrácí ve velkých rukou, aspik se chvěje jako živý.“

Ať už je to nová sekera anebo chvějící se aspik, jde tu především o určitý způsob vyjímání věcí z jejich běžného užití nebo o nasvětlování lidí v situacích, kdy se zdánlivě vůbec nic zajímavého neděje. Hruškova deníková kniha je knihou nečekaných konstelací, vyjevených na nádraží, v hospodě anebo jednoduše někde venku. Esenciálně je Hruška zachytává tam, kde se na pozadí scenerie mluví nebo náhodně píše. V lednu se odehraje tato situace: „V hustém šeru u ohrady z tichého hovo-ru dvou velmi starých žen najednou vyšlehlo slovo *šestinedělí*.“ Pokud bychom chtěli jít na hranu jazykové úspornosti a přitom se ještě držet onoho nečekaného záblesku skutečnosti, pak stojí za citaci i zápis z března: „Kamsi za Ostravu vyváží nákladák plnou korbu oce-lových písmen.“

Zraňující kýč

Zpřítomnit nečekanou scénu Hruška svede skvěle – jeho záznamy reality jsou vskutku precizně vyčištěny. Určité překážky ve čtení se ovšem objevují tam, kde si momentka vyžaduje protiváhu, kde musí být záblesk zachycen v kontextu obecně platné skutečnosti, kde se autor staví do role učitele. Nezapomínejme, že právě Hruška se nás dlouhou dobu snaží přesvědčit o hodnotách, o něž se opírá poezie – prý musí být jiná, musí se vzpírat vnějšímu zadání; ne-li, pak selhává. Takovému tvrzení prostě nerozumím, a to ani po přečtení Hruškova deníku, třebaže se i tu objevuje v různých variacích. Jsem totiž přesvědčen, že ono vnější zadání stojí i za tímto „vyčištěným“ psaním – a bere na sebe podobu vyšších pravd: „Jedna ze smrtí básníka: příliš ví, že píše básně.“ „Realita se nemusí poznat v básni, ale báseň se musí poznat v realitě.“ „Každá naděje je lichva, stěží pak člověk najde volný den ve splátkovém kalendáři...“ Anebo: „Zoufalství a spokojenost ohrožují stejně.“

Hruškova kniha svým způsobem dokládá, že určitý tvůrčí naturel, který se zrcadlí i v jedné z linií současné české poezie, se prostě musí se svou typickou umanutostí neustále zraňovat o kýč. Zároveň si ale nemyslím, že by mu všechny ty poznatky železných zákonitostí musely být vlastní – naopak, byly mu přibaleny jako nedílná součást žánru. V básních, které touží po jisté výšce, je lehce přehlédneme, v konceptuálním deníku nikoli. Proto čtu Jednu větu znovu a soustředím se na kyvadlový pohyb mezi okamžikem těžko vyrušaným z dění světa a jakousi vyšší, zajištěnou skutečností. Není to náhodou tak, že právě tékání mezi těmito dvěma póly někoho uklidňuje?

Neříká se tu: teď, zrovna teď máte co dělat se skutečnou poezií, a nikoli jen s angažovaným humbukem pro nic a k ničemu?

Nebráním se dojmu, že texty Jedné věty Petra Hrušky jsou zatíženy kýčem. Není ho tu mnoho a mohlo by se snad říct, že právě jeho omezené množství slouží uvědomění té podstatnější a mohutnější části textu. Přesto je dobré o něm vědět, plně jej vnímat a nezapomínat na něj tam, kde se autor až příliš sebejistě pasuje do role toho, kdo nám zase jednou naplno řekl, kdy vzniká poezie, a kde se naopak vytrácí.

Autor je literární kritik a antikvář.

Petr Hruška: Jedna věta. Samostatně neprodejná příloha Revolver Revue č. 98. Praha 2015, 44 stran.

Po smetištích a hospodách

Nová kniha biologa Jiřího Sádla je esejem o povaze metropole, studií o velkoměstském plevelu, poetickým pojednáním o pajzlech, obhajobou špíny, manifestem proti čistotě, efektivitě a přehlednosti. Autor, vládnoucí poetickým i exaktním jazykem, nachází přírodu tam, kde ji většinou nikdo netuší.

KAREL KOUBA

Jiří Sádlo se pohybuje na pomezí. V Botanickém ústavu AV ČR se zabývá rostlinnou sociologií, ekologií invazí a holocenním vývojem krajiny, ale současně ho můžeme znát jako přispěvatele surrealistické revue Analogon, autora orientální kuchařky a především pozoruhodné beletristické knihy *Prázdná zem* s podtitulem *Listopadová část roku* (2007; viz A2 č. 1/2008). Nyní mu vyšla próza nazvaná *Praha a Brno*.

Autorů s kořeny v přírodních vědách najdeme v české literatuře více – připomeňme třeba Václava Cílka, z něhož se ovšem během let vyjadřování se ke všemu možnému stala poněkud tragikomická postava, nebo Stanislava Komárka, jemuž se po všem tom publikování bohužel povedlo stát se spisovatelem. Jiří Sádlo ale – podobně jako jevy, jimiž se zabývá – stojí stranou a na okraji, píše soustředěně a vydává poskrovnu.

Dobrodružná výprava Prahou

Prázdná zem, sestávající z poetických deníkových záznamů z období zimy, podzimu a jara, se zaměřovala především na městskou periferii. V bezčasi bolševnickových plantážích někde na předměstí nebo v zahulených hospodách u fernetu se autor zkratkovitými záznamy každodennosti mimo jiné snažil postihnout prchavé momenty, kdy se lámou roční období, a popisoval zákonitosti a příznaky jejich střídání. Pokud byla Sádlova prozaická prvotina v anotaci popsána jako „součást dlouhodobého výzkumu podivného rázu obyčejné reality“, pak v *Praze a Brnu* tento výzkum pokračuje, ale z příměstských periferií se jeho těžiště posunulo k periferiím přítomným přímo v metropolích – z vylidněné krajiny předměstí se dostáváme mezi lidi, do centra, a kromě městské divočiny autora zajímají také sociální a kulturní tlaky a pohyby současného světa.

Prahu a Brno otevírá devítistránková Malá recenze na Brno, za níž následuje k Apollinairovi odkazující Pražský chodec, jehož struktura připomíná odbornou práci. V textech zůstává pozoruhodná kombinace přesného, zarputilého a především analytického pohledu vědce s údivem a svěžím pohledem dítěte, které se na viděné dívá poprvé a objevuje a poznává z dosud netušených úhlů.

V centru všeho je titulní postava chodce, který se vydal „po smetištích od hospody k hospodě“. To, co po cestě provozuje, „je něco mezi novověkou archeologií, synantropní geobotanikou a vybíráním popelnic. Je to kulturní antropologie.“ Tmelem textu zůstává fascinace popisem a zaznamenáváním zdánlivě běžných věcí. Ty autor skládá do fantastických konstrukcí, z nichž můžeme vyčíst mnohé o současném světě a zároveň je vnímat jako krásnou literaturu. Procházení místy, která notoricky známe a během cest městem si jich prakticky nevšímáme, chápe Sádlo jako dobrodružnou výpravu, na níž jednou věnuje detailní pozornost struktuře rozbité dlažby a konstelaci či tvaru hoven na ní, a jindy se zase věnuje výkladu o zhoubných mechanismech současného města, nesmyslnosti terminu „ryzí příroda“ či popisu nové divočiny po teoretickém zániku Prahy.

Vetešnictví banality

V *Praze a Brnu* ubylo „pozorovatelské něhy a rozvernosti“, jak Sádlovu metodu charakterizoval v recenzi předchozí knihy Jan Štolba, a naopak přibýlo humoru, exaktnosti a angažovanosti. Text je zároveň mnohem souvislejší, a to navzdory své rozbíhavé povaze – někdy v rámci jedné procházky uplynou dva měsíce, anebo pouliční zátiší s postavami z gotických románů, jež ovšem bydlí v paneláku, vystřídá analytická kapitola postihující postupnou denaturaci přírody a fungování řádu města, který spočívá hlavně v příkazech a zákazech. Dopad gentrifkace může být hroznivý: „Když se duše nebo krajina vypucuje od všeho neřádného, tak to, co v ní zbude, se transformuje v čirý běs.“

Autor komunikuje se čtenářem, komentuje napsané, hraje si s citoslovci, vytváří experimentální textové plochy a fascinuje schopností analýzy a analogie. Kniha se dá číst jako fundovaný společenstkokritický esej, jako magická próza i jako netradiční průvodce po pražských zákoutích. Na Sádlovu metodu a vlastně i celou knihu se hodí autorův komentář k biotopu sníženého chodníku u Klementina v Platnéřské ulici: „Tady začíná to komplexní zátiší, ta mar- nost, vetešnictví banality, domov přestárých odpadků a plevelu, loď bláznů a zoufalců, ostrov naděje a vzpomínek, panoptikum nicotných osudů, pískoviště idiota, tichá obdoba pražských putyk. Aktuální smetiště.“

Není to nic objevného, ale při této příležitosti se to sluší zopakovat: inspirujícímu psaní, prostému machy, pózy a nudy, se nejlépe daří mimo tělo literatury. Jiří Sádlo literaturu vydestiloval z pobývání v putykách, z pozorování plevelu na chodnicích a ovšem také z analyzování funkcí města a role člověka v něm. Kniha *Praha a Brno* je nejlepším důkazem toho, že onen okřídlený velký český román, na nějž čekají kritikové v každém druhém textu o próze, je zbytečný (a pravděpodobně nerealný) přežitek.

Jiří Sádlo: Praha a Brno. Kodudek, Praha 2015, 163 stran.

Dějiny dospívání

Komiks od roku 1968 do současnosti

Reprezentativní publikace Dana Mazura a Alexandra Dannera je komentovaným katalogem zásadních děl, autorů a vývojových tendencí komiksu posledních šesti dekád. Historický výklad bohužel poněkud omezuje emancipační rétorika.

ANTONÍN TESAŘ

Pokud se komiks někdy stane skutečně sebevědomou uměleckou disciplínou, budou jeho historikové na knihu Dana Mazura a Alexandra Dannera *Komiks od roku 1968 do současnosti* (Comics: A Global History, 2014) pravděpodobně hledět jako na přínosnou, ale také v mnohém omezenou publikaci. Nejde ani tak o věcné chyby nebo opomenutí nějakých zásadních titulů. Naopak, je to profesionálně odvedená a víceméně reprezentativní přehledka význačných trendů daného období. Přesto se nelze ubránit pochybám, jaký obrázek komiksového média a jeho dějin se tu představuje.

Globální pohled

Názorné je srovnání s vývojem filmové historie. Kinematografie je totiž také médiem, které si prošlo svou emancipační fází, ale dnes už je dostatečně etablované na to, aby se jeho historikové přesunuli k jiným problémům, než je obhajování umělecké hodnoty filmu. Filmová historie se už zhruba třicet let intenzivně věnuje revizi svých předchozích východisek. Starším výkladům se vyčítá například to, že se elitářsky soustředily na skupinu privilegovaných, „vysoce uměleckých“ děl či autorů a zbytek produkce pro ně byl jen pozadím pro tyto jedinečné záblesky génia. Zastaralé výklady také měly tendenci přehlížet souvislosti filmového průmyslu

(tedy praxe financování, výroby a uvádění filmů) a jeho vliv na samotnou produkci. Kritizován je také způsob, jakým se filmy popisovaly. Jejich charakteristiky byly často příliš vágní, subjektivně emotivní nebo zatížené různými filosofickými či estetickými předpoklady, a tím pádem zavádějící. Historici se proto snažili přijít s kontrolovanějšími, přesnějšími a pojmově preciznějšími analýzami.

Vztáhneme-li tyto výtky na Mazurovu a Dannerovu knihu, pomůže nám to vidět její přednosti i omezení. Přínosné je, že výklad zabíhá do různých národních tradic a sfér, od amerického mainstreamového, alternativního i undergroundového komiksu přes francouzsko-belgickou bande dessinée a japonskou mangu až po různé další evropské regiony v čele s Itálií a Španělskem. Komiks je zkoumán jako globální fenomén s řadou specifických lokálních mutací. Sami autoři v úvodu knihy právě tento „globální pohled“ zdůrazňují jako jednu z hlavních předností publikace. Přesto jde pořád o dějiny komiksu „prvního světa“ se sporadickými výlety do jiných oblastí. Ostatně autoři poctivě přiznávají, že existuje spousta dalších zemí s komiksovou tradicí, a to bychom měli mít na paměti i jako čtenáři.

Dostačující minimum

Přestože kniha obsahuje něco málo informací o praxi publikování, prodeji a konzumování

komiksů v různých obdobích a zemích, jedná se v podstatě o komentovaný katalog výjimečných děl a autorů. Uváděné komiksové časopisy nebo vydavatelské strategie se tak často vynořují „odnikud“ a slouží především k tomu, aby uvedly na scénu výjimečné umělce a jejich výtvoř. Jen ojediněle (například u amerického undergroundového komiksu sedmdesátých let) dostáváme komplexnější pohled na to, jak a proč byl daný typ komiksů produkován, zprostředkováván publiku a čten. Častější je pojetí autora jako význačné osobnosti, která přichází s originální vizí nebo se vymezuje vůči tlakům průmyslu. Obvykle tu také absentují „dějiny průměru“, velmi důležitý kontext „tuctové“ produkce, která tvoří konvence, do nichž i ta nejvýjimečnější díla vždycky nějak zapadají, ať už se vůči nim snaží jakkoli silně vymezit.

Přínos publikace spočívá i v tom, jak velkou pozornost věnuje kresbě. Ta totiž bývá v textech o komiksech často přehlížena ve prospěch scénáře jako druhořadá. Jako by šlo jen o utilitární prostředek, jak dostat scenáristovu vizi na papír. Mazur a Danner se zejména v popisích k ilustracím pečlivě věnují charakterizaci kresebných stylů, a to nejen u výstředních výtvarníků, ale i u typických komiksových kreslířů. Přesto by si formální stránka komiksu zasloužila ještě důkladnější pozornost – zejména v souvislosti s fázováním, s rozvrháváním panelů na dvoustránkách, s tvarem panelů a jejich kompozicí, s mimo-panelovým prostorem a podobně.

Komiks od roku 1968 do současnosti je tak cosi jako dostačující minimum komiksové historie, které ale na mnoha místech volá po doplnění. Největším problémem publikace je pak její emancipační rétorika. Mazur a Danner nám komiksovou historii vyprávějí jako příběh o evoluci jednoho média, které se zdokonaluje, dospívá a postupuje od primitivnějších forem k rafinovanějším, zkrátka postupně se stává plnohodnotným uměním. To je pohled, který nejenže není adekvátní skutečnosti, ale brání nám vidět složitější, chaotičtější a s estetikou často nesouvisející procesy, jež mají na podobu média vliv. Stejně jako pro film i pro komiks platí, že má-li dospět, musí se nejprve přestat tak obsedantně zabývat vlastním dospíváním.

Dan Mazur a Alexander Danner: Komiks od roku 1968 do současnosti. Přeložil Richard Podaný. Universum, Praha 2016, 320 stran.



Výřez z komiksu Patience Daniela Clowese

literární zápisník

Češi si na protest proti uprchlíkům zašívají prdele

ROMAN ROPS-TŮMA

Stále drsnější postup běženců ve francouzském Calais, kteří drží hladovky, podřezávají si zápěstí a sešívají rty, vyprovokoval některé Čechy k odvetným opatřením. Na protest proti tomu to vydírání si sešívají prdele. Nová móda, nebo počátek revolučního společenského pohybu? „Je to vlastně obrodné hnutí. Když šlo o obnovu evropských hodnot, Češi byli vždy u toho, tady to vždycky začalo,“ říká jeden z mluvčích nové neobvyklé platformy občanské neposlušnosti. Poukazy na možná zdravotní rizika odbývají sešívání jednoznačně – nevěří už cizí propagandě. „Přišli jsme skoro o všechno,

jsme cizinci ve vlastní zemi a tohle je jedna z mála možností, jak dát otevřeně najevo, co si o nich myslíme. Udělali z nás kolonii, ale žádné další kolonoskopii se už nepodrobíme, a to ani symbolicky. Je nejvyšší čas začít hájit vlastní suverenitu!“

Na hromadné zašívání prdelí však reagují rozpačitě ekonomové, kteří se obávají poklesu poptávky na trhu s jídlem, a také politologové a experti na evropské hodnoty: „Jsme skutečně zaskočení takovou iniciativou ze strany občanské společnosti a váháme, zda se ještě jedná o občanskou společnost. Navíc si nevzpomínám, že bychom na to vypláceli nějaké granty.“

Ani bezpečnostní analytici nevidí věc jednoznačně: „Tak určitě, je to základní opatření k zvýšení osobní bezpečnosti. Když něco spolknete, pořád nikdo nezaručí, že vám to už nemůžou vzít. Pokud však uzavřete jednu z únikových cest, riziko tím snížíte. Ale o tom vám teplouši v televizi samozřejmě nic neřeknou.“ Znamý chirurg cestou domů podotkl jen: „Dejme tomu.“

Hovoří se o dobrovolných hlídkách sešívání, které by veřejně kontrolovaly mravní čistotu občanů – a případně stav jejich prdelí. Nesešívání by pak nosili povinně volitelný

odznáček. Konkrétně by volili, jestli v odznáčku zabudovaný monitorovací čip bude běžet na Androidu nebo v operačním systému od firmy Apple. Na webových diskusích věnovaných chytrým technologiím rozpoutala zpráva vleklé a vášnivé spory, takže se někteří nerozhodli přidávat k sešíváním, aby nemuseli řešit, které korporaci dají při sledování své osoby přednost. Připojili se tak k nepřátelům korporací obecně, kteří měli prdele sešít už dávno, ještě než se z toho stala móda.

Není zatím zřejmé, jak se hnutí sešíváních profiluje politicky. Zdá se, že se splnil sen všech marketérů o revolučním (či obrodném) hnutí napříč politickým spektrem. Všechny spojuje starost o věci veřejné a vymezování se proti stále agresivnějším hladovkářům z řad uprchlíků v Calais, Řecku a Turecku.

„Zašívají si huby, nejedí a neposlušují – kde to skončí? Máme čekat, až nám přijdou řezat hlavy? Musíme něco dělat, a každý ať začne u sebe, u své rodiny a u své zadnice. Nedáme jim už ani gram hmoty!“ Právě vymezování se vůči nepříteli je základem nové české vlny nepolitické politiky: „Nejsme jako oni – a oni nejsou jako my! Tohle je základ a my jsme tady doma a na to chceme upozornit.“

Pozorovatele překvapuje, jak hlubokou soukromou náležitostí vlna sešívání rozpoutává, a to i mezi umírněnými. Jako by se uvolnila po desetiletí nahromaděná protestní energie. Filosof B. zasvěceně komentuje: „Jsou zkrátka věci, kvůli kterým stojí za to žít, a jsou také věci, kvůli kterým stojí za to se nepodělat. Sešívání nepotřebují popkulturu, popcorn ani pornografii, aby zaplnili své niterné prázdno. Stávají se sami sobě smyslem – skrz sebe a pro sebe.“

Sešívání prdelí má i pozitivní kosmetické účinky, byť nejsou původním záměrem: díky permanentnímu stažení řitních svalů se napíná pokožka na obličeji i jinde, a sešívání tak působí mlaději a svěžeji. České ženy jsou podle turistů ještě krásnější, než byly kdy dříve. „Jejich bříška jsou pevná jako tibetské bubínky,“ pochvalují si čínští obchodníci. A mají důvod k optimismu. Vše nasvědčuje tomu, že Češi ve svém obrodném úsilí zajdou ještě dál. „Jsme připraveni přijmout i tvrdší opatření – v případě dalšího nátlaku ze strany migrantů omezíme dýchání a každý desátý Čech si usekne levou ruku. Vydírat se nenecháme!“ vysvětluje odhodlaně mluvčí.

Autor je spisovatel.

Jsem na straně toho, o kom píšu

S Ulrichem Peltzerem o roli literatury v současném světě

Umění nemá být podle německého spisovatele Ulricha Peltzera didaktické. Literatura nemůže plnit roli politické či estetické osvěty. S berlínským autorem, jenž je fascinován světem manažerů a agentů, jsme hovořili o psaní, ale také o společenském a politickém vývoji. Ukázku z jeho díla najdete na straně 22.

TEREZA SEMOTAMOVÁ

Narodil jste se v padesátých letech v malém městečku u Düsseldorfu. Jaké máte vzpomínky na dobu svého mládí? Z padesátých let si nic nepamatuju, ale konec šedesátých let jsem prožíval dost intenzivně. Chodil jsem na velmi konzervativní školu a všechny ty demonstrace a rebelie ztělesňovaly naději na něco lepšího. V sedmdesátých letech mě hodně ovlivnil kancléř Willy Brandt a jeho „Neue Ostpolitik“, kterou se snažil o zlepšení vztahů s východním Německem, Polskem a Sovětským svazem. To byly velmi důležité sbližovací kroky, které je třeba vnímat v kontextu historické role Německa. Jako dospívajícího mě to politicky hodně ovlivnilo.

Byla to doba velkých ideálů, které ovšem někteří poté zradili a stali



Ulrich Peltzer. Foto radiobochum.de

se bezostyšnými kapitalisty. A právě o těch často píšete.

Ano, ale já nezastupuji pravicová ani levicová stanoviska, nýbrž příběhy svých postav. Pokaždé jsem na straně toho, o kom píšu, protože ten věří tomu, že to, co dělá, je dobré a bude to fungovat.

Ve vašem loňském románu Lepší život a také ve scénáři k filmu Pod tebou město je znatelná fascinace světem vrcholných manažerů. Do kontrastu ke kapitalistickým úspěchům ale stavíte jejich osamělost a snad i jisté pohrdání všemi těmi úspěchy. Jak sbíráte informace o těchto lidech? Prostě se s nimi sejdu a povídáme si. Nebývá problém se s nimi sejít, protože já nebo produkční firma jim vysvětlíme, že nám nejde o to odhalit praktiky, pomoci kterých docílili uzavření nějakého velkého obchodu, ale o to, jak se žije člověku, který má takto významnou vlivnou pozici: jaký život takový člověk žije, jestli má přátele... Zkrátka obyčejné věci. Je ovšem nutné jim sdělit, že mým cílem není je ztrapnit, ale hovořit s nimi, dozvědět se, jak žijí. Není to tak, že bych zcela stál na jejich straně, ale rozhodně mě zajímají. Když takového člověka vidíte dvakrát třikrát a dvě hodiny spolu mluvíte, otevře se vám a začnete se dostávat k jádru věci.

Vyprávíte o topmanažerovi Jochenu Brockmannovi, jehož firma se ocitá v krizi, a o investorovi Lee Flemingovi, který zprostředkovává riskantní obchody. Jejich osudy se protínají a zase vzdalují. Jak jste toho docílil? Je to směr plánování a intuice. Neustále jsem bojoval proti tomu, co jsem si v osnově naplánoval. Nejtěžší bylo koordinovat, jakým

způsobem se tito dva hrdinové od sebe liší – především proto, že to vyvstává v nuancích a mezi řádky.

Který z nich je vám bližší?

Určitě Brockmann, protože je zhruba stejně starý, pochází ze stejného města, což jsem zvolil, abych si ulehčil rešerše. A Fleming je člověk, který mě fascinuje a jímž bych rád byl. Mocný agent.

Co vás na tom přitahuje?

Ta omnipotence.

Obdivujete ho?

Ne, to ne, ale fascinuje mě to. Moc, kterou agenti mají, je mámivá. A samozřejmě spousta peněz. Nemusí se o nic starat, kupovat si

včas letenky, nosit zavazadla, o všechno je postaráno. Naprosto pohodlný život.

Není to ale trochu prázdný život?

Je to velmi pohodlné. „Prázdný život“ je argument prostých lidí, kteří říkají: máme těžký život, ale jsme šťastní.

Sázíte?

Tak dvakrát za rok, vždycky když je vysoký jackpot.

V jedné kritice vám bylo vyčítáno, že ve svých knihách kladete spousty otázek, ale všechny zůstávají nezodpovězené. Ano, je to tak. Já ale nehledám řešení, já se opravdu jenom ptám. Nejsem prorok, který světu řekne, co bude a proč. Na to si musí odpovědět každý sám.

Je svět, který líčíte, o hodně jiný než svět, který nám zprostředkoval třeba Joyce? Ano, určitě. Naše společnost je mnohem bohatší než ta před sto lety, přesto mnoho lidí žije v nuzných podmínkách. Propast mezi hospodářským bohatstvím a sociální nejistotou je poměrně hluboká. Žádné přerozdělování neexistuje, jen bohatí jsou ještě bohatšími. Velkou změnou jsou technologie, o kterých se lidem před sto lety ani nesnilo. Ty ale samozřejmě mění i naše vnímání a soustředěnost. Jsme fascinováni pohyblivými obrázky, je to až určitá posedlost, uvádí to člověka do určitého transu.

Věříte, že se morálka lidí během staletí mění k lepšímu? Musím. V tomhle jsem spíše optimista.

Jste tedy lepší než lidé, kteří tu žili před tisíci lety?

Ano, určitě. Žijeme bezpečněji, dodržujeme právo. Jenže nikdo neví, jak hluboko je v nás tahle morálka zakotvená. Může se stát, že jakmile přijde krize, všechno půjde stranou a zachováme se zle a zbaběle. Ale obecně si myslím, že se spousta věcí zlepšuje. Pamatuju si léta, kdy učitelé při hodinách děti mlátili. Nebo doby, kdy žena zůstala sama s dítětem a všichni se na ni dívali skrz prsty jako na něco podřadného. To by se dnes už nestalo.

Jakou roli zaujímá v dnešní pluralistické kultuře literatura?

Literatura se stává něčím archeologickým. V dnešní záplavě médií už není prostředkem politické či estetické osvěty, neslouží jako významný zdroj představ o světě, jako tomu bylo dříve. Literaturu je těžké konzumovat, zatímco filmy, videohry, internet jsou nenáročná zábava. Četba knihy na člověka klade vyšší nároky.

Myslíte, že lidé tedy v důsledku používání všech těch nových médií hloupnou? Nehloupnou, ale mají omezenější rozhled, horizont zájmu. Ale já vlastně tohle konzervativní lamentování nemám rád, protože si sám uvědomuju, jak multimédia mění i moji soustředěnost. Sám pořád něco mačkám a vnímám, jak se mi nechce číst a zapnout hlavu naplno.

Jak se díváte na současnou politiku? V Česku dochází k paradoxní situaci – německá kancléřka je mnohými považována za téměř levicovou političku...

Myslím, že v dnešní době pojmy jako levice a pravice přestávají fungovat. Žádnou skutečně levicovou stranu už nemáme, a rozhodně jí není SPD. Angelu Merkelovou nyní poprvé za celá léta kritizuje i její vlastní strana, ale neměli bychom zapomenout na to, že ona vždycky říkala: „Moje politika je bez alternativy.“ Její politika je neoliberalního charakteru. Privatizace, deregulace, krácení sociálních dávek, to je přece pravicová agenda. Opravdu levicových politiků je čím dál méně, formují se naopak extremisté jako Alternativa pro Německo nebo Pegida.

Mohou tady literatura a umění nějak pomoci?

Ne, umění nesmí být didaktické. Každý si musí pomoci sám.

Ulrich Peltzer (nar. 1956) vystudoval psychologii a filosofii. Jeho knihy bývají oslavovány jako „velké romány současnosti“. Debutová próza Die Sünden der Faulheit (Hříchy lenosti, 1987) vypráví o Berlíně osmdesátých let. Ocenění získal především čtvrtý Peltzerův román Teil der Lösung (Součást řešení, 2007), ve kterém milostný příběh komplikují technické vymoženosti dnešní doby, mezi něž patří i nástroje omezující lidskou svobodu. Peltzer je rovněž spoluautorem scénáře k filmu Pod tebou město (Unter dir die Stadt, 2010) režiséra Christopha Hochhäuslera. Za svůj poslední román Das bessere Leben (Lepší život, 2015) byl nominován na Německou knižní cenu. Do češtiny nebylo z jeho románové a povídkové tvorby zatím nic přeloženo.

Zašlý Kvítku čas

Faberovy odlesky viktoriánského světa

Povídka psaná jako vánoční dárek pro italského nakladatele přivedla Michela Fabera k nápadu vrátit se k postavám svého románu Kvítek karmínový a bílý. Ironické, smyslné i kruté povídky jemně načrtávají možné kontury dalších osudů románových hrdinů viktoriánské doby.

ANNA STEJSKALOVÁ

Anglický preromantik Samuel Richardson, autor epistolárního románu *Clarissa, or the History of a Young Lady* (Clarissa aneb Historie mladé dámy, 1748), proslul rovněž korespondencí se čtenáři – či spíše čtenářkami – svých děl. Údajně měl dopisů celou skříň. O to pozoruhodnější je, že na ně detailně odpovídal a nebral rady svých obdivovatelek na lehkou váhu.

Michel Faber v předmluvě ke knize *Jablko. Povídky ze světa Kvítku karmínového a bílého* (The Apple: Crimson Petal Stories, 2006) vytváří autorský obraz podobný tomu Richardsonovu. Čtenáři mu jsou partnery, bere na ně ohled a jejich otázky mu nejsou lhostejné. Osvětluje historii postav, rozebírá svou motivaci pro návrat do světa *Kvítku karmínového a bílého* (2002, česky 2014; viz A2 č. 26/2014), ale také čtenáře varuje, aby nečekali totéž, co nabízel úspěšný román. Podobně jako Richardson, který svou hrdinku Pamelu následoval i do stavu manželského, se Faber vrací k osudům svých hrdinů, a to nejen těch, jež následovaly po odvypráveném ději, ale i těch, jež *Kvítku* předcházely.

Znovu Sugar a William

Povídky nevznikly náraz. Vánoce v Silver Street napsal Faber v prosinci roku 2002, v lednu následujícího roku vyšla Čokoládová srdíčka z Nového světa a celá sbírka vyšla po dalších třech letech. Dvě z povídek předcházejících ději *Kvítku karmínového a bílého* zachycují jeho protagonistku Sugar v nevěstinci, odkud se v románu dostala díky pomoci úspěšného majitele voňavkářského impéria Williama Rackhama. V obou textech se připomíná Sugařina rozporuplná povaha – citlivost a vřelost k dětem na jedné straně, na straně druhé pak touha vymanit se ze světa, kde kluci sloužící v bordelu netuší, co jsou to Vánoce. Faber obratně využívá dobových reálií, dokáže popsat sváteční jídlo, až se sbíhají sliny, ale soustředí se také na ty, kteří ho nikdy neokusí. Příběhy o prostitutce Sugar jsou vyprávěny v přítomnosti a k dojmu bezprostřednosti přispívá i využití vnitřních monologů. Pokud bude tyto povídky číst čtenář obeznámený s *Kvítkem*, nejspíše se bude zpětně tázat, nakolik byla Sugařina láska k Williamovi jen prostředkem k odchodu ze Silver Street.

Povídka nazvaná Medicína pak zachycuje Williama dávno poté, co do jeho života zasáhla Sugar; jako blouznícího muže s bankrotujícím byznysem. Klíčovým motivem jeho příběhu je neodbytná vzpomínka na Sugar, na společnou procházku levandulovou plantáží. Tato pasáž, v románu přirozeně popsaná ve větším rozsahu, je v povídce vylíčena silně plasticky. Z Williamovy choré mysli vystupují detaily barev, vůní, drsnost milenciny kůže. Všechny ostatní vzpomínky – na zesnulou manželku a ztracenou dceru, bývalé sloužící a současnou choť – se mísí v kaleidoskop útržků obrazů, domněnek a překroucených přání.

Konflikty se staromilci

Motiv společenského úpadku se objeví také v povídce Clara a Krysi muž, vyprávějící o bývalé služebné pana Rackhama, jež se musí živit prostitucí. Znovu se dostáváme do prostředí



James Tissot: Pobřeží, 1878

nevěstek, ale tento příběh má výraznou dramatickou linku a závěr, který přesahuje osudy hlavních postav a dotkne se i obecnějších témat, jako jsou válka, nouze a jejich dopady na lidský život. Pod viktoriánský svrchník bylo možné skrýt nejedno trauma.

Povídka nazvaná Mohutná postupující hora žen v moc velkých kloboucích převyšuje ostatní jak rozsahem a časoprostorovou šíří, tak svou propracovaností. Faber o ní v předmluvě říká, že ji považuje v podstatě za román, a opravdu, fikční svět této povídky se rozprostírá mezi Austrálií a Anglií na přelomu viktoriánského a edvardovského věku. Její vypravěč se však nachází v devadesátých letech 20. století a popisuje retrospektivně své mládí, přičemž hlavním motivem je demonstrace za ženská práva z roku 1908. Tato povídka, umístěná strategicky na konec souboru, ukojí zvědavost čtenářů *Kvítku* i předchozích povídek. Dozvíme se totiž, co se stalo s Sugar a Williamovou dcerou. Přesto Faber neposkytne všechny odpovědi – „slečna Sugar“ zde vystupuje jen jako symbol něčeho dávno ztraceného, jako vybledlá fotka ve filigránovém medailonku.

Celá próza poukazuje na společenskou proměnu země, přičemž na příkladu svobodomyšlné domácnosti hlavního hrdiny je reflektována touha po otevřenějším uspořádání ženských a mužských vztahů. Dětskýma očima hlavní postavy sledujeme matčin vzrůstající zájem o emancipaci, její konflikty se staromilci, ale i bolest z poznání, že minulost už nelze vrátit. Tato povídka je jakýmsi epilogem za všemi příběhy – její zestárly vypravěč komentuje události i povahu fikčního světa z hlediska „vyspělejší doby“: „Vy si ten sex domýšlíte

do všeho, že? Pamatujte prosím, že pocházím z dávno minulé éry; tehdy ještě nebyl sex ani vynalezen. Kdybych se býval narodil jen o den dříve, byl bych viktorián, no ne? A přece vám nemusím vykládat, jací ti viktoriáni byli.“

Sex a nostalgie

Nicméně právě sex se ve všech povídkách (s jedinou výjimkou) tematizuje, a to velmi otevřeně. Faber tak naznačuje, nakolik se necháváme svádět stereotypními představami, i když mluvíme o poměrně nedávné minulosti. Zmíněný vypravěčův „omyl“ může být přínosný pro ty čtenáře, kteří by v povídkové sbírce rádi našli jasná řešení některých témat *Kvítku karmínového a bílého* nebo dokonce pokračování tohoto románu. Povídky jsou jen verzemi fikčního světa, většinou jsou lehce načrtnuté a skončí, aniž vy vypověděly o postavách něco významnějšího. Podstatné je, že fungují i bez znalosti románu. Odkazují na sebe pomocí jmen hrdinů a časových milníků, ale nepodávají ucelený obraz jejich vzájemných vztahů. Zpravidla jde spíše o momentky než o povídky s jasnou pointou, byť každá z nich má specifické ladění – jsou zábavné, kruté, ironické, smyslné. Nacházíme v nich svět známý z *Kvítku karmínového a bílého*, nikoli však přímé pokračování děje (z lačné, chytré a soucitné prostitutky Sugar se stala „slečna“). Povídkové vyprávění nostalgicky vyvolává emoce a vzpomínky, ale až příliš rychle uplyne.

Autorka je překladatelka.

Michel Faber: *Jablko. Povídky ze světa Kvítku karmínového a bílého*. Přeložil Viktor Janiš. Argo, Praha 2015, 175 stran.

ÍDIOT DŘEŇÁ

Ruce básníků

S.d.Ch.

Pojďte dál... ještě jednou vám chci poděkovat, že jste přijal mou výzvu, jde o závažnější akt, než by si kdo pomyslel, posadte se, nedáte si kávu?, ne?, ale to je škoda, nechal jsem u Thuna udělat krásný servis, šálky mají tvar zaťaté Nezvalovy pěsti, ne, neděste se, samozřejmě z doby, kdy ještě nebyl žádný komunista, ale řádný poetista, představte si, pijete kvalitní arabiku z údu génia, přesně z toho údu, který se podílel na legendárním roztržení kotěte, cože, dáte si čaj?, ale jistě, mám i čaj, přestože se pije hlavně v nedemokratických zemích, ale ten vám udělám (hlas zní z vedlejší místnosti, nejspíš kuchyňky) do něčeho většího, mám tu někde nádherný keramický model Máchovy lebky se Sabinovým ouškem, zatím si položte ruce tam na tu podložku na stole, a sakra, tak už ho nemám, co byste řekl normálnímu hrnečku s portrétem maséra z bývalé Občanské plovárny, který se dotýkal těla Egona Bondyho, může být?, máte krásné ruce (hlas zní zase bezprostředně), ale nemusíte tak křečovitě, uvolněte se, ať přirozeně vyzní všechny anatomické nuance, a já si je nasnímám, promiňte, mám své vlastní ruce od sádry, právě jsem vedle odléval posmrtnou masku, výborně, takhle vydržte (je slyšet cvakání aparátu), to je ono, díky, ale nelekejte se, žádná mrtvola vedle neleží, ten člověk normálně žije, je to také přední český básník jako vy, ale má takový zvláštní výraz v obličeji, a tak jsme chtěli vyzkoušet, zda ho sádra dokáže zachytit, jsem sám zvědav, za chvíli to bude vytvrdlé, tak jestli máte zájem, můžete si počkat na výsledek, víte, ono se řekne ruka, myslím jako obyčejná ruka, ale... ale víte co, ono to za mě lépe řekl pan Šlajchrt, chcete si ho poslechnout, ano?, tak si ho poslechněte (je slyšet zapínání nějakého záznamového zařízení a ozve se hlas): „Tvar rukou jako by tajemně souzněl s osobitostí básnických výpovědí, upřesňoval jejich vyznění, doplňoval zamlčené. Krom toho však jde také o zcela svébytné výtvarné dílo, jež by bylo pozoruhodné i bez literárních souvislostí“ (je slyšet vypínání záznamového zařízení), je to úděsný blábol, to uznávám, ale potěší, co říkáte?, možná se mi chtěl vlichotit do knihy se svými rukama, už jsem mu je taky skoro vyfotil, ale v poslední chvíli jsem si uvědomil, že je víc novinář než básník, a tak jsem mu vyfotil jenom nohu, tak, a teď ty vaše pozeňnané ruce otočte dlaněmi vzhůru, výborně, to jste zvládl skvěle, a zase uvolnit, ať se nám ty umělecké nástroje rozmluví tím svým tajemným jazykem beze slov, tou ztišenou přítomností něměho demiurgického gesta, to je ono (je slyšet cvakání aparátu), krása, do druhého vydání už vás sice nestihneme, ale do třetího jistě, pšete perem, nebo na klávesnici?, na klávesnici, přesně to jsem si myslel, je v tom ale kus kurevského tajemna, takového fyzilogického esoteriána, co říkáte?, vy jako básník na to máte extra čivy, že, co říkáte?, ruce obyčejných lidí?, myslíte jako ty upracované ruce?, ne, to nedělám, to je takové klišé, nemyslíte?, spíš si představte tu mystiku, že mám vyfoceně i ruce básníků, kteří už nežijí, jsou opravdovsky mrtví, chápete, co je to za mazec?, tak, a jsme vlastně hotoví, já teď skočím vedle sejmut tu masku, počkáte si, ne? (je slyšet, jak odchází vedle, snímá tam masku a zase se vrací), tak, co tomu říkáte?, pěkné, ne?, cože?, co říkáte?, že je to odlišek zadnice?, ale ne, ježíšimarjapanokošířská, no jo, máte recht, vždyť jsou to hýždě (zařve), Jáchyme/Juro/Petře/Jaromíre/Ludku/Vítku/Ivane (zde ať si čtenář dosadí svého nejmilejšího rukama obdařeného žijícího českého básníka), to mi nemůžeš říct, že ti podlejvám prdel?

Zvířata v teráriu

Rodinný film Olma Omerzu

Do českých kin se před nedávnem dostal Rodinný film, loňský koprodukční snímek Olma Omerzu, který kritika vyzdvihuje vysoko nad průměr tuzemské kinematografie. Portrét bohaté české rodiny, kterou režisér sleduje jako zvířata v teráriu, už vidělo publikum řady světových festivalů.

MICHAL BÖHM

Rodinný film nelze jednoduše považovat za dílo české kinematografie – natočil ho slovin-ský režisér a vznikl v německo-francouzsko-slovensko-slovin-ské koprodukci. Přesto jeho výjimečnost nejlépe vynikne právě ve srovnání s tuzemskou produkcí. Rodina jakožto množina motivů, zahrnující strasti v manželství, nejistotu při výchově dětí či smrt rodinných příslušníků, se objevuje ve většině titulů současné české kinematografie. Zpracovávají ji ve svých dramatech nejen etablovaní režiséři jako Bohdan Sláma nebo Jan Hřebejk, ale i mladší nastupující debutanti, třeba Vít Zapletal v narativně vyprázdněném *Pra-ču* (2015) nebo Slávek Horák v podbíživé *Domácí péči* (2015). Většina snímků přitom selhává proto, že obšírné téma rodiny pro ně představuje především zdůvodnění, proč vyprávět několik paralelních příběhů různých postav, které dohromady neskládají mozaikovitý obraz, ale působí spíše jako nahodilá kupa historek. Omerzu naproti tomu chápe rodinu komplexně jako svébytný organismus, kde každý článek hraje důležitou roli v rámci celku.

Nebývale soudržné vyprávění

Že hlavním neduhem české filmové produkce je právě katastrofální dramaturgie, vyplynulo i ze *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, vypracované loni týmem Masarykovy univerzity na zakázku Státního fondu kinematografie. Omerzův snímek oproti tomu nabízí nebývale soudržné vyprávění.

Ve filmu se mezi těmito pasážemi přechází, aniž by byl narušen přirozený tok vyprávění. Různé postavy se střídavě ujímají vedoucího hlasu, přičemž je dramaturgicky potlačena snaha dát všem postavám rovnoměrný prostor. Erikova osobní linka tak například zcela dominuje nad příběhem jeho sestry Anny. Celková kompozice díla sice není objektivně vyvážená, ale nejspíš i proto je překvapivě funkční. Ve filmu třeba není zobrazeno ztroskotání lodi, ale právě díky tomu se daří lépe zprostředkovat hledisko dětí, které prožívají nejistotu a obavy o své rodiče. Divák přitom ví o něco více než postavy, ale dějové informace se k němu často dostávají jen v náznacích. Eliptická stříhová skladba ho nutí si „mezery“ mezi scénami domýšlet, což ho vede k myšlenkové samostatnosti, která v české kinematografii jinak není právě obvyklá.

Fraktálová logika

Systém scén vykazuje určitou fraktálovou logiku: jednotlivé hlavní motivy jsou vždy naznačeny dopředu, a každý obraz tak má často i svůj symbolický význam, jehož potenciál se plně odhalí až později. Jde například o jemné předznamenání Erikovy hospitalizace. Nejprve ho vidíme sebevědomě jezdit po prázdném bytě na koloběžce, postupně jsme svědky jeho dvou pádů a následně i dramatického propadu do bezvědomí. Ve scéně procházky syna s otcem zase sledujeme jejich psa, jak se koupe v kašně, která je subtilní předzvěstí jeho

ohrožuje odhalení dávné nevěry s dalekosáhlými důsledky. Tyto scény ovšem plní funkci překážek, které prověřují soudržnost rodiny a stávají se katalyzátory konfliktů. Do samostatnosti neskouzávají zejména zásluhou přesvědčivých hereckých výkonů, ale také díky stříhu – scéna je vždy utnuta dříve, než by sklouzla k patosu. Postavy zbytečně nedávají najevo své emoce a kamera zachycuje pouze tělesné projevy napětí, které se kumuluje pod povrchem. Ve filmu se téměř nese- tkáme s vypjatými momenty, kdy postavy propadají afektu a jejich emoce se vyplavují ven. Režijních příležitostí pro takovéto ztvárnění je přitom mnoho, ale Omerzu je záměrně pomíjí nebo vypouští ve stříhu.

Hodinový strojek

Jako největší problém se jeví závěr filmu. Zůstává nejasné, do jaké míry je zamýšlen podvratně a ironicky a nakolik autor skutečně chtěl naznačit banální šťastné vyústění. Celkově si však snímek zachovává jistou emocionální otažitost, která byla v Omerzově tvorbě přítomná již od jeho bakalářského filmu *Druhé dějství* (2008). V *Rodinném filmu* se autor nepřímou příznává k tomu, že své postavy zkoumá přírodovědecky jako etolog zvířata. Nepodrobuje je ovšem výzkumu ve volné přírodě, ale umísťuje je do předem připraveného terária. Buď je staví do nepravděpodobných situací, jako je tomu v případě jeho debutu *Příliš mladá noc* (2012), anebo je naopak



Osamocený psí ztroskotanec se stává metaforou kritického stavu celé rodiny. Foto cinemart.cz

vení. To předčí třeba i kritikou vyzdvihované *Kobry a užovky* (2015), v nichž Jan Prušinovský poměrně dlouho nedokázal ustanovit hlavní dramatický konflikt. *Rodinný film* lze pomyslně rozdělit do tří částí, z nichž každá zkoumá nějakou dysfunkci vyvěrající ze stavu momentální neúplnosti rodiny nebo z dramatického narušení její integrity. V první části sledujeme sourozence, už dospělou Annu a středoškoláka Erika, kteří tráví dva měsíce sami doma, zatímco jejich rodiče se svým psím mazlíčkem odjeli na dovolenou na jachtě. Nehoda na moři způsobí, že svoboda dvou dětí v luxusním rodinném bytě najednou dostává hořký nádech nedobrovolného osamocení. V druhé části se rozehrává manželské drama mezi rodiči, kteří řeší závažný zdravotní stav jejich syna Erika, své rodičovské selhání a dokonce i to, kdo je Erikovým skutečným otcem. Závěrečná část filmu pak překvapivě dokumentuje osud ztraceného psa, který „ztroskotal“ na pustém ostrově.

souboje s oceánem. Otec se navíc Erika beze- lstně ptá, zda mu jejich pes nebude chybět. Svoji roli hraje ve filmu i hledání paralel mezi lidskými postavami a zvířaty, ať již v úvodní scéně filmu, kde slyšíme část z přírodovědného dokumentu o páření ropuch, nebo ve videoklipu k písni So synom v ZOO od zesnulého slovenského zpěváka Deža Ursinyho, kde vystupují lidé ve zvířecích maskách. V závěrečné části snímku se dokonce osamocený a zubožený psí ztroskotanec stává metaforou kritického stavu celé rodiny. V divoké přírodě na pustém ostrově zároveň domácí mazlíček působí dosti nepatříčně, čímž Omerzu možná komentuje postavení tradiční rodiny v současné moderní společnosti, tedy téma, které bylo středobodem jeho zájmu.

Scénář přitom oplývá mnoha dějovými klí- š, se kterými se setkáváme v jiných „rodin- ných“ dramatech. Erik se zamiluje do lehko- myslné kamarádky své sestry, která s ním prožije frivolní román. Manželství rodičů

vystavuje často předvídatelným konfliktům jako právě v *Rodinném filmu*. Tyto konflikty lze sice s odstupem analyzovat, ale nelze je plně „prožít“. Možná právě proto působí jeho nejnovější snímek jako mechanický hodinový strojek, kde do sebe sice všechno řemeslně zapadá a plní zamýšlenou jinotajnou funkci, ale v pozadí je až příliš znát přítomnost samotného hodináře. Bezpochyby ovšem jde o ojedinělý snímek, který ob stojí nejen ve srovnání s českou produkcí. Jeho zařazení do soutěžní sekce debutů na festivalu v San Sebastianu a uvedení na dalších světových filmových přehlídkách je ostatně důkazem.

Autor je střihač a filmový publicista.

Rodinný film. ČR, Německo, Francie, Slovinsko, Slovensko, 2015, 95 minut. Režie Olmo Omerzu, scénář Olmo Omerzu, Nebojša Pop-Tasić, kamera Lukáš Milota, stříh Jana Vlčková, hrají Karel Roden, Vanda Hybnerová, Jenováfa Boková, Daniel Kadlec, Martin Pechlát, Eliška Křenková ad. Premiéra v ČR 18. 2. 2016.

Filmový hotel Evropa

Vrcholy a propady Berlinale 2016

Filmový festival v Berlíně, jehož šestašedesátý ročník proběhl letos v únoru, poprvé v historii vyhrál dokument. Vítězný snímek *Fuocoammare* o uprchlické krizi suverénně překonal ostatní filmy zařazené do hlavní soutěže. Většina oceněných titulů byla laděná spíše mainstreamově.

KAMILA DOLOTINA

Vítězem hlavní soutěže letošního festivalu v Berlíně se stal dokument o uprchlické krizi. Ocenění italského snímku *Fuocoammare* nicméně netřeba považovat za úlitbu společensky ožehavému tématu. Jde totiž o vzácné skloubení filmové poetiky a nevтіravě angažovaného gesta.

Oheň na moři

Dvacetakilometrový ostrov Lampedusa, ke kterému se podařilo doplout už čtyřem stům tisíců uprchlíků, režisér Gianfranco Rosi, mimo jiné autor snímku *Sacro GRA* (2013), zkoumá v obou polaritách jeho existence – z pohledu poklidného přebývání domorodců i zoufalství poloutopených imigrantů. Titul *Fuocoammare* (Oheň na moři, 2016) odkazuje k rozvlněnému sicilskému šlágru, který ve filmu nechává stařenka Maria zahrát v rádiu milovanému manželovi. Ve svém doslovném smyslu pak název symbolizuje strastiplnou cestu lidí, kteří doufají, že nebezpečná plavba je začátkem jejich štěstí.

Rosiho strategie, jak znovuoživit téma téměř beze zbytku vytěžené sdělovacími prostředky, spočívá především v sofistikované skladbě. Zatímco proces odchyťávání uprchlíků sledujeme v čistě procedurálním rámci, bez exploatace konkrétních utrpení, ostrované jsou zastoupeni několika výraznými typovými postavami, do jejichž života a strastí pronikáme hlouběji, známe jejich jména a v poněkud poetizovaných pasážích je nám nastíněn i jejich osud. Nejpodmanivější postavou je chronický hypochondr a špagetový labužník Samuel, kterého čerstvě náctiletý věk předurčuje k bezcílnému bloumání, lovu s prákem a otukávání námořnického života. Lékař, k němuž Samuel pravidelně dochází se skutečnými i fiktivními neduhy, je uzlem propojujícím obě podoby lampeduské reality. Jediný doktor na ostrově je totiž také tím, kdo ošetřuje přeživší imigranty a provádí histologii pozůstatků těch, jejichž sen se už nesplní. Zmínka o nočních můrách, v nichž ho pronásledují obrazy mrtvých, především žen a dětí, je vrcholem těch pasáží filmu, které prostřednictvím částečně inscenovaných postupů pojednávají o domorodých obyvatelích ostrova. Observační linie věnovaná uprchlíkům pak kulminuje v záběrech odklizení mrtvol z palub přeplněných bárek či v lehce manipulativním travellingu, vpíjejícím se ve velkém detailu do zubožených tváří dopluvších.

Střídáním dokumentárních pasáží záchranných procedur a inscenovaných scén s ostrovany, diametrálně rozdílných emočních poloh mezi oběma světy a nenuceným zdvořováním stěžejních motivů se snímku daří odlišné reality prolnout tak, aby divákovi konečně došlo, že anonymní masu imigrantů netvoří abstraktní cifry, ale skuteční lidé, kteří užívají stejné nástroje a prostředky jako my – až na to, že loď pro ně namísto obživy či zábavy představuje jediný prostředek úniku a rádio místo kratochvíle umožňuje záchranu života.

Burleskní skrumáž

Rosiho precizně vysoustružený snímek byl bezpochyby vrcholem jinak nijak zvlášť výživné soutěže. Například nad udělením velké ceny poroty Danisu Tanovićovi za film *Smrt u Sarajevu* (Smrt v Sarajevu, 2016) se vznášejí mnohé pochyby. Děj je zasazen do alegorického prostředí hotelu Evropa, kde se v různých patrech po svém chystají na uctění památky stého výročí atentátu na následníka rakousko-uherského trůnu. Tanovićovu dílu chybí Rosiho uměřenost a koncentrovatost k tomu, aby poskytl relevantní výpověď o daném tématu. Zatímco ředitel nejlepšího sarajevského hotelu se připravuje k přijetí významné diplomatické delegace, většina zaměstnanců plánuje stávku z důvodu

nevyplácení mzdy. Jejich vůdkyni se pokusí zastrašit mafiáni, spravující zde podzemní stripbar a hernu pro zvané. V prezidentském apartmá si význačný politik chystá slavnostní proslov a na střeše se odehrává novinářská disputace o smyslu atentátu a o tom, koho dneska zastřelit, aby se dějiny opakovaly.

Dílčí příběhy různorodých postav, jež mají charakterizovat různé vrstvy bosenské společnosti, z jakéhosi důvodu (snad aby příběh nebyl nudný, jak naznačil Danović na tiskové konferenci) inklinují k melodramatickým zákrutům, které rozhodně neprospívají sevřenosti vyprávění. Jednotlivé satirické



Fuocoammare netřeba považovat za úlitbu společensky ožehavému tématu uprchlické krize. Foto berlinale.de

syžety obsahují pikantní postřehy a povedené momenty, ale nedaří se je ukončit smysluplnou pointou a už vůbec ne takovou, která by všechny dílčí větve vyprávění propojila – snad kromě implicitního konstatování, že na Balkáně je a bude zmatek. Tvůrci sice zahrnují i několik kontroverzních témat, která se prý běžně mimo rodinný kruh neprobírají, film ale těžko brát v jakémkoli ohledu jako průlomový, a to i v rámci režisérovy tvorby. Předchozí Tanovićův počín *Epizoda ze života sběrače železa* (Epizoda u životu berača železa, 2013), za nějž také získal na Berlinale Stříbrného medvěda, přes své marginální téma poskytuje do současného stavu bosenské společnosti relevantnější vhled než letošní burleskní skrumáž politizovaných výjevů.

Ušlechtilá nuda

Po udělení nejvyšších cen angažovaným filmům se pozornost poroty v čele s Meryl Streepovou přesunula k jímavým filmům s milostnou kolizí, jejichž hodnocení se v průběžném posuzování renomovaných kritiků pohybovalo v rozmezí průměrný až dobrý. Ač v soutěži figurovaly v rámci daného žánru i vyhraněnější tituly, jako například domácí snímek *24 Wochen* (24 týdnů, 2016) režisérky Anne Zahry Berrachedové, pojednávající o zodpovědnosti za rozhodnutí podstoupit pozdní potrat plodu s diagnózou Downova syndromu, ceny za režii a hlavní ženský výkon připadly filmům o hledání smyslu života po padesátce. Ve snímku *Kollektivet* (Komunita) Thomase Winterberga, jenž zpracoval osobní zkušenost z dětství, jde o známou televizní moderátorku, která se nudu z rodinného života snaží rozptýlit založením komunity. Velká různorodá „rodina“, do níž po čase přibude i manželova milenka, ji ale nakonec ze spolku i z domu jednomyslně vyštve a nevzrušeně se chystá k další společné večeři, zatímco zdrcená zakladatelka v hořkých slzách tiše opouští scénu. Pohnutý obraz ženy, která se stala obětí svých rozmarů, vynesl Trine Dirholmové hereckou

cenu, na niž zjevně kandidovala i Isabelle Huppertová ve francouzsko-německém dramatu Mii Hansen-Løveové *L'avenir* (To, co přijde) o opuštěné učitelce filosofie. Šmrncovní intelektuálka znenadání čelí ztrátě manžela, smrti matky a spolu s tím uvědomění si naprosté svobody a zároveň mizivého zájmu okolí. Neví, jestli její život právě skončil, nebo teprve začíná. Těžko říct, proč právě snímku, který stojí výhradně na osobním kouzlu hlavní představitky, připadla cena za režii. Ve všech ohledech konvenční melodrama rozhodně nepředstavuje typ výrazného režijního počínu.

Ostatné mainstreamově laděné tituly, které se z velké části daly označit za ušlechtilou nudu, ovládly větší část soutěže. Na otázku, proč se v soutěži neobjevil formálně i obsahově vytříbený nový vrchol filmografie Benedeka Fliegaufa *Liliom Ösvény* (Alej lilií), uvedený v paralelní sekci Forum, těžko odpovědět. Zvláště když se organizátoři nebáli začlenit osmihodiný epos režiséra Lav Diaze *Hele Sa Hiwagang Hapis* (Ukolébavka pro smutné tajemství). Snad šlo z jejich strany v případě filipínského opusu o gesto, které ovšem znehodnotilo právě nadměrné množství konvenčních mainstreamových snímků, často doprovázených litanii až příliš hlubokomyslných moulder z voiceoveru jako v případě Ferreirových *Cartas de guerra* (Dopisy z války), nesnesitelně teatrálního *Génia* (Genius) od Michaela Grandage nebo banálního, ale výtvarně uhrančivého čínského artu *Chang Jiang Tu* (Boční proud), jemuž připadla cena za kameru.

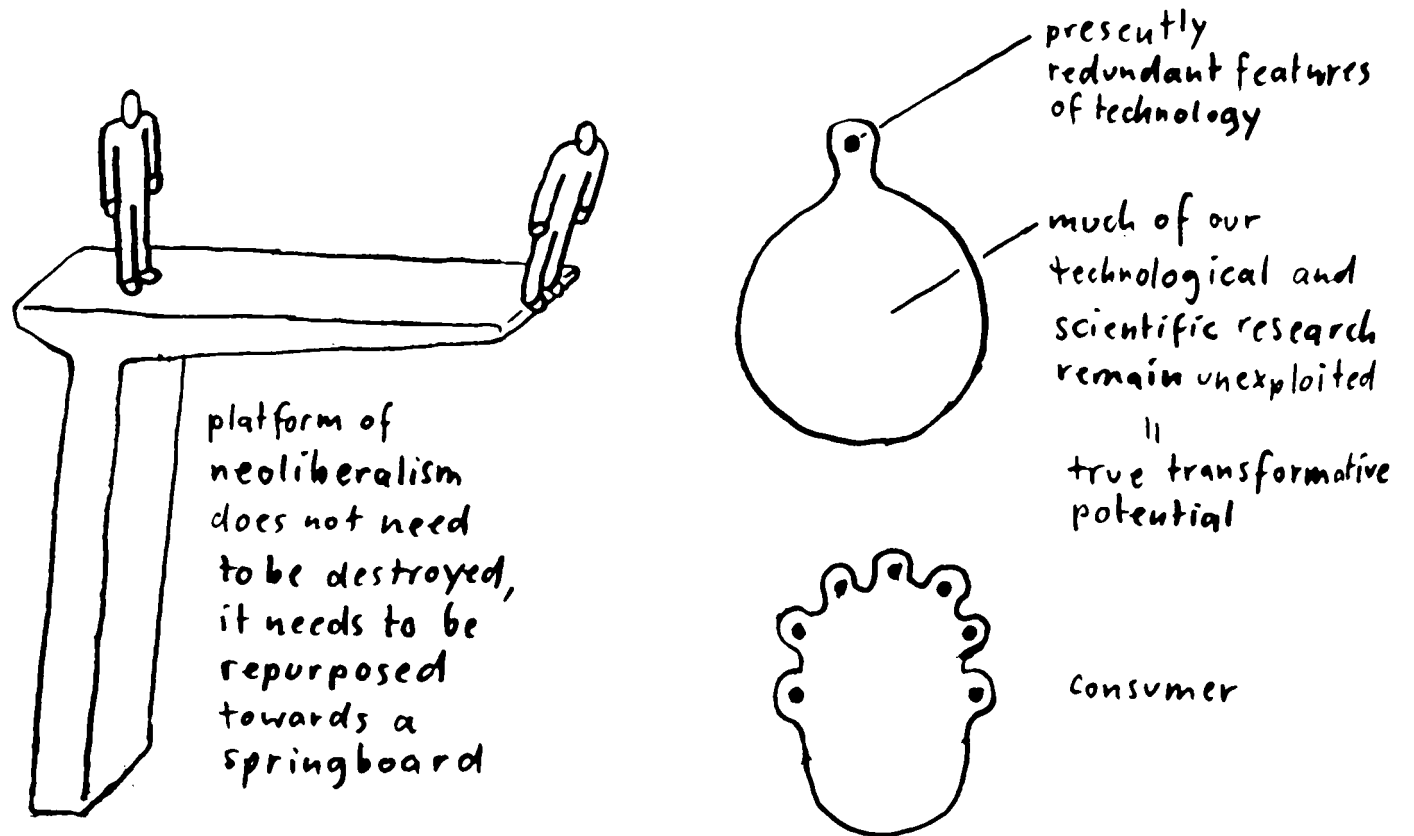
Při bližším pohledu do paralelních sekcí Forum a Panorama, které mimochodem zahajoval dlouho očekávaný český snímek *Já, Olga Hepnarová* Petra Kazdy a Tomáše Weinreba, se často objevovali „dvojníci“ prestižnějších soutěžních titulů, kteří ovšem co do zpracování poskytovali intelektuálně mnohem záživnější podněty. Romantická komedie Rebeccy Millerové *Maggie's Plan* (Magdiny plány) vstřebala *Géniova* tvůrčí muka i manželovu zradu, na niž jsme narazili v *Komunitě* i v *Tom, co přijde*, s lehkostí a vtipem, o kterých se oceněným režisérům ani nezdálo. Stejně tak bychom v soutěži těžko hledali skutečnou cinefilní slast, jakou představuje další mockumentary autora *Únosu Michela Houellebecqa* (L'Enlèvement de Michel Houellebecq, 2014) Guillaumea Nicloux. Novinka *The End* (Konec), vypráví o neúspěšném lovu až hmatatelně hmotného a ve francouzských lesích plných škorpionů a nahých žen ztraceného Gérarda Depardieua.

Autorka je filmová publicistka.

Umění za chodu strojů

Programový text, který vznikl spojením myšlenek mnoha osob, lze označit za jakýsi novodobý futuristický manifest umění. Umění se má odpoutat od svých dosavadních dějin i od přesvědčení o privilegovaném postavení člověka ve světě. Je mu prorokována mechanická budoucnost.

MOHAMMAD SALEMY



1. Máme-li se na základě předpokladu, že umění vždy existovalo, pokusit vysvětlit jeho danost, musíme zároveň přijít s takovým konceptem umění, který bude odpovídat existujícím uměleckým dílům a jejich dějinám. Kdybychom naopak brali dosud vytvořená díla jako základní předpoklad pro vyhodnocení toho, zda je vůbec možný nějaký nový druh tvorby, mohli bychom rychle zjistit, že mnoho věcí považovaných dnes za umění vlastně vůbec uměním není. Pokud máme uchovat cokoli, co bychom mohli označit jako umění, musíme se snažit porozumět nejen tomu, co umění je, ale také tomu, co vytváří anebo by mělo vytvářet.
2. Shodneme-li se na tom, že naivní humanismus představuje největší problém soudobého umění, pak se ukáže, že řešení tohoto problému rozhodně není triviální. Zavrnutím představy, že různorodé subjektivní interpretace umění jsou smyslem jeho existence, můžeme rozbít celou strukturu současného uměleckého paradigmatu. Nicméně problém antropocentrického umění neleží pouze v potenciální různorodosti interpretace, ale také v rozvolnění epistemických standardů jeho hodnocení. Problém leží v myšlenkovém zkratu, kdy je hodnota uměleckého nápadu chápána pouze jako relativní vůči uměleckému aktu, který tuto hodnotu v praxi stvořil.
3. Z tohoto důvodu nemůže mít umění jako produkt hodnotu samo o sobě. Umění se vždy týká problematiky zpřístupnění. Proto musí odpovídat na otázku, jakým způsobem tvorba uměleckého díla zpřístupňuje a ovlivňuje myšlení tvůrce i diváka. Umělecká činnost tedy nemůže být pouze formální hrou. „Formalizace“ zahrnuje individuální schopnost pracovat s omezením, které mu klade žánr, médium, výstavní prostor nebo obecnost. Tento fakt má dalekosáhlejší dopad, než jakým jsou čirá hra a experimentování. Umění by nemělo být hravé pouze po formální stránce. Měli bychom ho chápat spíše jako způsob navigace v kognitivně-vjemové topologii.
4. Problematika umění nemůže být vyřešena na úrovni nazírání a interpretace. Smysl konceptuálních interpretačních praktik se neodvíjí

- pouze od konfrontace diváka s uměleckým dílem, ale zahrnuje také conceptualizaci, která umožňuje samotný akt stvoření daného díla. Na úrovni výroby neužívá umělec pouze „techniku“ v širším slova smyslu, ale udržuje také určité principy své tvorby. Umělec začíná s jistým souborem myšlenek a s určitým přístupem k dosavadnímu vědění. Stejně tak chápe, nakolik se výsledek uměleckého díla záměrně otevírá vůči nahodilosti. Tento typ díla je procesem a příliš se neliší například od způsobu, jakým funguje vysokorychlostní algoritmické obchodování.
5. Ačkoliv umění nemůže být chápáno pouze v souvislosti se signálem, informací, řečí nebo pravidly, nemělo by být vykládáno ani pouze prostřednictvím neurčité a interpretativní bio-fenomenologické zkušenosti v prostoru muzea, galerie nebo na jakémkoli jiném veřejném místě. Přitom ale nemůžeme divákovi upírat jeho víru v to, že svou zkušeností dílo završuje. Budoucí síla umění závisí na jeho schopnosti mnohotvárnosti a přizpůsobivosti vůči různým platformám. Aby umění čelilo strojům, musí opustit majestát lidství a stát se plně procesuálním a přenositelným.
6. Mít na umění konceptuální a racionální nároky znamená tvrdit, že jeho hodnota nezávisí pouze na konceptuálním a neurčitěm aktu individuální interpretace, chápáním jako výsledek subjektivního nazírání. Tvorba uměleckých objektů musí být znovu podmíněna tvůrčím záměrem autora, který je beztak v díle přítomen svým „podpisem“. Zachovat tuto křehkou rovnováhu znamená aktivovat funkce dané práce na úrovni povrchu, aniž bychom upadli do spirály humanismu.
7. Z hlediska diváctví funguje sociální rozměr umění uvnitř určitých omezení (například prostorových a materiálních), ovlivňujících jeho podobu. Proto musí tvůrčí akt propojit materiální a společenský rozměr díla, aby nastolil nová pravidla, nebo, chcete-li, aby měl vůbec nějaký význam. V opačném případě umění nezbyvá než udržovat svůj monopol vůči společenským hodnotám a operacím, jakými jsou náboženství nebo politika reprezentace.

8. Existuje zásadní rozdíl mezi dvěma koncepty umění: první je obecná a zahrnuje všechny lidské aktivity zaměřené na nové formy krásy nebo na bezpodmínečné a nedefinovatelné hodnoty. Toto pojetí zastřešuje různorodá média, jako jsou například literatura, divadlo, hudba, architektura, film, hry. Druhá, užší koncepce označuje strategie v rámci galerií a muzeí, včetně těch, které se snaží tuto tradici překonat. Většina lidí má na mysli druhou koncepci, když mluví o umění. Tuto omezenou definici udržuje pohromadě pouze historická nehybnost a ekonomická moc.
9. Moderní definice umění, která upřednostňuje jeho vizuální rozměr, dodává dějinné události esenci prostřednictvím muzeologie a fotografie. Obě tyto technologie legitimizují dnešní umění skrze jeho historický předobraz a skrze rituál, který známe jako vystavování současného umění. Výstavní prostor plní funkci sekulární katedrály a propůjčuje uměleckým dílům rozměr metakvality. Zaměňuje umělecká díla za to, co jsme výše označili jako obecnou podobu umění, aby kolonizoval a nárokoval si všechny tvůrčí přístupy ve jménu současného umění.
10. Příchod umění budoucnosti přímo závisí na dvou zásadních předpokladech. Za prvé, umění zitrka musí být osvobozeno od omezeného mechanismu dějin umění a zvláště pak od onoho dlouhého a silného řetězu, který je váže k tradici modernismu. Za druhé, umění se musí vymanit z role nositele významu – tedy z role, která jeho vývoj dlouhodobě doprovází. Pokud chceme umění osvobodit z područí lidské dominance, musí být tyto dvě podmínky splněny. Musíme se zeptat sami sebe: jaké podmínky propůjčily vizuálnímu umění v západní kultuře takovou zásadní roli? Tato otázka po nás žádá, abychom přepsali dějiny uměleckého významu v celé západní filosofii, od pravěku až po dnešek.
11. Osvobodit umění od jeho dějin a ontologie znamená uvolnit jeho vazby na lidskou minulost, aby mohlo již dnes odhalit svou mechanickou budoucnost. Umění se však nesmí úplně zbavit své role nositele významu, dokud

Tvorbu je třeba omezit na povrch

neodhalíme pravou formu ateismu, který neguje jak bohy, tak vitalismus přírody, lidí, materiálního světa, řeči i strojů. Do té doby musíme zajistit, aby umělci nebyli těmi, kdo se snaží sami tvořit význam.

12.

Lepší definici i úlohu umění můžeme vytvořit pouze tehdy, pokud překonáme jeho dějinnou nehybnost trvající od 20. století. Tuto nehybnost má na svědomí posedlost umělců otázkou po identitě umění, jež je spojená s porušováním téže identity už pro samotný akt porušení. Když se tato tendence spojí s postmoderním pužením k diverzitě a pluralitě, vznikne prostředí katastrofického nedostatku kritérií pro tvorbu soudů o umění. Dnešní umění je nuceno k produkci přebytkových, sebestředných děl: když se porušování tradice stane jedinou hybnou silou, důsledkem je snaha prosadit svou vůli proti jakýmkoli omezením. Nakonec se z umění stává akt, jehož autorita a hodnota jsou posvěceny automaticky v momentu tvorby.

13.

Neomalenému spojování umění s vědou se musíme vyhnout jako čert kříži. Umění dneška nemá žádný epistemický vliv, a pokud ano, pak pouze jako vedlejší účinek. Navzdory tvrzení o tvorbě vědění skrze kvalitativní i kvantitativní vědecké projekty si dnešní umění neklade za cíl nějaké vědění skutečně vytvářet.

14.

Dopad umění na vědění – jeho schopnost učinit vědění přístupným – vždy odpovídal teoretické a estetické slepotě vědy, která podle obecného mínění vědění vytváří. Vzhledem k tomu, že je umění považováno za typ racionality se specifickým přístupem k manipulaci s formou a materiály, představuje typ technologie hledající odpověď na ty epistemologické nedostatky, na které věda nemá trpělivost. V tomto ohledu musí být umění chápáno z hlediska jeho zamýšlené i nezamýšlené role, a snad i v kontextu jeho nahodilé společensko-kognitivní úlohy uvnitř oddělené komunity uměleckých profesionálů, kteří jsou skutečnými dělníky v oboru umělecké tvorby.

15.

Samozřejmě by se dalo namítnout, že současné umění, tedy umění v užším smyslu, může poskytnout ryzí intersubjektivní prožitek, který následně může spustit jedinečný sled úvah, a umění tak může být přetvořeno za účelem produkce jistých názorů nebo jistých společenských standardů. Avšak v našem stavu přesytení všemi možnými, neustále přístupnými médii se musíme ptát, zda vůbec potřebujeme umění, které by skrze svou profesionální formu a technickou řeč tvořilo tento typ společenské konstrukce.

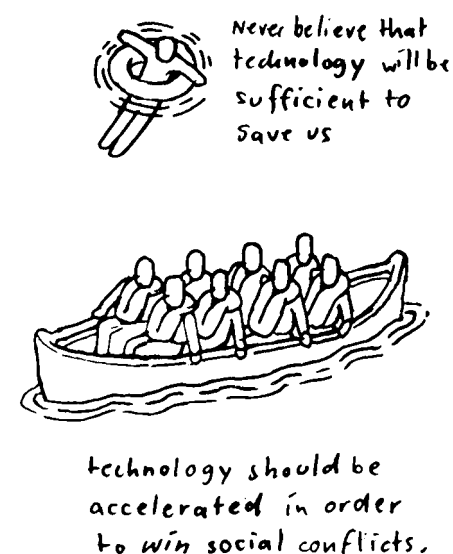
16.

Pouze skrze tento omezený úhel pohledu může být umění začleněno do schůdného paradigmatu vědění, jež se vymaní z konceptuálních pastí, tolik oblíbených mezi umělci, kteří hodnotu své práce ospravedlňují srovnáváním s užitkovou hodnotou vědy. V tomto směru se necháváme unášet zakouzleným proudem romantismu a humanismu. V dnešní době o sobě mnoho umělců tvrdí, že vykonávají práci vědců už jenom tím, že ve svých pracích ztvárňují výsledky systematických projektů: je zde umělec jako historik, umělec jako sociolog, umělec jako antropolog a dokonce i umělec užívající prvky neurologie, fyziky, matematiky a jiných vědeckých oborů. Na druhé straně bychom stejně tak měli svrhnout hodnotu vědy z piedestalu, na kterém se momentálně nachází.

To však není totéž jako tvrdit, že umění nevytváří žádný typ vědění. Když připustíme, že ne všechno vědění je posvátné a že umění nevytváří žádné objektivní vědění, uvědomíme si, že kognitivní směřování umění je odlišné od vědeckého zkoumání a naopak. Pokud se nesoustředíme v první řadě na vědění a zaměříme se místo toho na umění jako na platformu, která dovede překlenout rozestup mezi vnitřním rozměrem uměleckého světa a jeho vnějškem, pak nám umění poskytne formy vědění, jimiž se věda nikdy nezaobírala a zaobírat nebude.

17.

Aby umění 21. století získalo nový účel, je třeba je omezit na exaktní vědu o povrchu, neboli na nejmenší část toho, co estetická teorie nazývá formou. Forma není nic jiného než interakce a vzájemné překrývání různých topologických povrchů. Forma je tím, co pluralita povrchových efektů pokládá na povrch vnímání. Jako věda o povrchu se umění musí vyrovnat se svým vlastním metafyzickým nedostatkem a dále se musí stát tvůrčím v rámci svých omezených, povrchových možností. Tato hluboká věda o povrchu hraje zásadní roli při budování stereoskopické vize umění/vědy. Je třeba odebrat umění jeho metafyzické trumfy a přimět ho uvědoměle pracovat v rámci své vlastní ontologie. Toto je první krok na dlouhé cestě, na jejímž konci se umění stane opravdovým



Kresby Armen Avanesian a Andreas Töpfer

způsobem myšlení. Aby umění bylo vůči vědě autonomní, musí nejdříve ovládnout vlastní doménu. Tato strategie obnáší vidět umění nikoli jako jev omezený lokálním dopadem jeho povrchových kvalit, ale jako prostředek překonání této lokálnosti.

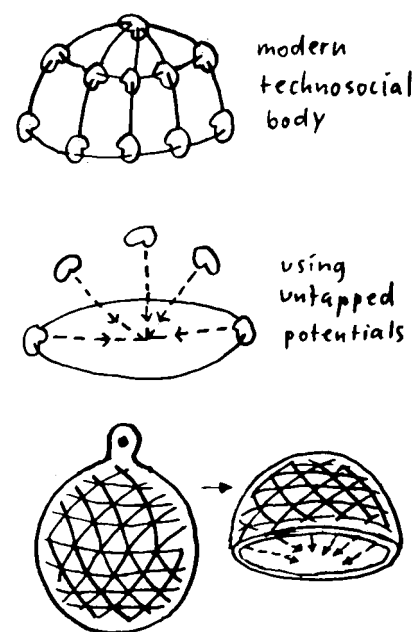
18.

Z hlediska estetiky je však umění objektivní vědou o povrchových efektech. Slupka, skrze kterou umění zasahuje do okolního světa, otevírá jeho potenciál stát se nosnou platformou. Je nezbytné redukovat umění na samotný povrch, pokud chceme předat jeho ideu i praxi našim strojům. Jako příklad lze uvést podobu a atmosféru fikčních světů nebo estetiku společenského porozumění a vztahů. V takovýchto kontextech může umění zpřístupnit vědění jak pro lidi, tak pro stroje. Na této vyšší úrovni, která se bohužel z naší pozice jeví jako dosti omezená, může umění poskytnout metody komprimování skrze svou formu. Dobrymi metaforami a příklady této myšlenky jsou čarový kód, QR kód nebo emotikony. Časoprostorové napodobeniny

těchto jednoduchých forem, které umožňují interakce člověk–člověk, člověk–stroj nebo stroj–stroj, jsou jen jedny z mnoha možností. Afektivní optické a akustické výměny uvnitř vesmíru, určitého prostředí a mezi žijícími bytostmi byly vždy bezdrátové a velmi úspěšné v podpoře života. Komprimace musí však být chápána v návaznosti na roli umění při tvorbě kognitivních procesů, a ne jako uctívaná tvorba speciálního hyperkognitivního a luxusního produktu.

19.

Umění nám může pomoci lépe chápat rozdíl mezi poskytováním vhledu a vytvářením vědění. Umění, stejně jako filosofie, již není metodou „znalosti o něčem“, ale spíše „znalostí, jak něco dělat“. Umění jako objekt i proces se může stát tvůrcem vědění tím, že zpřístupní světu sadu schopností, se kterými může pracovat, spíše než aby prosazovalo nebo potvrzovalo určitý koncept. Skrze materiální možnosti uměleckého díla, anebo díky časovému rozměru jeho tvorby a vystavování, lze zprostředkovat inteligenci – mechanikou, lidskou či obojí. Umění jako určitý vhled a jako způsob navigace, spíše než jako vědění a víra, pak může být chápáno jako umění epistemické orientace. Pro shrnutí: tvorba není umění samotné. Umění má kognitivní roli, avšak nemělo by se na něj nahlížet pouze jako na kognitivní produkt. I tento fakt odkazuje na jeho kontinuitu, a to mnohem



více než jeho domnělá zaměnitelnost s ideály a praktikami přírodních věd.

20.

V tomto ohledu se role umění velmi podobá filosofii, neboť může být považováno za jistý druh kognitivního, filosofického modelování. Tím, že zpřístupňuje podmínky pro tvorbu vědění, je posedlost umění definováním sebe samého velmi úzce spjata s jeho neurčitým subjektivním dopadem na potenciální diváky. Avšak společenský rozměr umění nese menší vinu na nedůsledné neurčitosti umění než materiální tvorba samotná. Umění budoucnosti by mohlo synchronizovat své materiální a normativní nároky s těmi společenskými, čímž by umožnilo konkrétní a určité soudy. Tímto způsobem se společenský rozměr umění může opět stát věděním, které nestagnuje a není zabředlé v neurčitosti a rozmaru.

21.

Precizní umění zítřka musí překlenout rozkol mezi přírodními a humanitními vědami,

ale mělo by zůstat na straně věd humanitních. Umělost povrchu může velmi lehce souznít s konstruovaností čiré myšlenky, která má svůj vlastní opensourceovaný a kolektivně vytvářený umělý povrch. Díky tomuto procesu může umění odhodlaně opustit svá vlastní tvrzení o tvorbě a přijmout svou funkci při určování limitů a možností samotného poznání.

22.

Umění, ať už s tím umělci souhlasí či nikoli, je absencí významu zabalenou do kognitivní slupky, kterou vidíme jako povrch poznání a jako zhmotnění dějinné i sémantické prázdnoty, která ho definuje. Je to série ověřitelných tvrzení, která jsou vložena do reálného světa a zhmotněná za účelem vyplnění prázdného místa významu – je to tedy prázdnota existující v prázdnotě. Navzdory vědě, která funguje jako nevyrovnaný prostředník mezi tím, čím svět je, a tím, čím by měl být, musí umění být chápáno jako vnější forma (a to jak světa vnitřního, tak vnější reality), a tedy jako další prostředník mezi empirickým a konstruovaným, působící ve prospěch světa, jaký by měl být. V nevyrovnaném sporu mezi svou značně silnou ontologií a slabým epistemologickým potenciálem stojí umění nakonec vždy na straně epistemologie.

23.

Umění musí vyjít ze své věže ze slonoviny, aby se mohlo vyrovnat s důsledky své existence. Ale na rozdíl od modernismů 20. století si dnes již nemůže dovolit vyjadřovat se pouze k omezením svého materiálního základu a stejně tak nemůže být chápáno jenom ve spojitosti se svým historickým vývojem a ontologií. Ačkoliv je pravda, že umění je kondenzací informací v rámci určitého prostoru, jakým je třeba pevný disk, počítačový monitor nebo výstavní prostor, neměli bychom redukovat jeho existenci například na sledování dopadů světla na úrovni nanočástic a užívat počítače k vyhodnocení praktického uplatnění těchto procesů. Umění dnes naléhavě potřebujeme proto, že může být přepracováno tak, aby dovedlo smířit lidské a mechanické subjektivity. Umění je nutné, neboť pouze skrze něj můžeme vypracovat netriviální kybernetický systém pro znovuoživení sdíleného mimolidského a etického základu. Tato práce nemůže být automatizována a ponechána výhradně na lidech či na strojích. Je třeba umění plně využít, dříve než náš přehnaný humanismus zničí možnost zrodu etické umělé inteligence. Měli bychom naše stroje naučit porozumět umění i tomu, nakolik je jeho tvorba zásadní pro společenský proces spoluindividualizace.

24.

Ve spojitosti s uměním jako individuálně vykonávanou aktivitou je třeba zcela odmítnout ideál umělce jako jedinečného génia. Tendence zbožšťovat roli umělce je symbolicky spjata s představou o privilegované pozici člověka ve světě. Mimolidská podstata, kterou sdílíme s našimi stroji, bude i nadále vzdorovat subjektivním singularitám. Umění je třeba překonfigurovat tak, aby se vázalo k tomu, čím a pro co je vytvářeno – tedy ke společenství lidí a strojů.

25.

Umění se nemusí bát o své publikum. Musí si uvědomit, že lidé potřebují umění daleko více než umění člověka.

Autor je kritik a kurátor.

Z anglického originálu **Art after the machines** (2015), publikovaného na e-flux, přeložili **Vít Bohal** a **Václav Janoščík**. Publikováno se svolením autora.

MAGNESIA LITERA 2016

MAGNESIA LITERA

Vyhlášení vítězů 5. dubna od 20.20
na Nové scéně Národního divadla
v přímém přenosu ČT Art

Nominace

Litera za prózu

Anna Bolavá: *Do tmy* (Odeon)
Pavel Bušta: *Sigmundovy mýry* (Togga)
Daniela Hodrová: *Točité věty* (Malvern)
Iva Pekárková: *Pečená zebra* (Mladá fronta)
Daniel Petr: *Straka na šibenici* (Host)
David Zábranský: *Martin Juhás*
čili Československo (Premedia)

Litera za poezii

Jiří Dynka: *Kavárny* (Archa)
Irena Štastná: *Žvýkání jader* (Srdeční výdej)
Ladislav Zedník: *Město jeden kámen* (Dauphin)

Litera za knihu pro děti a mládež

Olga Černá: *Klárka a 11 babiček* (Baobab)
Renáta Fučíková: *Praha v srdci* (Práh)
Robin Král: *Vynálezárium* (Běžilská)

Litera za literaturu faktu

Milena Lenderová, Martina Halířová,
Tomáš Jiránek: *Vše pro dítě!*
Válečné dětství 1914-1918 (Paseka)
Martin Kuna a kol.:
Archeologický atlas Čech (Academia)
Martin Nodl: *Středověk v nás* (Argo)

Litera za nakladatelský čin

Barbora Baronová:
Dita Pepe: *Intimita* (Wo-men)
Barbora Toman Tylová:
Jde o to, aby o něco šlo.
Typograf Oldřich Hlavsa (Akropolis/VŠUP)
Jindřich Vybíral: *Leopold Bauer.*
Heretik moderní architektury (Academia/VŠUP)

Litera za překladovou knihu

Světлана Alexijevičová:
Doba z druhé ruky. Konec rudého člověka,
z ruštiny přeložila Pavla Bošková (Pistorius & Olšanská)
Joanna Batorová: *Pískový vrch,*
z polštiny přeložila Iveta Mikešová (Paseka)
Jesús Carrasco: *Na útěku,*
ze španělštiny přeložil Štěpán Zajac (Akropolis)

DILIA Litera pro objev roku

Marie Iljašenko: *Osip míří na jih* (Host)
Blanka Jedličková: *Ženy na rozcestí* (Academia)
Lucie Raškovová: *Samota není zlej* (Brkola)

Autorská čtení nominovaných autorů
se konají 7., 15., 21. a 29. března vždy od 19.00
v Knihovně Václava Havla (Ostrovní 13, Praha 1)


MAGNESIA®

 DILIA

 KOSMAS

 Česká televize

 Národní divadlo

LIDOVÉ NOVINY

 CREAMPOLIS

 Instinkt

INTERVIEW

IVAN ALEXANDROVIČ GONČAROV

OBLOMOV



„DOBŘE – TAK NELEŽÍTE,
A MÍSTO TOHO USTAVIČNĚ POLETUJETE SEM A TAM JAKO MOUCHY,
JENŽE JAKÝ TO MÁ SMYSL?“

REŽIE HANA BUREŠOVÁ

HRAJÍ MICHAL ISTEŇÍK,
TOMÁŠ TUREK, JAN MEDUNA, JAN VONDRÁČEK,
VERONIKA LAZORČÁKOVÁ, EVA HACUROVÁ

PREMIÉRA 16. BŘEZNA 2016

 DIVADLO
VDLOUHÉ

 PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO



Vladimír Skrepl Broučci

20 01 — 03 04 2016

Galerie města Ostravy
Dvorana Multifunkční auly Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993
706 02, Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, vstup volný

Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostravy

 OSTRAVA!!!

 Moravskoslezský kraj

 Městský úřad Ostrava

 MINISTERSTVO KULTURY

Mediační partneri

 art

 A2

 ArtMap

 artak.cz

 newton media

 FlashArt

 ostravan.cz

 GO OUT

NO D



17.3./20:00
**Tantehorse & Jiří Bartoňanec
& NoD: Lessons of Touch**

Manifestace těla v jeho krajních podobách.
Proč máme strach z dotyku, z cizího těla,
z vlastního těla, těla druhého a kam až sahá
naše vnitřní tolerance?

20.3./19:30
**Maybeshewill (UK)
support: Waking Aida (UK)**

Britská postrocková legenda Maybeshewill
definitivně končí a vyrazí na poslední turné.
V neděli 20.3.2016 se stává v Praze v NoDu.



21.3./20:00
Nori Sawa: Krysař

Japonský loutkář Nori Sawa uvádí slavnou
legendu o Krysaři, který svoji silou očisťuje
město. Stínové divadlo, loutky bunraku
a originální japonská hudba.

28.3./20:00
**FREE MONDAYS
DE MONTEVERT (SWE)**

Ilmor Nilson neboli De Monteverte je konečně
zpět s novým albem „Let's not run away
together“. Její druhý počín vás pohladí po
duši a budete jen chtít naslouchat dalším
příběhům, které vám za doprovodu chytlavé
hudby odvypráví.



30.3./20:00
**Tvůrčí skupina Díra na trhu:
Plešatá zpěvačka
(Ionesco, Jánová, Valerián)**

Ionescova Plešatá zpěvačka v nekompromisní
úpravě týhle nekompromisní doby.

31.3./19:00
**PSYCHEDELIKATESY
Jan Borovička a Filip Tylš:
Psilocybin – psychoaktivní houby
a psychiatrický výzkum**

Na našem území roste řada hub
s psychedelickými účinky, kterými se detailně
zabývá mykolog Jan Borovička. Psilocybin
z medicínského hlediska představí psychiatr
a výzkumník Filip Tylš.

Více informací a kompletní program na
www.nod.roxy.cz



Zběsilý a přepjatý Wojcek

Marná snaha o neotřelost

Hra **Wojcek** německého romantika Georga Büchnera je mezi divadelníky populární. Současná inscenace Divadla D21 je jejím už sedmnáctým českým zpracováním. Tvůrčí tým pod vedením režiséra Jiřího Ondry se snaží o originalitu a experimentální vyznění. Výsledek však vzbuzuje pochyby.

VOJTĚCH POLÁČEK

Divadlo D21, působící od roku 2012 na pražských Vinohradech, uvedlo na konci února inscenaci *Wojcek (projekt Wojcek)*, volnou úpravu nedokončeného dramatu německého předbřeznového spisovatele Georga Büchnera. Vyvrcholením notoricky známého Büchnerova díla je vražda z vášně, jež není jen vyústěním osobních milostných peripetií, ale i tragickým důsledkem nerovného souboje mezi člověkem a společenským systémem. Režijní koncept Jiřího Ondry výrazně akcentuje právě druhou zmiňovanou tematickou linii a předkládá divákům zběsilé až surreální vize hlavní postavy, vojáka, kterého dohnal sadismus okolí spolu s finanční tísní až na pokraj

Jako by umělci prostřednictvím všech těchto obrazů předkládali tezi, že zkaženost a prohnílost vyvěrá z podstaty přírody či z přirozenosti lidského druhu, že bujení lásky a života je zároveň bujením lži, násilí a smrti. Jako by i to, že výše postavený, movitý a krásný Plukovní tambor svedl Wojckovu přítelkyni, vnímali jako něco zcela normálního, přestože eticky odsouzeníhodného. Silnější pes zkrátka kopuluje a kopulovat bude a vražda nevěrné přítelkyně není aktem svobody a vzpoury, ale spíše jen příznakem zoufalství a rezignace, činem zraněného zvířete zahnaného do kouta. Ostatně právě tyto jednoduché, depresivní a snad i pravdivé

být její úloha v inscenaci, stejně jako v případě zmiňovaných živých hudebníků, mnohem propracovanější. Svou kreativitu měli tvůrci držet na dramaturgické uzdě i v řadě dalších momentů. Hejtman například použije v závěru kytaru jako pušku a střílí s ní po Doktorovi. Pracovat s podobně silnou, vtipnou a hravou metaforou je jistě lákavé, její použití by však nemělo být samoučelné.

Snaha šokovat

Na vizitkách se pracovníci Divadla D21 prezentují sloganem „Máme plné zuby komerčních divadel“. Útočné, ale také obecné heslo prozrazuje křečovitou snahu být alternativní,



Wojcek Divadla D21 se snaží zaujmout explicitními obrazy násilí a erotiky. Foto Jiří Pasz

šílenství. Z tohoto ohledu je příznačné, že se tvůrci rozhodli škrtnout postavu Wojckova přítele Ondřeje. Hlavní hrdina nicméně s nepřítomným kamarádem i nadále rozmlouvá, a jejich interakce tak nabývá podoby vnitřního dialogu v mysli schizofrenika.

Přírodovědná laboratoř

Aby uživil svou dívku Marii a jejich dítě, je Wojcek ochoten podstoupit téměř cokoliv. Nechává se ponižovat svým nadřízeným – Hejtmanem – a stává se dobrovolnou obětí nebezpečného lékařského experimentu, během něhož jej Doktor nutí jíst pouze hrách, aby mohl sledovat Wojckův postupný duševní i fyzický úpadek. Divadlo D21 vyjadřuje situaci sociálně a materiálně deprivovaného jedince, kterého likviduje krutý, zvrácený, ale zároveň přirozený mechanismus moci, všemi divadelními prostředky, nejčitelněji asi scénografií. Drama inscenátoři situují do prostředí, které připomíná jakousi přírodovědnou laboratoř. Terárium s živými želvami, které možná odkazuje ke skutečnosti, že se Büchner jako vystudovaný anatom zaměřoval na výzkum obojživelníků, doplňují pokojové rostliny v květináčích. Rostlina, konkrétně tráva, trčí také z helmy Hejtmana a Wojcek ji svému nadřízenému stříhá namísto vlasů. Fotografie živých, ale zároveň hniјících rostlin, snad hrachu, jsou navíc součástí programu inscenace.

myšlenky činí zřejmě z Büchnerova dramatu univerzální dílo, které rezonuje mnoho let po svém vzniku. Ideovou podstatu předlohy tvůrci uvedenými prostředky účinně podtrhují, je ovšem otázka, zda by neměli mít ambici ji někam výrazněji posunout, například se pokusit Wojcka nějak konkrétněji a čitelněji vztáhnout k dnešku.

Hýření nápady

Výraznějším problémem inscenace je její dynamika. Protagonisté od začátku do konce předvádějí vyhraněně expresivní herecký styl. Ten navíc podtrhuje téměř nepřetržitá, hlasitá a emocionálně útočná hudba, která je z nejasných důvodů místy živá (interpretují jsou samotní herci) a místy reprodukováná. Těžko stravitelná audiovizuální smršť se na diváka valí s homogenní intenzitou, a inscenace tak nemá příležitost vygradovat. Jistě poctivá snaha herců nakonec začíná být otravná a – paradoxně – nudná.

Neplývá se jen energií, ale i nápady. Ty sice většinou vypadají efektně, bohužel ale často postrádají těsnější vazbu k obsahu kusu a jejich význam je matoucí. Podivné a rušivé je už kabaretní rámování. Výstřední konferenciérka sice navazuje kontakt s publikem, její vazba k celku díla je ovšem diskutabilní. Možná měla sloužit jako jakási průvodkyně pouťovým kabinetem kuriozit, plným panoptikálních figur a exponátů, to by ovšem musela

oslovovat mladé publikum nezávislým uměleckým a experimentujícím divadlem. Úporný, ale ve výsledku těžkopádný marketing křičí do světa: „Jsem alternativní!“ V podtextu podobných manifestů se však často skrývá zcela opačné sdělení: „Chci za každou cenu působit alternativně, protože ve skutečnosti jsem konvenční a nudný.“ Podobně na mě působí i recenzovaná inscenace. Na povrchu je hysterická a přepjatá. Útočí pomocí intenzivní audiovizuální kulisy, která nechce, ale ještě spíše neumí pracovat s gradací a dynamikou. Zaujmout nebo dokonce šokovat se snaží explicitními obrazy násilí a erotiky, eventuálně bizarními, ale bohužel často plochými a samoučelnými divadelními metaforami a významovými spojeními. Tím, jak moc chce být „cool“, působí v éře hipsterské ležérnosti jako vyložený „old school“. Namísto svobodného, uvolněného a inspirativního umění „projekt Wojcek“ publiku vnucuje alternativní křeč, uměleckou paralýzu, tvar, kterému schází nadhled, a stává se nechtěnou parodií sebe samého.

Autor je vedoucí divadelního oddělení Národního muzea.

Georg Büchner: Wojcek (projekt Wojcek). Režie Jiří Ondra, hudba Jindřich Čížek, výprava Jana Smetanová, dramaturgická spolupráce Hasan Zahirovič, Richard Fiala, hrají Hana Mathauserová, Kristýna Podzimková, Michal Dudek, Petr Pochop ad. Divadlo D21, Praha, premiéra 26. 2. 2016.

Soundtrack k brutalitě doby

Nové album Fatimy Al Qadiri



Josh Kline: Freedom, 2015

Ústředním motivem desky *Brute* Fatimy Al Qadiri je krize západní demokracie. Kuvajtská umělkyně do hudebního materiálu promítla neradostnou současnost, zmítající se ve vlnách protestů, pouličních nepokojů a sílící represe ze strany státu a zejména bezpečnostních složek.

ADÉLA SOBOTKOVÁ

Londýnské vydavatelství Hyperdub je pověstné tím, že jeho šéf Steve Goodman alias Kode9 dává umělcům naprostou svobodu. Díky tomu v jeho diskografii najdeme jak intimní a osobní alba, tak i výrazně politicky laděné počiny. Do druhé skupiny patří nedávno vydaná druhá dlouhohrající deska Fatimy Al Qadiri, nazvaná *Brute*. Jejímí klíčovými tématy jsou beztrestnost policejních zločinů, kriticky ohrožená demokracie a potlačované právo na veřejně vyjadřovaný nesouhlas. Ať už tvoří sólo nebo v rámci mezinárodní superskupiny Future Brown, jedinečný rukopis řadí Fatimu Al Qadiri k nejvýraznějším postavám současné elektronické scény. Zároveň je vůdčí osobností nové generace bojovníků, kteří chtějí klubovou hudbu používat jako zbraň proti neoliberalismu a fašizujícím tendencím současné politiky.

Baltimore, Ferguson, Filadelfie

Tvorba v New Yorku žijící kuvajtské multi-mediální umělkyně vždy vycházela ze silné potřeby komentovat a zpracovávat historii – ať už se jednalo o vlastní prožitou minulost nebo fantazie o exotických světech v posthumánní budoucnosti. Všechny předešlé releasy měly také jednotící politická témata: v případě *Asiatisch* (Hyperdub 2014) to byly kulturní aropriace a rasismus s maskou exotizace, na EP *Desert Strike* (Fade to Mind 2012) se zase vrací do dětství poznamenaného válkou v Perském zálivu. Novinka *Brute* je silným politickým komentářem k současnému akcelerovanému kapitalismu, systému, v němž majetek a hmotný růst jsou jedinou hodnotou a jenž si jako výkoný nástroj dohledu a represe zvolil ty, kteří mají „pomáhat a chránit“. Podobně jako *Desert Strike* byl hudební ozvěnou autorčinných válečných zážitků, i nové album je otiskem osobní zkušenosti. Tentokrát se týká momentu, kdy se Al Qadiri ocitla ve vysněných Spojených státech amerických, na domnělé vlajkové lodi svobody, ale setkala se s přebujelým a militarizovaným policejním dohledem – například během protestů

proti válce v Iráku nebo při událostech okolo hnutí Occupy Wall Street.

Al Qadiri v rozhovorech popisuje, že desku začala tvořit v době, kdy byla měsíc po operaci kolena upoutána na lůžko ve svém pokoji v Kuvajtu a z Twitteru se na ni valily temné zprávy, které se nedaly ignorovat: Baltimore, Ferguson, Filadelfie a hnutí #blacklivesmatter; rostoucí moc policie a její provázanost s politickým establishmentem; neochota řešit uprchlickou krizi humánně; nemožnost běžných civilistů dlouhodobě ovlivňovat své okolí. *Brute* je výpovědí o životě v iluzi demokracie. O tom, že Západ pomalu ztrácí své svobodné rysy a že humanistické základy, které by měly být podstatou demokratických zřízení, jsou čím dál křehčí. Podle Al Qadiri se západní demokracie pomalu proměňuje v totalitu. „A já vím, jak tenhle proces vypadá,“ říká.

Pocta protestujícím

Není pochyb, že Fatima Al Qadiri vydala svou zatím nejistější a nejužernější desku. *Brute* zní až monumentálně – jako sloučenina toho nejlepšího ze samplingu *Desert Strike* a fragmentů z vokálního šamanismu jejího raného projektu Ayshay, zkombinovaná se syntetickými atmosférickými plochami z *Asiatisch*. Ačkoli by se tato sonická syntéza mohla zdát překombinovaná, je tomu právě naopak. Dala by se popsat jako hutný minimalismus, nebo naopak strohý maximalismus. Působí jako socha osekaná na holou kostru. Je to ovšem skeleton jakéhosi obřího sauropoda, jehož duté kosti rozeznávají brutální události posledních let jako gigantické rohy. Miliony protestujících lidí se při každém vystoupení do ulic s tímto imaginárním pochodujícím monstrem setkávají tváří v tvář a *Brute* bylo koncipováno rovněž jako pocta těm, kteří mu krácejí vstříc v prvních řadách demonstrací. Album obsahuje nezvyklé množství samplů z terénních nahrávek z pouličních protestů, zvuků policejních helikoptér a houkaček. Zámky a pouta zaklapávají a hlasy skrze LRAD [zvuková zařízení s extrémně dlouhým dosahem – pozn. red.]

oznamují: „Toto shromáždění není nadále považováno za poklidné! Okamžitě opusťte ulice a vraťte se do svých domovů!“ Vzápětí z této „zvukové zbraně“ vystřelí ohlušující vysokofrekvenční siréna.

Fatimu Al Qadiri ale nezajímá jenom zvuk, je také úspěšnou vizuální umělkyní. Její tvorba osciluje mezi zkoumáním kuvajtské, potažmo blízkovýchodní identity v kontextu kapitalismu a konzumu a otázkami genderu a stereotypizace. Jakožto konceptualistka si uvědomuje, jak důležitá je sémiotika, a proto velkou pozornost věnuje vizuálu desky a samozřejmě názvům tracků, které zasazují zvuk do konkrétního sémantického rámce. Pro obal si vypůjčila motiv z díla *Freedom* (2015) Joshe Klinea – portrét Teletubbyho ve výstroji policejního těžkoooděnce. Fotografie prošla výraznou postprodukcí Babaka Radboye, který dodal neživému objektu až frankensteinovskou sugestivitu.

Potřebuje aktivismus změnu?

Jakkoli se může zdát, že *Brute* je hlavně dílem angažovaným a burcujícím, ve skutečnosti je spíše mrazivě konejšivým soundtrackem k normalizované brutalitě naší doby. Masivně dunivé, naštvané skladby jako *Battery*, *Blows* nebo *Breach* střídají jemnější, posmutněle temné kompozice s unikátním smyslem pro krásu obsaženou ve zkáze. Fragmentation je až cinematickým ztvárněním scény, v níž posledních pár jedinců přechází po spálených troskách civilizace a cítí se vlastně smíření a osvobození, protože už je konečně po všem. Krystalicky klenutý track *Oubliette* (francouzský výraz označující druh vězení, odvozený od slovesa oublier – zapomenout) zase evokuje bezčasy, které panuje v celách a věznicích. Čas přestane existovat a vězeň upadne v zapomnění – přestane existovat jakožto lidská bytost participující na společnosti.

Poslední, široce rozkročená emotivní skladba *Power* je esencí Al Qadiriny hudební tvorby – zledovatělé, grimem nasáklé syntezátory, apokalyptické dunivé basy, hutné atmosférické plochy a nepatrné melodické změny. Ústředním samplem je úryvek z rozhovoru s bývalou policejní seržantkou losangeleské policie Cheryl Dorseyovou, která zcela otevřeně hovoří o problémech spojených s policejní brutalitou, rasismem a opojením mocí. Atmosféra alba velmi přesvědčivě vyjadřuje pocity, v nichž se mísí vztek, odhodlání k odporu a zároveň beznaděj, které člověka zaplavují při pomýšlení na boj proti neochvějně pozici strážců veřejného pořádku.

Právo na protest a svoboda shromažďování vždy patřily k nejmocnějším silám určujícím dějiny. Za poslední léta zažila globální společnost nejmasivnější antikapitalistická a protestní hnutí, která však bohužel pro vládnoucí složky nic moc neznamenala. Policejními zásahy a represí je aktivismus zaháněn do kouta, kde se trpělivě domlouvá na formě svého protestu uvnitř mantinelů daných systémem. Je načase se zamyslet, zda protestní hnutí v této podobě neumírá a zda aktivismus nepotřebuje rekonstrukci a revoluci zevnitř. Možná je důležité také v jistém smyslu zrychlit a zahodit larpovací výstroj. Nové, důmyslnější příšery potřebují nové, důmyslnější a možná i důraznější formy rezistence, jinak budou ještěři na Wall Street dál pobaveně kynout demonstrantům se sklenkou šampaňského v ruce.

Na konci alba *Brute* slyšíme tříštící se sklo a těžko u toho nemyslet na křehkost demokracie. Je namístě se ptát, co se zračí v očích policejního Teletubbyho. Dívá se na probíhající apokalypsu s jiskrným vzrušením, nebo se slzami na krajíčku? Je horší on, nebo jeho stvořitel? Je tím, kdo se poslední projde po spáleništi?

Autorka je vizuální umělkyně.

Fatima Al Qadiri: *Brute*. Hyperdub 2016.

Cesta skrz

Adam Harper a kritika v současné elektronické hudbě

Futurismus tradičně spojovaný s elektronickou hudbou se nastupující generace producentů snaží transformovat v kritiku společnosti. Vzniká tak styčný bod mezi spekulacemi akcelerationismu a zvukovým experimentem. Lze však postavit klubovou scénu proti lidové politice? Podle Adama Harpera ano.

LUMÍR NYKL

Kniha *Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music-Making* (Neko-nečná hudba. Víze hudební tvorby nového tisíciletí, 2011) britského teoretika elektronické hudby Adama Harpera je považována za spekulativní práci, která umožnila vystoupit z paradigmatu „retrománie“, dominující počátku milénia. Harper nabídl nové futurologické perspektivy, kontrastující se zacykleností hudebních stylů a orientací hudebníků na historii, jak to analyzoval Simon Reynolds ve své knize *Retromania* (Retrománie, 2011). Reynolds byl často kritizován za přílišnou, „hegliánskou“ snahu vměstnat fakta do jediného myšlenkového rámce. Jeho teorie stojí na binárních opozicích, načrtávají vývojové řady a v duchu historizujícího formalismu proměňují časovou osu v „husí pochody“ stylů, případně rovnou zvěstují smrt a následné zmrtvýchvstání.

Harper sice nikoho nepohřbívá, v posledních letech však zaujímá kritický postoj k mnohým estetickým prostředkům, které dominovaly předešlé dekádě. Indie přístup, lo-fi estetika, ulpívání v bublině undergroundové komunity, upřednostňování technické nedokonalosti nebo DIY produkce i distribuce jsou pro něj příkladnými jevy takzvané folk politics v hudbě. Nešvary „lidové politiky“, za něž Nick Srnicek a Alex Williams ve své práci *Inventing the Future* (Vynalézání budoucnosti, 2015; viz recenze na s. 3) kritizují protestní hnutí posledních let, nachází Harper i v současné hudbě, nehledě na to, zda je uza-

establishmentu. Zatímco analog býval tradičně vnímán jako médium s přímým přístupem k pravdě, digitální a internetové aktivity na sobě dlouhou dobu nesly stín trendových kuriozit na jedno použití. Flanelová, vinylová a kazetová lo-fi estetika je však dlouhodobě neschopná zaujmout společensky kritickou pozici. Tak to aspoň vidí nastupující generace umělců, kteří preferují hi-tech estetiku leštěných povrchů a on-line sdílení hudby. Aktivity kolektivů jako Fade to Mind/Night Slugs otevřely cestu současným afrofuturistům nebo celé řadě postindustriálních tanečních experimentátorů. Zejména grimeové a trapové produkce, zbavené okovů minulosti i písňové struktury a přetavené v nový sonický útvar, zažívají nebývalý rozmach.

Lo-fi vizualitu omalováněk a polaroidových filtrů přitom nahrazují komplexní 3D kompozice beze stop po lidském doteku. Nejzářnějším důkazem propojení těchto tendencí jsou aktivity labelů, jako jsou Janus, Her Records nebo platforma Halcyon Veil, sdružená kolem texaského producenta Rabita. Tyto kolektivy zastřešuje titanový povrch vizualizací, které tvoří mnichovský designér Albert Troia, aktivní pod jménem Kyselina™. Rozkol mezi virtuálním a reálným už neexistuje. Mizí i povýšenost člověka vůči stroji.

Foxconn

Chris d'Eon je kanadský hudebník, který začínal jako R'n'B zpěvák po boku Grimes a postupem času se posunul k rozmáchně-

Harper poznamenává, že ve své frenetické zlověstnosti znějí jako počítačka bankovek či elektrický taser. Jde vlastně o kritiku skrze obrazné použití univerzálně sdíleného zvuku.

D'Eonova deska vyšla na labelu Knives producenta Kueda. Vydavatelství klade důraz na vizualitu svých releasů a dává prostor současným umělcům. Obal d'Eonova alba tvoří reprodukce objektu švýcarského umělce Tobiasa Madisona. Na první pohled klasický zarámovaný nástěnný obraz-okno je komplexní strukturou, kde rám ze dřeva pravého i imitovaného ohraničuje a podpírá matérii hořákem vysušeného jodu. Uzavřená látka může léčit stejně jako zabíjet, anebo se rozpustit a rozrušit oporu, která ji tvaruje.

Akcelerationisté – a zejména skupina Cybernetic Culture Research Unit, do níž vedle filosofa Nicka Landa patřil i sonický experimentátor Kode9 – se odvolávali na myšlenky deleuziánského filosofa a nadšence pro network a virtualitu Manuela Delandy. Podle něho je nejen lidem, ale také věcem vlastní „survival desire“, tedy touha po přežití jakožto vyšší stupeň pudu sebezáchovy. Nejen já vím, že umřu, i věc ví, že může být rozbita, a tento fakt je vtělen do způsobu, jakým je designována. Tato hrozba je obsažena v Madisonových objektech a stejně tak tepe pod krunýřem cyberpunkových inhumanoidů vytvářených zmíněným umělcem Kyselina™. Podobnou úzkost obsahuje spojení tragédií, které přináší masově organizovaná výroba Foxconnu, s naší neschopností komunikovat s námi užívanou informační technologií jinak než ve služebním postavení.

Hnědost

Původem bolivijská hudebnice a queer aktivistka Elysia Crampton se podle Harpera akcelerationistických témat dotýká zvnějšku – z perspektivy antropocénu a koloniálního dědictví. Přitom nabízí zcela nový kritický pohled na hudební prvky dosud spojované s ironickým a hédonistickým přístupem žánru vaporwave (viz A2 č. 4/2015). Její poslední EP, nazvané *American Drift* (2015), je komponováno jako jakási „epická koláž“, sestává však z prvků, které bychom hledali spíš na danceflooru. Efekt rewind, sloužící v rapu a taneční hudbě k oddálení katarze a opětovnému budování napětí, je zde přítomen jako čistě stavební prvek v podobě samplu a skladby svou strukturou připomínají komplexní DJský mix – několik souběžně probíhajících, asynchronních stop se různě přetáčí a prolíná. S d'Eonem spojuje Elysiu Crampton kromě kritického apelu použití těch nejzákladnějších MIDI rejstříků, které jsou nejpozději od vaporwaveu vnímány jako reprezentace snů o konci dějin a nastalém konzumním blahobytu.

Sama autorka však o své tvorbě tvrdí, že je vrstvena „geologicky“ a že se vztahuje ke konceptu „hnědosti“ (ovšem jinak než projekt Future Brown). Hnědá kůže a hnědý kámen jsou tematizovány jako jednoduší biogeologický materiál podrobený útlaku a redukтивnímu náhledu na latinskoamerické realie. Žestě, připomínající chybové hlásky počítačových rozhraní, jsou transformovány v tradičně znějící muzak, který souzní s domorodým cumbia rytmem, odkazujícím k tématu potlačené a znovubudované identity. Elysia Crampton tímto způsobem tvoří ozvěnu kolumbijských dechovek, ale také putovních soundsystemů s podobiznou Bartoliny Sisy, bolivijské revolucionářky z řad původního obyvatelstva, která v 18. století bojovala proti španělským kolonizátorům.

Adam Harper lakonicky poznamenává, že dokud nebude volná společnost, nebude svobodná ani hudba. Ale vede skutečně jediná možná cesta ven skrz?

Autor je členem labelu Redforcoulourblind.



Joe Hamilton: Bez názvu (Zelená), 2014

vřena v undergroundu nebo dobývá hitparády. Srnicek a Williams obviňují strategie a taktiky folk politics z neschopnosti vytvořit funkční protipól vládnoucímu systému. A právě to se Harper pokouší nalézt v současné elektronické hudební produkci.

Člověk a stroj

Lo-fi a DIY hudební produkce má stejně jako protestní hnutí typu Occupy nebo nejrůznější občanské iniciativy podle Harpera za následek to, že se všude něco děje, ale bez jakéhokoli propojení a bez skutečného vlivu na mainstream. Stejně jako sci-fi vypovídá skrze budoucnost o směru, jímž se ubírá naše současnost, měla by i modernita být směrem, kterým se chceme vydat, nikoliv jen souborem nástrojů či postupů.

Streamovací služby jako Soundcloud či Bandcamp umožnily nové formy tvorby a sdílení, které mohou pomoci vystavět skutečnou kontrahegemonii vůči kulturnímu

ším kompozicím. Název aktuální nahrávky *Foxconn / Trios* (2015) je poctou téměř dvěma desítkám mladých čínských zaměstnanců technologického gigantu Foxconn, kteří kvůli trvale se zhoršujícím pracovním podmínkám v roce 2010 spáchali sebevraždu. Z velké části tak učinili demonstrativně – skokem z budov v technologickém parku Shenzen, patřícímu korporaci, která je k činu dohnala. Sám d'Eon dodává, že použití Macbooku k vytvoření alba jej učinilo spoluvinným za smrt oněch nejméně osmnácti vykořisťovaných pracovníků, kterým tyto přístroje prošly takřkajíc pod rukama.

První část nahrávky se nese v kvazifootworkovém rytmu, v závěru desky je pak nosný sample „what“, vsazený do trapového beatu, d'Eonem v roli cynického hypemana přeznačen na symbolickou výzvu novodobým otrokům stojícím nad propastí: „Jump!“ V této souvislosti se hodí připomenout, že o typických perkusivních běžích trapových beatů

DRUHÁ ALENKA: Sperma?
PRVNÍ ALENKA: V tom se ventiluje jeho machismus, určitě... Vidiš, to čichání musíme také natrénovat.
DRUHÁ ALENKA: (strčí si do úst měsíček mandarinky) Nějaká paní se prej nechala vysadit nahoru, aby se podívala na ty pohyblivé části, jak se pohybují, ale asi tam nák šahala nebo co, chytlo jí to za rukáv a tahalo sem a tam, a jak visela, tak křičela: Hilfe!, jo, byla z Německa, jako Kafka, což je vtipný, asi dvě hodiny, nemohli to hned zastavit, protože k tomu potřebujou výslovné souhlas autora, které byl na náky protikomunistický konferenci, mobil nebral, tak tam jeli, ale von tam nebyl, tak ho sháněli všude možně. Než ho sehnali, měla Němka už parádně vytahanou ruku, ale jinak nic.

PRVNÍ ALENKA: Developerské umění jako záštita antikomunismu pro třetí tisíciletí, tam jsem také byla... ale spíš než konference to byl takový mítink prošípovaný brifingy. Takový dynamický švih to mělo. (vyndá ze své tašky plechovku s chemikálií, otevře víčko, čichne si, dá přičichnout Druhé Alence, pak plechovku zavře a vrátí do tašky) Hnus... Slyšela ses někdy, jak mluvíš, když něco vyprávíš?

DRUHÁ ALENKA: Jak bych se asi mohla slyšet, když zrovna mluvím?
PRVNÍ ALENKA: Jako Švejk. Úředně blbý Švejk.
DRUHÁ ALENKA: (vyplivuje na dlaň pecku) Pecka. Já těm Vietnamcům vždycky naletím. Tys tam neměla pecky?
PRVNÍ ALENKA: Co Švejk? Jako hotentot mluvíš! A odpusť si ty xenofobní poznámky, prosím.
DRUHÁ ALENKA: (vyplivuje další) Ale samá pecka to je, to není xenofobie. Muselas je tam mít taky.
PRVNÍ ALENKA: Hotentot.
DRUHÁ ALENKA: (vyplivne na dlaň rozkousané sousto mandarinky) A kyselý. (zabalí sousto do papírového kapesníku a strčí do kapsy) To zkusím dát morčeti.

PRVNÍ ALENKA: Absolutní hotentot.
(Alenky si chvíli mlčky zkoumají obličeje v zrcadle. Potom si Druhá vymáčkne cosi pod okem a řekne.)

DRUHÁ ALENKA: Myslíš, že od něj něco čet'?
PRVNÍ ALENKA: Od koho?
DRUHÁ ALENKA: Od Kafky přece.
PRVNÍ ALENKA: Říkal v nějakém rozhovoru, že ano, ale podle toho, co říkal, četl spíš od Bohumila Kafky knihu Bohumil Kafka členům Spolku Žižkova pomníku a rozhodčímu soudu odborných znalců o soše Jana Žižky určené před Pantheon národního osvobození na vrchu Žižkově. A podle toho, jak to říkal, to vypadalo, že mu to spíš převyprávěla nějaká jeho milenka.

DRUHÁ ALENKA: Takže si poplet' Kafky?
PRVNÍ ALENKA: Podle všeho ano.
DRUHÁ ALENKA: Ale hlava je toho správného Kafky?
PRVNÍ ALENKA: To snad, proboha, ano!
DRUHÁ ALENKA: Mně to totiž z poloprofilu moc nepřide.
PRVNÍ ALENKA: Hlavně tenhle svůj názor nikde neprezentuj, alespoň než to vyčistíme a dostaneme zapláceno.
DRUHÁ ALENKA: Tak snad restaurátor nemusí být loajální k restaurovanému dílu? Není to otrok, ne?
PRVNÍ ALENKA: V tomhle případě si tak jistá nejsem. Tady jsme na tenkém ledě mezi oficiálním uměním a velkým byznysem. Ona liberální legrace je jen odsud posud.

DRUHÁ ALENKA: Nám ale zaplatěj spíš symbolicky.
PRVNÍ ALENKA: Jistě. Bez podprůměrných mezd žádný velký byznys nefunguje.
DRUHÁ ALENKA: Ježíš, já zase mluvila o těch penězích. Na mě ty testy nák nefungujou. By mi měly bejt úplně jedno... podle tabulky.
PRVNÍ ALENKA: (zadívá se na sebe v zrcadle pozorněji) Čím déle se pozoruji, tím cizější se sama sobě zdám... Jako bych to ani nebyla já... To mívám, tyhle zvláštní vnitřní vhledy.

DRUHÁ ALENKA: Já už se nemůžu ani vidět.
PRVNÍ ALENKA: Cože?
DRUHÁ ALENKA: Že už se nemůžu ani vidět.
PRVNÍ ALENKA: To je ono! Tys to nechtěně formulovala. Nechtěl on přesně tento zážitek zprostředkovat i těm kolemjdoucím ve veřejném prostoru? To existenciální zhnusení celospolečenským narcismem... To mě nenapadlo... Že je to veřejnej prostor.

DRUHÁ ALENKA: To by přeci bylo relevantní zdůvodnění pro volbu povrchového materiálu.
DRUHÁ ALENKA: Hele, von asi do takovejch složitých hloubek nechodí, při vši účtě, tam to jde napřímo. Leskne se to? Jo? Takže to všichni uviděj? Good! Jdeme do toho.

PRVNÍ ALENKA: Myslíš, že až tak?
DRUHÁ ALENKA: Slyšelas ho někde mluvit?
PRVNÍ ALENKA: Slyšela... (Chvilka ticha.)
DRUHÁ ALENKA: (vytáhne z kapsy promáčený kapesníček se soustem) Se mi to rozblemla, úplně. (První Alenka sáhne do tašky a mlčky podá Druhé mikrotenový sáček, ta do něj kapesníček vloží a dá sáček do tašky.)

PRVNÍ ALENKA: Právě že slyšela. Budeme ležít nerezový a bezděky komplot dvou výrazně přeceňovaných osobností. Přeceňované literátské předlohy a přeceňovaného výtvarného tvůrce. Já už to vidím jasně.

DRUHÁ ALENKA: Nám to může bejt jedno, ne?
PRVNÍ ALENKA: Tohle nikdy nepodceňuj, to je totiž věc motivace!
DRUHÁ ALENKA: (spíš k sobě) Zas myslím na peníze, sakra...
PRVNÍ ALENKA: Je prostě s podivem, jací lidé a jaká díla se v umění prosazují. Jeden si píše bez znalosti dobových literárních kontextů po večerech, co chce, německy, pomalu jedinou věc ani nedopíše, druhý, pitomec s pouťovou až jarmareční imaginací, vyžírá nejlepší zakázky a zaplevali hlavní město bezcennou objektovou anekdotáž!

DRUHÁ ALENKA: Nerozčiluj se. Mě akorát šťve, že kvůli němu odvezl ten smíchovskej tank. Vždyť si moh' v přiblížlosti didaktickejch aspektů s některejma jeho věcmá podat ruku. Babička ho měla ráda.

PRVNÍ ALENKA: (rozčileně) To je zoufalé, absolutně zoufalé, jak některé umělecké obory zůstávají ve smyslu edukace příčné! Dokonce i ty výtvarné, přes veškerou naši snahu! Ještě že jsou tu obory, které vznikly už pouze v rámci akademického prostředí a také se v něm realizují.

DRUHÁ ALENKA: Jo? Myslíš ten náš?
PRVNÍ ALENKA: (rudne) A to ani nemluvim o literatuře, tam nekompetentnost a nekvalifikovanost přímo deleguje. Kdejaké primitivní pouliční hovado si píše, jako by se nechumelilo, a...
DRUHÁ ALENKA: (skočí První do řeči) A dost, praskne ti žilka! Viš co? Mohly bysme si pro změnu vyzkoušet dívat se do zrcadla na odraz tý druhý, ať se nezblázníme.

PRVNÍ ALENKA: (se uklidní) To bychom mohly, taková situace může nastat.

(Chvilí se mlčky dívají na své odrazy navzájem. Ve vzduchu visí personální záměna, to je potřeba scénickými prostředky vyjádřit, a ta se uplatní, a to taky vyjádřit. Potom Alenky pokračují v rozhovoru s pohledy v zrcadle.)

PRVNÍ ALENKA: (dikcí Druhé Alenky) Hele, ty hotentotko...
DRUHÁ ALENKA: (dikcí První Alenky) Nezdá se ti to oslovení trochu rasistické?
PRVNÍ ALENKA: Tak hele, ty Švejků!
DRUHÁ ALENKA: Vážně máš úroveň...
PRVNÍ ALENKA: Něco mě napadlo.
DRUHÁ ALENKA: Neříkej.
PRVNÍ ALENKA: A co Proměnu?
DRUHÁ ALENKA: Jakou proměnu?
PRVNÍ ALENKA: Proměnu, tu povídku, to přece četl každé vůl, ne? To je provařenej text, ten asi zná.
DRUHÁ ALENKA: Pravdou je, že se jeho objekt rotací segmentů proměňuje, ale přímou návaznost této inspirace bys prokazovala těžko. Tady je absence toho entomologického prvku, který je v Kafkově Proměně určující.

PRVNÍ ALENKA: Vono taky abys udělala něco podobného, nemusíš znát dopodrobna celý Kafkovo literární dílo, na to se můžeš vysrat, ne?
DRUHÁ ALENKA: V jakém smyslu?
PRVNÍ ALENKA: Jako že stačí jeho fotka, ne?
DRUHÁ ALENKA: Pouhá fotografie?
PRVNÍ ALENKA: Podle fotky uděláš hlavu a šmítec.
DRUHÁ ALENKA: Je to překvapivé, ale asi to stačí.
PRVNÍ ALENKA: Tak to je skvělý. Pak teda nevím, proč děláme ten zasranej postgraduál!
DRUHÁ ALENKA: Myslím, že bys už neměla číchat to čisticidlo.
PRVNÍ ALENKA: Já? Snad ty!
DRUHÁ ALENKA: Propadám já nihilistickému blouznění?
PRVNÍ ALENKA: Kdo tady blouzní? Souvisí vůbec kvalita umění se vzděláním? Napadlo tě to někdy? Napadlo tě někdy, jak debilnímu předpokladu, jakýmu kretenskému automatismu jsme uvěřily a propadly?!

DRUHÁ ALENKA: (zastírá zaskočení) Nemáš tu tatranku?
PRVNÍ ALENKA: Jo, u tebe v tašce.
DRUHÁ ALENKA: (hrábe se v tašce) I tak nerozumím, jak souvisí Kafkova hlava s naším postgraduálním studiem.
PRVNÍ ALENKA: A v tom je právě celej náš zasranej problém, milá Alenko!
DRUHÁ ALENKA: (vytáhne tatranku a ukazuje s ní na První) Opakovaně jsem tě žádala, Aleno, abys nenadužívala vulgarismy a neříkala mi zdybnešlinou! Neznamená, že když máme stejná křestní jména, můžeme si je navzájem komolit. Navíc stále nechápu, o jakém problému hovoříš.

PRVNÍ ALENKA: O velkým, stále stejným zasraným problému, Aleno, že takovou zasranou, pojišťováckou, tuberáckou, ale geniální hlavu ani jedna nemáme!

(Druhá Alenka se odtrhne od zrcadla, napřáhne ruku a chce První Alenku uhodit tatrankou, náhle si to rozmyslí a své ruku do klína. Obě se chvíli navzájem pozorují, potom se podívají do zrcadla a jednohlasně pronesou.)

PRVNÍ A DRUHÁ ALENKA: Fucking head!

konec

Ozvěny budoucnosti

Akcelerationismus a hledání radikální alternativy

Myšlenkový směr známý jako akcelerationismus vychází nejen z kritiky kapitalismu, ale také z reflexe technologií, jejichž využití nově promýšlí. Pracuje přitom se spekulací a orientuje se na budoucnost, kterou chápe jako prostor otevřený mnohosti alternativ. Jak tento myšlenkový směr zapadá do obecnějšího rámce kritiky současnosti?

VÁCLAV JANOŠČÍK

Dějiny v moderním smyslu a stejně tak i vědecké chápání historie vznikly až v době formování národních států v průběhu 19. století. To je celkem známá skutečnost. Mnohem méně se mluví o tom, že spolu s novým chápáním minulosti se proměnil i náš vztah k současnosti a budoucnosti. Lidé se samozřejmě vždy zabývali časem a především svou přítomností, ale obecně se předpokládá, že tážení po smyslu současnosti, které by nebylo pevně vřazeno do mytologického či náboženského řádu, je až záležitostí osvícenství a moderní společnosti. Tuto „událost“ zachycuje Immanuel Kant v kratičkém textu *Odpověď na otázku: Co je to osvícenství?* (1784, česky 1993). Definuje v něm nejenom samotné osvícenství, ale také určitý filosofický postoj, který spočívá v zájmu o současnost a hlavně v naší zodpovědnosti za ni – ve schopnosti formovat přítomnost, nebo ji alespoň ovlivňovat. Ve 20. století tento problém aktualizovala zejména kritická teorie. Když se Theodor W. Adorno s Maxem Horkheimerem v *Dialektice osvícenství* (1944, česky 2009) ptají na příčiny druhé světové války, táží se především, jak jsme selhali v odpovědnosti za přítomnost. Jejich analýza ústí v převrácení samotného osvícenství. Kantovská racionalizace už není nástrojem emancipace, slouží pouze vlastní reprodukci. Snaha zničit všechny mýty a nahradit je vědou se stala posledním mýtem.

Od Forda k Applu

Akcelerationismus na tuto tradici navazuje, ale snaží se posunout naše chápání racionalizace, tedy techniky a technologie v tom nejširším slova smyslu, ještě dále. Zásadní je, že se nezajímá pouze o vliv technologií na současnou společnost a už vůbec je nechápe v opozici k přirozenému nebo lidskému. Technologii naopak vnímá jako dimenzi nutně spojenou s člověkem a problémem budoucnosti, kterou nepromýšlí na úrovni zkušenostního času ani „objektivního“ času vědy. Akcelerationismus nahlíží na budoucnost jako na prostor možností a alternativ vůči současné situaci.

Této koncepci budoucnosti se dostalo ještě komplikovanějšího přijetí než kritickému postoji k současnosti. Například podle filosofa Franca Bifa Berardiho můžeme nový přístup k budoucnosti poměrně přesně ohraničit: formuje se v roce 1908, kdy Filippo Marinetti publikoval *Manifest futurismu* a Henry Ford zavedl novou formu montážní linky do svých továren. Jeho éra pak končí v roce 1977, kdy umírá Charlie Chaplin, zosobňující modernitu s lidskou tváří, a kdy Steve Jobs a Steve

Wozniak stavějí svůj první počítač Apple I. Zatímco umělecké avantgardy podle Berardiho otevřely prostor pro vize a proměny namířené proti dobové situaci, od sedmdesátých let jsme smířeni s ekonomickou realitou, vůči které je stále obtížnější hledat alternativu – tedy onen prostor budoucnosti a (společenské) představivosti.

V současnosti můžeme konstatovat, že zastupitelská či přímá demokracie, lokální iniciativy ani celé dekády trvající kritika a masové protesty nedokázaly vytvořit protiváhu k současnému globálnímu ekonomickému systému. Akcelerationismus vyrůstá právě z této deziluze. Jeho cílem je znovunalezat možnosti budoucnosti, a to především díky inovativnímu přístupu k našemu prostředí a novým technologiím, které nechápe jako pouhé nástroje nebo prostředky v rukou člověka, nýbrž jako entity vybavené samostatnou existencí a perspektivou nezávislou na člověku a člověku se vymykající, jak nám ukazuje například environmentální krize.

Nejde přitom o strategie odporu či zpomalování, jež tradičně využívají různé ekologické či občanské iniciativy (alternativní ekonomie, autonomní zóny). Akcelerationismus se – jak už bylo řečeno – naopak vztahuje k moderně a jejímu emancipačnímu programu, ovšem zcela novým způsobem. Namísto univerzality se otevírá mnohosti alternativ, namísto humanismu se věnuje různým „inhumanismům“.

Kapitalismus a technologie

Vzhledem k obrovskému prostoru možností lze uvnitř akcelerationismu odlišit různé pozice. V prvé řadě jde o Nicka Landa, kterého lze považovat za zakladatele akcelerationismu především díky jeho působení na University of Warwick a založení skupiny Cybernetic Culture Research Unit. Ve svém díle promýšlí emancipaci technického a nelidského a dospívá k závěru, že systém globálního kapitalismu nelze nahradit, ale je možné ho urychlit. Právě tuto antiliberalní, neoreakční teorii filosof Benjamin Noys poprvé označil termínem akcelerationismus, přičemž toto označení chápal v negativním smyslu.

Landovy myšlenky však přebrali i levicově orientovaní teoretici, kteří se pokusili pozitivní chápání techniky a modernity zaměřit znovu k emancipaci člověka. Nejvýraznějšími představiteli této pozice jsou Nick Srnicek a Alex Williams, autoři *Akcelerationistického manifestu* z roku 2013. Jejich cílem je postkapitalistická společnost, ve které technologie a zejména

automatizace budou redistribuovány ve prospěch pracujících, a nikoli kapitálu. Vykonávání práce stroji namísto lidí podle této představy má sloužit veřejnému zájmu, a ne komerčnímu zisku (spojenému s nezaměstnaností).

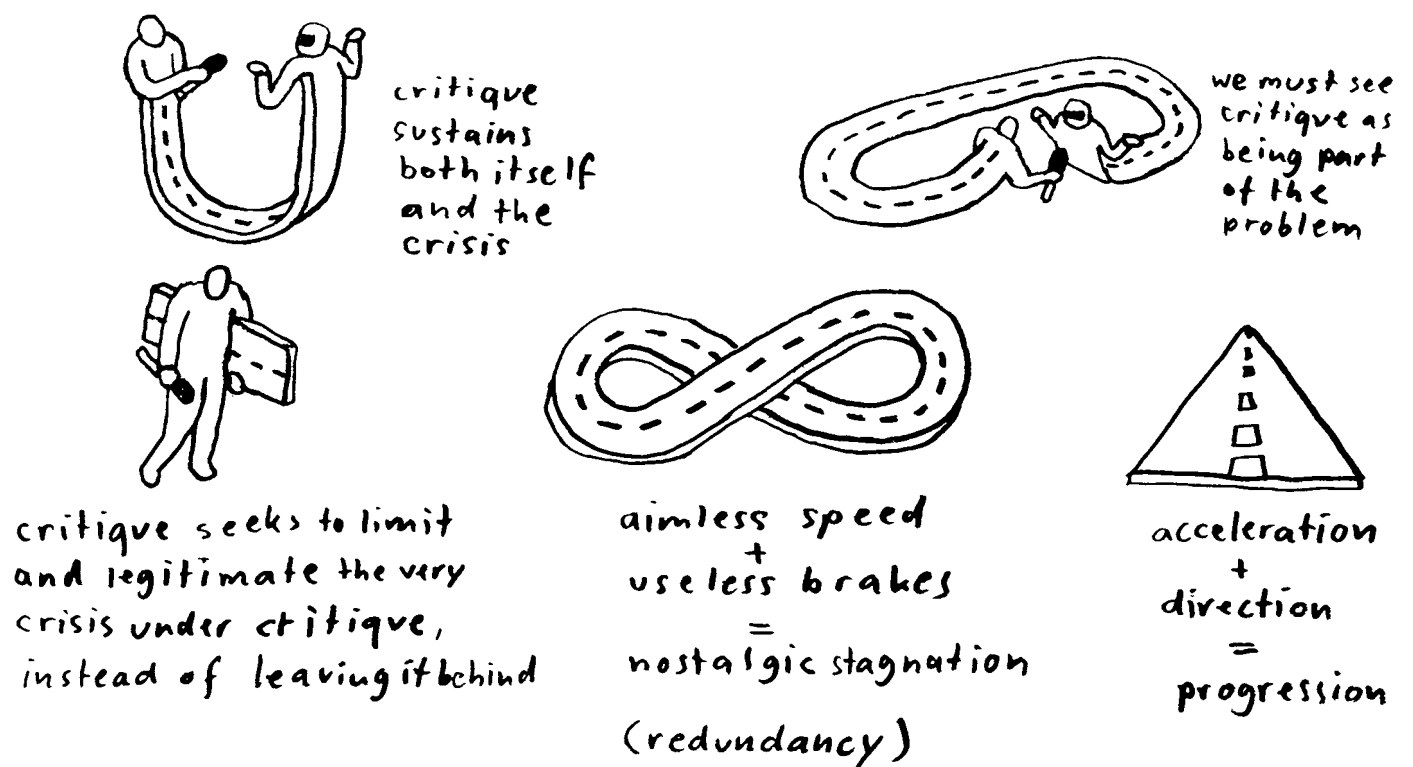
Co je akcelerace?

Jak je patrné, už samotná akcelerace je vykládána různě. Srnicek s Williamsem tento termín dokonce přestali používat. Ostatně metafora urychlování je do jisté míry matoucí – vyvolává otázku, co je vlastně akceleroováno. Přitom nejde ani o vážně či cynicky míněné urychlování kapitalismu jako takového (s výjimkou Landa), ani o marxistické očekávání ještě tíživější skutečnosti, která povede ke zhroucení kapitalismu v důsledku vystupňování jeho vnitřních rozporů. Akcelerace má být protikladem jednoduchého urychlování. Nejde o prodlužování přítomnosti, ale o možnost radikálně jiného prostoru budoucnosti. Toto východisko nás vede k tématům, jakými jsou komplexita a nerozhodnutelnost (v chápání strojů a počítačů), automatizace, ale třeba i sebeřízení (autoakcelerace). Můžeme hovořit o přístupu, který se snaží budoucnost otevřít díky spekulaci nebo dokonce fikci a zároveň se opírá o kritiku tradiční vědy i umění – tedy právě těch oblastí, ze kterých sama akcelerace vyrůstá.

Při určitém zobecnění se dá říct, že se v těchto institucích vědění vedl spor o to, jak se vyrovnat s postmoderními podmínkami a takzvaným koncem velkých vyprávění. Odpověď mohla být konzervativní nebo naopak relativizující. Dnes se nejen prostřednictvím akcelerationismu vracíme k hledání různých narativů a subjektivit již vyvázaných z antropocentrické perspektivy. Akcelerationismus tedy není přezívaným módním označením, ale výzvou vážící se k nově vznikajícímu jazyku, který má ambice stát se prostředkem dialogu mezi humanitními a přírodními vědami, stejně jako mezi uměním a technologií.

Zatímco intelektuální dějiny 20. století sledovaly vznik dominantních diskursů (fenomenologie, psychoanalýza, marxismus či strukturalismus) a poté jejich rozpad (poststrukturalismus, sémiotika, postmoderna), nyní hledáme nové prostředky porozumění světu opírající se o vědomí environmentální krize a mimolidskou subjektivitu, reprezentovanou především virtuálním prostředím. Staré – mnohdy přímo homérské – metafory navigace, virtuality (*dynamis*) či mimolidského jednání (*prosopoeia*) získávají novou přesvědčivost.

Autor je kulturní teoretik.

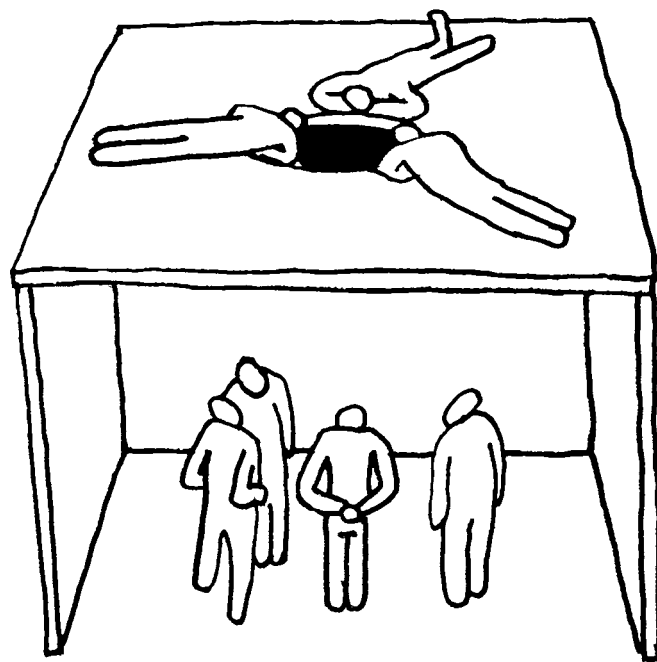


Spekuluj a akceleruj

Mimolidské Reálno a emancipace člověka

Spekulativní realismus a s ním i akcelerationismus oprašují myšlenku existence autonomní reality. V situaci, kdy hrozí selhání globálního ekosystému, už totiž nechtějí do centra úvah o udržitelné organizaci společnosti stavět představu smyslu, dějin či subjektu. Člověk musí přestat být měřítkem všech věcí.

MARTIN VRBA



there is no outside

Kresby Armen Avanesian a Andreas Töpfer

Metaforou situace, v níž nacházejí člověka dnešní filosofové spekulativního realismu, by mohl být mýtus o Prométheovi. Prométheus byl titán, který vynikal svou vychytralostí, vysmíval se bohům a stal se stvořitelem člověka, kterého uplácal z hlíny a s pomocí bohyně Athény mu vdechl život. Byl to také Prométheus, kdo navrátil lidem oheň, aby dokázali vzdorovat vrtochům bohů. Prométheovství jako filosofický koncept tak symbolizuje intelektuální optimismus ohledně schopností člověka a možností jeho vlády nad sebou samým. Je symbolem moci lidstva nad vlastním osudem a jeho emancipace od nahodilosti světa, ve kterém se vynachází. Právě díky Prométheovi mají lidé možnost utvářet své dějiny – bez něj jsou jen ve vleku historie.

Na takovém kacířství je postaven i akcelerationismus, který se snaží reagovat na zcela novou podobu globálního kataklyzmatu, před kterým dnes lidstvo stojí. Rozsah a povaha nadcházejících katastrof přesahují možnosti společností zavinutých stále ještě v ulitách národních států jakožto způsobu organizace ekonomického a politického života s kořeny v 19. století. V téže době ale spatřil světlo světa také prométheovský projekt komunismu a sociální emancipace, na který akcelerationismus kriticky navazuje. Protože je akcelerace vždy imanentní, bere za své materiální platfor- my, které se vyskytují ve stávajícím řádu, pouští je ze řetězu kapitálu a udává jim nový směr pod kolektivní správou. Důraz kladený na imanenci značí, že změna nepřijde zvenějšku, ale zevnitř – využitím vlastností systému proti němu samému.

Zároveň ale akcelerationismus odmítá „filosofii dějin“ hledající v dosavadní historii sociálních formací nějaký smysl, význam, dialektický pohyb nebo jakoukoli logiku. Historii naopak vládne nelinearita a nahodilost, jak se možná vůbec nejlépe snaží ukázat Manuel De Landa v knize *A Thousand Years of Nonlinear History* (Tisíc let nelineární historie, 2000). Spekulativní realismus poskytuje levicové akceleraci ontologii nahodilosti, která ukazuje, že jsme vrženi do kontingentní historie a záleží jen na nás, jestli z ní vytvoříme dějiny. Tendence, jejíž bychom mohli být součástí a která by nám foukala do plachet, neexistuje a nikdy neexistovala.

Kritika kapitálem

V situaci vyprázdnění dějin od smyslu usiluje akcelerace o uchopení materiálních a technologických možností současného světa a jejich obrácení proti kapitalistickému Olympu. Na to,

aby se lidé mohli vzepřít oligarchickým bohům, potřebují uvolnit technologickou invenci ze sevření trhu, soukromého vlastnictví a konkurence a začít využívat a rozvíjet technologie za novými, sociálními účely. Akcelarovat znamená přitakávat moci technologií bez utopismu, který říká, že technologie samy o sobě přinesou sociální změnu.

Na scénu se v této souvislosti vrací debata o osvícenství. Ray Brassier, jeden ze zakladatelů spekulativního realismu, toto téma rozhodně nevnímá jako uzavřenou kapitolu, jejíž poslední řádky napsala postmoderní skepse. Bylo by velmi unáhlené říct, že osvícenství bylo překonáno, a jakýkoli návrat k němu bychom tak měli smést ze stolu jako dějinný regres. Osvícenské tendence jsou přítomné stále, a to nikoli jako duchové staré doby, nýbrž jako vyvíjející se a dějinně určovaná racionalita, jejíž potenciál je v současnosti limitován kapitálem. Oproti kantovské kritice, která možnosti rozumu ohraničuje zevnitř, provádí kapitál „kritiku“ čistého i praktického rozumu zvenčí – tím, že lidský intelekt podřizuje svým požadavkům, ohýbá ho podle svých potřeb a umlčuje ho přímo nebo nepřímo tam, kde se přičí jeho zájmům. Obrat k osvícenskému dědictví racionální imaginace je pak jedinou možností, jak znovu rozdmýchat vyhaslou budoucnost, o kterou nás kapitál obral.

Vycházet z nelidského

Možná by bylo příliš smělé tvrdit, že postmoderní pesimismus vůči schopnostem lidské racionality je dítětem neoliberálního diskursu, zároveň ale platí, že volný oběh jednotlivých subjektivních mínění, tak charakteristický pro současnou dobu, je s režimem oběhu kapitálu kompatibilní. Hyperobjektu planetárního kapitalismu nelze čelit malými lokálními příběhy – účinnou subverzi dokáže přinést jen ambiciózní abstraktní racionalita, která dnes nemá co ztratit, vyjma svých okovů. Slovy filosofa Timothyho Mortona: „Jsem jednou z entit zapletených v hyperobjektu globálního oteplování.“

Racionalita naší doby má ambiciózně pracovat s hyperobjekty nikoli proto, že může, ale proto, že musí. Právě intenzita, s níž na nás doléhá Reálno naší epochy, má být formujícím kritériem pro současnou podobu rozumu – nikoli jeho kritika zevnitř. Začínat reflexi od lidského subjektu a nikoli ne-lidského objektu se ukazuje jako překonaná a nebezpečná tradice. Snad by se dalo říct, že postmodernismus se vymkl době a – podobně jako anti-komunismus – se trefuje do už dávno mrtvých

metafyzických strašáků, aniž by mohl nabídnout tolik potřebné nástroje pro boj s živými démony současnosti. Ba co víc, postmodernismus úspěšně brání všemu, co by jen náznakem mohlo naši apokalyptickou trajektorii zvrátit.

Politika Reálna

V současnosti jsme svědky nárůstu nových „transcendentálních kritik“, které se prostřednictvím teorie snaží uchopit politiku tak, aby ohraničovala vnitřní možnosti člověka jako politicky jednající bytosti – často na půdorysu selhavších utopií 20. století, které skončily krveprolitím, totalitou či ekologickou destrukcí. Jedním z příkladů takového uvažování je poslední kniha Pavla Barši *Cesty k emancipaci* (2015; viz A2 č. 17/2015). Na půdorysu selhání individuálních existenciálních revolt stejně jako velkých kolektivních subjektivizací je zde utvářen model „občanského jednání“, které uskutečňuje lidskou emancipaci teď a tady vystoupením člověka ze sebe a skrze interakci s druhými lidmi. Symptomatické pro tento přístup je právě to, že výchozím bodem pro konstrukci nové politické praxe není mimolidské Reálno, ale naopak dějinné zkušenosti s emancipačními projekty.

Naproti tomu akcelerationismus začíná tam, kde Baršovo občanské jednání končí. Základními axiomy, na kterých celá konstrukce stojí, nejsou přednostně kladená lidská omezení, ale samotné požadavky Reálna, které se nás na naše možnosti v posledku vůbec neptá. Hroucení planetárního klimatu taď zkrátka je, stejně jako hrozba vyčerpání surovin nebo pitné vody. Teprve na základě mimolidského Reálna, které klade podmínky našeho bytí a nebytí, je možné konstruovat smysluplné ekonomické a sociální modely, společně s politickou strategií, jak jich dosáhnout. To samozřejmě neznamená, že ke stejným závěrům není možné dojít z opačných konců. Při formování konceptu nového způsobu organizace emancipačních sil se historické reflexi minulých pokusů, které selhaly, nelze vyhnout. Spekulativní realismus však záměrně prolamuje paradigma antropocentricky orientovaných politických úvah. Nezačíná od člověka, protože si je vědom toho, že pokud se lidská subjektivita stane prvním krokem našich úvah, už nikdy se nevymaníme z toho, aby člověk byl měřítkem všech věcí.

Namísto toho, abychom ohraničovali možnosti lidského jednání zevnitř na základě dosavadní historické zkušenosti a tvořili tak „realistickou politiku“, potřebujeme dnes mnohem spíše „politiku Reálna“, která uznává mimolidské fenomény jako politické činitele par excellence. Hroucí se ekosystém, vyčerpá- ný důl na vzácné kovy či vysychající pramen podzemní pitné vody jsou imanentní součástí politické dynamiky právě tak jako technologie, které společnost využívá. Prométheovská spekulace, jež se obrací k mimolidskému Reálnu, je tak pro akcelerationismus oním ohněm bohů, který dokáže emancipovat člověka od nahodilosti dění a umožní mu vyjít vstříc svobodným dějinám.

Autor je filosof.



“immanentism”
(radical materialism)

Boj o koláč a klobásu

Maďarský politolog se zabývá zdánlivě marginální sférou národní gastronomie. Nemůže však být právě národní kuchyně ukázkou toho, jak v praxi probíhají politické boje či dokonce jak se konstruuje národ? Proč je v budapeštských restauracích guláš socialistický a klobásy pravicové?

TOMÁŠ UHNÁK

V Maďarsku v poslední dekádě dochází k politické reinterpretaci národních dějin prostřednictvím gastronomie. Jak tento proces vypadá?

Současná pravice zakrývá socialistické období státu nebo z něj dělá cosi v maďarských dějinách cizorodého. Odtud pramení také neochota připustit, že společenské změny, k nimž došlo v tomto období, jsou legitimní a měly by být zahrnuty do úvah o budoucnosti země. Naproti tomu liberálové – kteří v současnosti nejsou zrovna politicky při síle, ačkoli se veřejnost stále drží liberálních myšlenek – pojmají takzvanou Kádárovu éru jako období, kdy byly zakonzervovány určité sociální zvyklosti, jež činí i po změně režimu společenskou tranzici tak problematickou a náročnou. Pro politickou levici je přesto Kádárova éra dobou, která přinesla sociální mobilitu a rostoucí životní úroveň, jejíž podstatnou součástí pak byla i spotřeba potravin. Takže současná delegitimizace určitého druhu spotřeby, který je na venkově stále oblíbený, zároveň přímo i nepřímou delegitimizuje politickou levici. Určitý soud o Kádárově éře v Maďarsku signalizuje politickou identitu.

Jak může být nějaké dějinné období delegitimizováno prostřednictvím tak specifické oblasti, jako je gastronomie?

Předně je důležité si uvědomit, že součástí pokusů o budování státu je také idea národní kuchyně, a nejen to, kultura jídla patří do historického konceptu civilizace. V posledních sedmdesáti letech přitom sledujeme minimálně dva velmi odlišné pokusy o znovu-vynalezení maďarské gastronomie a s tím i o nové oblinování maďarské historie. Z prvního pokusu se zrodila ta podoba maďarské kuchyně, jak ji zná svět, s jídlý obsahujícími papriku, kysanou smetanu a mouku, jako je rybí polévka halászlé nebo guláš. Hlavním důvodem, proč se tato všehochuť od konce padesátých let za Kádárovy éry začala objevovat, byl příliv zahraniční měny do státní pokladny v podobě příjmů z turistického ruchu a také příjmů třeba z kulinářských výstav v zahraničí. Byl to tah úspěšný, což vidíme z dobových anglických, německých, českých, polských, francouzských a dalších kuchařek a z turistických průvodců, které dále podporovaly a šířily tento druh kulinářského experimentu.

A ten druhý pokus?

Druhý pokus byl součástí takzvaného gastronomického obrozenického hnutí, čili toho, čím Maďarsko prochází v současnosti. Hnutí má za cíl vytvořit novou gastronomii, která by nahradila tu ze socialistické éry a zároveň fungovala jako její protiklad. Po změně režimu se změnila představa o tom, co socialistická éra pro Maďarsko znamenala, a tato proměna zasáhla i oblast stravování. Takže zatímco Kádárova éra je v současnosti popisována jako doba úpadku, která přinesla do Maďarska masovou spotřebu nezdravých jídel, devatenácté století a první polovina století dvacátého jsou postulovány jako mytický zlatý věk kulinářského umění, který nikoli překvapivě reprezentuje ty myšlenky, jež odpovídají současné národně-gastronomické obrodě – tedy používání sezonních a čerstvých ingrediencí a koření nebo bylin, namísto velkých porcí malé, zato rafinovanější.

Jak se politický boj mezi levicí a pravicí na poli gastronomie projevuje konkrétně?

Můžeme rozlišit diskursivní úroveň, institucionální úroveň a úroveň zábavy. Gastronomická revoluce byla silně přítomna hlavně v pravicových médiích. Její nejvýznamnější zastánci měli a někteří z nich stále mají pravidelné rubriky v novinách a jejich prostřednictvím byli schopni přesvědčit politiky, aby podpořili

patriční cíle, například maďarskou účast na mezinárodní gastronomické soutěži Bocuse d'Or, která se bude letos v květnu konat v Budapešti. Tato pravicová conceptualizace dějin mimo jiné oblast gastronomie rozšiřuje o sféru veřejného zdraví, když dokazuje, že spotřební vzorec Kádárovy éry byl pro lidi vlastně zdravotně závadný.

Pokud jde o institucionální úroveň, je docela důležité, že když strana Fidesz v roce 2010 s přehledem zvítězila, zastánci hnutí gastronomické obrody okamžitě vydali prohlášení, ve kterém požadovali, aby vláda propagovala nové myšlenky o gastronomii, nahradila existující gastronomické struktury a zřídila nové národní instituce pro gastronomii, protože ty staré údajně reprezentují zpátečnickou tradici Kádárovy éry. I když se v tomto směru zatím nic nestalo, tato počáteční idea se objevila. A pravice má poté, co byl přijat nový základní zákon, který nahradil ústavu, k dispozici mnohé právní prostředky.

Třetí oblast, totiž zábava, je pravděpodobně nejviditelnější – gastronomické festivaly rostou jako houby po dešti. V roce 2013 se konalo čtyřiapadesát gastronomických festivalů pod širým nebem, což prakticky znamená, že v době, kdy počasí dovolilo něco pořádat, byly dva festivaly každý víkend! Nepočítal jsem to za poslední roky, ale tato festivalizace se od té doby děje ve velkém měřítku. Existují festivaly „palinky“, pivní slavnosti, festivaly řemeslných piv, festival Mangalica, který je zaměřen na zvláštní druh vepřového spojovaného s dávnými Maďary, dále speciální festivaly staré kuchyně nebo gurmánské festivaly a jejich různé kombinace. V poslední době se objevilo a stalo oblíbeným pouliční jídlo, které má také své vlastní festivaly. Tímto způsobem se současné gastronomické hnutí snaží změnit svět. Festivaly se konají hlavně na venkově, většinou jde o obnovené a trochu modernizované verze tradičních slavností. Například festival v Békéscsabě je známý díky klobásám. Pravidelně jej navštěvuje premiér Viktor Orbán a z pozdních devadesátých let, tedy z doby jeho první vlády, existuje slavná fotka, která ho ukazuje v ne úplně střízlivém stavu dokonce při plnění klobás... Přitom jsou tyto klobásy vyráběny potomky slovenských osadníků z osmnáctého století.

Je slovenský původ klobás v rámci festivalu zdůrazňován? Není festival ve skutečnosti používán k odvedení pozornosti od tohoto faktu a k budování vlastenecké hrdosti?

Je to vlastenecká hrdost na nejslavnější maďarské klobásy, vyráběné ovšem populací, jež mluvila slovensky až do poloviny dvacátého století, kdy se z důvodu výměny obyvatelstva v letech 1946 až 1947 a kvůli oficiálnímu tlaku na asimilaci svého jazyka vzdala... Slovenská tradice přitom není vnímána jako ohrožení, ale jako místní nebo regionální kultura v rámci maďarské tradice. Nicméně myslím, že je to dobrý příklad, proč je pojem národní kuchyně minimálně rozporuplný.

Jiným případem politizace gastronomie může být volba takzvaného národního koláče. O co jde?

Na počátku milénia byl zaveden nový zvyk na počest státního svátku 20. srpna, což je svátek svatého Štěpána, zakladatele uherského království. Zvolit takzvaný koláč země, připravit ho a prodávat bylo poprvé možné právě na oficiálním festivalu v Budapešti. Koláč země se dnes obvykle volí tak, aby se do národní kuchyně integrovaly periferní oblasti země. Před dvěma lety byl třeba vybrán takzvaný koláč z Milota, což je malá vesnička v těsné blízkosti hranic s Ukrajinou. Během posledních čtyř let začalo být pro výběr důležité i používání nových ingrediencí. Takže

vítězné koláče vlastně neodkazují na tradiční maďarský styl koláčů, ale ani nemusí nutně představovat něco opravdu nového. Často se pak stává, že lidé z těchto koláčů nejsou zrovna nadšení. V minulosti se to nebáli vyjadřovat a mnozí psali i do novin, proč nepovažují určitý koláč za chutný. Nicméně z důvodu národního významu téhle nové tradice se bezprostředně objevilo i mnoho lidí, kteří na internetu tyto negativní ohlasy kritizovali, napadali jejich autory a označovali je za nepatriotické levičáky.

V postkomunistických zemích je pro poslední desetiletí vytváření a zavádění nových národních „tradic“ charakteristické, ať už jde o kampaně supermarketů nebo politické deklarace, jejichž účelem je posilování moci pravicových činitelů a vlád.

Myslím, že v Maďarsku jde o proces, který probíhá jinak ve větších městech a jinak na venkově. Na venkově sledujeme jako novou formu rituálního a nikoli každodenního předvádění místních tradic právě popisovanou festivalizaci. Děje se tak dvěma způsoby. Jedním je přítomnost politiků na těchto akcích. Nejenže na sebe tak přitahují mediální pozornost, ale zároveň nad rámec běžné projevované patronáže udělují jakousi milost lidu – přicházejí přece ochutnat něčí guláš nebo chválit „palačintu“. Druhým je oficiální tradicionalizace na vládní úrovni. Především jde o takzvané hnutí Hungarikum, které má zahrnovat vše, co je specifické pro maďarskou kulturu, včetně gastronomie, a které začíná na místní úrovni, kde mají komunity vybírat svá vlastní tradiční jídla a zvyky. Pak existuje registr na národní úrovni a dostat se do něj už do značné míry záleží na politické přízni. Existují také boje o to, či návrh na registraci bude přijat a či nikoliv. Příkladem je pokrm, který se maďarsky nazývá „kürtös kalács“. Je to sladké pečivo navinuté na dlouhou trubku, peče se na otevřeném ohni na dřevěném uhlí a pak je obalené v cukru...

V Česku tomu říkáme trdelník a považujeme to za staročeské jídlo...

Recept pochází z Transylvánie a v současnosti nějakou jeho verzi najdete úplně po celé Evropě. V Maďarsku je to vnímáno jako téměř posvátné jídlo maďarské minority z Rumunska. V Rumunsku existuje určitý cech na výrobu tohoto pečiva, který oznámil své zahrnutí do maďarského národního registru, ale jejich návrh byl vládou odmítnut. Jiná organizace, tentokrát ale ze západního Maďarska, učinila podobný návrh, a ten, jak se zdá, bude přijat. A nikde nevidíte novinové články útočící na vládu a profesní organizaci ze západního Maďarska kvůli znesvěcení posvátného dědictví v Rumunsku! Původní návrh byl záměrně zamítnut, jen aby se politici zalíbili určité skupině obyvatel v Maďarsku. Nevím, co za tím přesně je, ale je to zřetelný doklad toho, jak se i v rámci samotné pravice jídlo stává předmětem sporu, protože i jím se vyjadřuje politická přízeň. Minimálně to ilustruje důležitost politiky v tomto procesu.

Popsal jste situaci národní gastronomické obrody venkova.

Projevuje se podobně i ve městech?

V Budapešti a ve větších městech jde méně o zahrnutí lokálních tradic a více o vynalézání nových zvyků. Příhodně to ilustruje modernitu, civilizovanou povahu města a tím i civilizovanou povahu těch politických sil, které stojí za městským festivalem. Pokud se nad tím zamyslíte, je tam určitý rozpor – když máte vládu, která se otevřeně hlásí k tomu, že je neliberální a útočí na Západ. Aspoň v gastronomii se ale snaží podporovat ten proud, který se nedívá k Východu, který

S Gáborem Egrym o maďarské gastronomické revoluci



Gábor Egry. Foto z osobního archivu

není antimoderní a který tvrdí, že přináší do Maďarska to nejlepší ze západní kultury. Je to také způsob, jak dokázat, že politická pravice není zpátečnická, předmoderní a že nelpí na myšlenkách z devatenáctého století, jak často zaznívá ze strany opozice. Gastronomie pravičnické překvapivě nabízí možnost, jak se tohoto označení zbavit.

Po konci Kádárovy éry došlo k nebývalé sociální stratifikaci, která souvisela s proměnou postoje k jídlu a rovněž s jeho dostupností. Jak byste srovnal období socialismu s devadesátými léty a dneškem?

Za Kádára sice docházelo k uniformizaci produkce, například mrkev byla jednotně oranžová, ačkoli existuje i spousta jiných odrůd, ale jídlo bylo přístupnější. V obchodech jste našli jen jeden druh salátu, ale byl dostupný každému. Lidé mohli častěji jíst v restauraci a restaurace ve stranických letoviscích a odborových rekreačních střediscích a lázních tehdy nabízely zdaleka to nejlepší z hlediska rozmanitosti pokrmů i rafinovanosti.

A přitom byla tato střediska masovou záležitostí, kde trávily dovolenou desítky až stovky tisíc lidí za rok. Za socialismu proběhla jakási restratifikace spotřeby – namísto středostavovské normy meziválečného období, ztělesňované kavárnou a lepšími restauracemi, se jako nová norma vznikající nižší střední třídy objevily malé restaurace. Pro většinu obyvatel šlo o vzestupnou mobilitu, mohli se najednou účastnit něčeho, co bylo předtím monopolem střední třídy. Po změně režimu se zpočátku zdálo, že tento nový, vyšší standard bude přístupný mnoha lidem, takže v té době neproběhla žádná skutečná změna v kulinářských technikách, surovinách a vnímání jídla, a přesto to přineslo větší rozmanitost. Ale dnes si většina lidí nemůže dovolit ani to, co mohli mít za Kádárovy éry, a opět je zde opravdu důležitý předěl mezi většími městy a venkovem, kde se prakticky nezměnilo nic.

Novou gastronomií a popisovanou gastronomickou revolucí považuji za jedno z nejdůležitějších politických selhání, které významně prohlubuje společenskou propast. To, co

se vláda snaží podporovat jako novou normu, je relativně drahé a zdá se to drahé i těm, kdo patří do horní desetiny populace, pokud jde o příjem. Lidé nenavštěvují místa podobná těm, kam chodili za Kádárovy éry, pouze z nostalgie. Chodí tam hlavně proto, že jen takové jídlo si ještě mohou dovolit a něco „lepšího“ by bylo příliš drahé. Vzestupná mobilita, tato zkušenost Kádárovy éry, prakticky zmizela. V dnešní době jídlo a pokrmy opět velmi silně naznačují sociální status svých konzumentů.

Jste svědky rozšiřování mezery mezi bohatými a chudými. Z hlediska gastronomie je patrné, že kvalitnější potraviny jsou pro většinu nedostupné. Pozorujete to i v Maďarsku?

Z hlediska toho, co lidé kupují, sledujeme rozkvět diskontních obchodních řetězců. Ale také se objevuje spousta gurmánských obchodů, přitahujících ovšem mnohem menší skupinu movitých zákazníků. Poptávka je po obojím. Existuje tu ale i jedna přehlížená skupina, a to je mladá generace – univerzitní

studenti a někteří mladí lidé z měst konzumují nový typ jídla, i když si ho mohou dovolit jen za cenu, že šetří jinde. Zde ovšem nejde o status. Je to součást spotřebních vzorců a návyků určité generačně vymezené městské či spíše velkoměstské skupiny.

Právě skrze gastronomii jsme obvykle okamžitě schopni rozpoznat odlišnou kulturu. Domníváte se, že maďarská společnost je schopna kromě cizí gastronomie přijmout i samotné nositele různých tradic a kultur?

Nejsem si jist, do jaké míry může být gastronomická nabídka způsobem, jak překonat rozdíly, a zda lze jejím prostřednictvím vytvořit skutečný multikulturalismus, ne jen nějaký typ mezinárodní spotřeby. Maďarsko je země nepřátelská imigrantům. Což ale ani v nejmenším neznamená, že Maďaři nechťejí jíst pizzu, čínu nebo kebaby. Obchody s orientálním jídlem vedou hlavně cizinci, což v důsledku vede k tomu, že jejich majitele maďarská společnost vnímá pouze v rámci této jejich funkce a pouze tento typ jejich aktivity považuje za legitimní. Číňan by měl vést čínskou restauraci a možná ještě mít obchod s levným oblečením. Turci jsou milí kluci, dokud se drží prodávání gyrosů. Ale to je všechno. Tato situace generuje stereotypy a vede spíše k vytváření bariér než k jejich rušení.

Velké množství jídel, která dnes považujeme za tradiční či národní, pochází z Blízkého východu nebo islámského světa. Například štrúdl, o který se hádají Češi s Rakušany, pochází původně z Turecka. Naše gastronomie zásadním způsobem vychází z kultur, vůči nimž se dnes vymezujeme. Není to paradoxní?

Myslím, že je tu jeden zásadní rozdíl mezi minulostí a současností – dnes je standardem, že mezinárodní jídlo dostanete od lidí, pro něž je domácí. A možná právě to činí přijetí tohoto jídla za své problematičtější. Vždy vnímáte, že pochází odjinud. V tomto smyslu s sebou případ „národní kuchyně“ nenese jen potenciál znovuvynalezené tradice, ale také rys zapominání, které je pro utváření sociální paměti, ať už nacionalistické nebo ne, stejně podstatné jako to, co si pamatujeme.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.

Gábor Egry (nar. 1975) vystudoval historii. Od roku 2002 pracuje v maďarském Institutu politických dějin (PTI), v současnosti jako vedoucí výzkumného oddělení. Publikoval pět knih a je editorem časopisů Múltunk a New Perspectives. Odborně se věnuje modernímu nacionalismu ve východní a střední Evropě, politice identity a etnicitě každodennosti od poloviny 19. století, včetně gastronomických a spotřebních vzorců.



Německý spisovatel Ulrich Peltzer ve svém loňském politickém románu vykresluje osudy tří bývalých levičáků a revolucionářů, kteří se v době před světovou finanční krizí živí jako vrcholoví manažeři. Ideály byly zrazeny, utopie se rozpadly. Rozhovor s autorem najdete na straně 6.

Prudce se posadil na posteli. Všude byla tma, nikde žádné zvuky, jen jeho dech. Ta rána, když se střecha baráku zřítila, štiplavý kouř, zablesknutí, červené a modré, nad hlavami jásajícího davu. Sylvester Lee Fleming lapal po dechu, setřásl příkrývku, kterou měl omotanou kolem těla, a třel si šíji. Celé dny, už od jeho příjezdu do Sao Paula, to bylo takhle, včera (bylo to přece včera v noci, nebo ne?) potyčky s policií na North Water Street, a jak potom všichni běželi směrem do centra, do výloh létaly kameny, hořely popelnice a znovu a znovu ty chóry hlasů a výkřiky... stop this war.

Fleming nahmatal vypínač stojící lampičky na nočním stolku vedle postele. Sametově žluté světlo dopadlo na časopis, který si četl před usnutím (Newsweek), napůl vypité pivo (Antarctica), rozplynulo se mezi gaučem a křesílky v hlubinách pokoje. Závěsy sahající až na zem byly zatažené, za nimi okna, která se ovšem nedala otevřít, tady v osmnáctém patře, zvukotěsné skleněné průčelí s výhledem na jiná skleněná průčelí, na další výškové domy, které se zdály být na dosah ruky, vrtulníky proplovající ve dne v noci oparem (kupole z částeček prachu vznášejících se ve vzduchu).

To pivo, ano, měl by ho dopít, pohlédl na hodinky, krátce po třetí, naskočila klimatizace a tiché šumění okamžitě naplnilo každý kout hotelového pokoje. Fleming jednou rukou narovnal příkrývku, vlněnou deku v tenkém povlaku, a přehodil si ji přes holé nohy. Pak klesl zpátky na polštář, stihlou láhev od piva na šedivější hrudi, druhou paži pod hlavou. Hodina vlka, pomyslel si (a musel se pousmát), osamělého lovce, sny jako přepadení, v nichž se šířil pocit paniky, jenž mu byl cizí. Jako kdyby mu tehdy skutečně hrozilo, že dostane ránu holí nebo bajonetem, když zavolali (starosta a jeho našeptávači) národní gardu, kvůli nočnímu zákazu vycházení... Džípy plné po zuby ozbrojených vojáků v ulicích, vrstící megafony, musela... musela to být sobota, víkend před masakrem.

Na etiketě láhve stáli proti sobě v červeném oválu dva tučňáci; rámovaly je stylizované klasy a nápis Cerveja Pilsen, Desde 1885. Nikdy dříve si toho nevšiml, ale bylo to vlastně logické, u piva, které se jmenuje Antarctica – tučňáci, už od roku 1885. Rok Mahdího, mihlo se mu (jako na povel) hlavou, v lednu stáli rebelové před Chartúmem. Dobyli ho a zpečetili nehezský konec Gordona paši, člověk se o tom dočte v učebnicích a ve vojenských kronikách, chlapec v internátní uniformě namáhá před znučenou třídou svou paměť... his life was England's glory, his death was England's pride, více než poslední řádky Kiplingovy básně si však Fleming (a to se opravdu snažil) nevybavil, rozvláčné, naléhavé prosby, které žádnou duši nepřivedou zpátky k životu. Napil se a zavřel oči.

Tak hlasitá jako v jeho snu rána oné noci nebyla, docela určitě ne, tlumené třesnutí, které okamžitě pohltit bouřlivý praskot ohně a kvílení sirén, a k tomu dav, jenž nadšeně aplaudoval, když střecha v roji rozlétajících se jisker padala k zemi. Možná někdo chrstl rozbitými okny dovnitř benzín nebo líh, zvětřené dřevo vzplálo ve zlomku sekundy vysokým plamenem, ochromující žár, který ti vyrazil vstříc, člověk se odvrátil, zvedl paži, aby si ochránil oči... byl jsi to ty, zeptal se sám sebe, kdo (ne, sám ne, s několika dalšími) rozpáral požární hadice, byla Allison, ta kráska, snad také u toho, ve svém svatém rozhořčení nad válkou, nad pletichami vlády, o níž vždycky tvrdili, že je koupená? Všechny ty mladé tváře v záři plamenů, rotující majáček policejních vozů, skupiny hasičských aut, hesla skandovaná do toho kouře, kašel, smích, stovky (nebo ještě víc) lidí, kteří se shromáždili u staré náborové kanceláře, nahoru do kopce

za kanceláří... pod stromy na jeho vršku... odtamtud by se to dalo považovat za slavnost, jednu z těch divokých party na konci letního semestru, trochu se vymkla kontrole, takže správce... jako by měla úplně shořet hlavní budova, tíšňové volání na nejvyšší místa, kde (to je jasné) čekali jenom na záminku nasadit oddíly, aby jim (užitečným idiotům) ušetřili lekci, na niž jen tak nezapomenou, pocho-pitelně, pomyslel si Fleming, co jiného, dopil pivo a postavil láhev vedle postele.

Neexistovalo žádné vysvětlení, každopádně žádné, které by bylo dostatečně pochopitelné. Rozladění elfové, kteří se mu po usnutí usadili na hrudi a kradli mu dech, třebaže k tomu celkem vzato neměli sebemenší příčinu. Snad důsledek chyby, jíž se mohl dopustit, před třiceti či čtyřiceti lety, něco neomluvitelného, co si musí takto odpýkat, ve snu. Fleming nikdy nepocitoval strach (alespoň o tom nevěděl), v ožehavých situacích, v nichž člověk ztrácí hlavu, pokud přímo nepanikaří – jako vždycky, když se na světě vynoří přeludy, velice bolestivá srážka.

Rozhlédl se po pokoji. Na závěsech se nejasně rýsovaly stíny, velké černé plochy, jejichž obrysy splývaly se záhyby, dvě křesílka, gauč, otočná židle s vysokým opěradlem. Psací stůl přistrčil k oknu, aby neměl při práci neustále před očima okrově vymalovanou stěnu, obrazovka, stěna, obrazovka, stěna, jako v polepšovně. Oba pokoje zarezervované v exekutivním podlaží byly obsazené... jako kdyby nevěděli, co dělají, jako kdyby mu neposlali potvrzení, ti... neměl bys klít, napomenul se a vytáhl příkrývku o něco výš, chudáci, co sedí u opotřebených terminálů, zeptej se zítra znovu.

Cvaknutí (jako když čep narazí na prázdný buben), šumění klimatizace postupně doznívalo, až zase nebylo nic než ticho, lepkavý pocit na kůži, dech a tlukot srdce. Chyba se nedá vyloučit prakticky nikdy... ale jaká? A nemusí snad vždycky existovat někdo, kdo věci urychluje, kdo sebere odvahu a ve správnou chvíli učiní správné rozhodnutí, které teprve... jak by se jinak mohlo něco zapsat do historie, stát se nezapomenutelným datem pro všechny, pro celé generace?

Kromě toho Fleming náhle pocítil, jak je vyčerpaný, byl unavený a vyždímaný, dlouhé dny v chaosu města a přetřhané noci... není tvůj problém, a už vůbec ne tvoje vina, že stříleli cíleně, ale i kdyby, vzpomeň si, stojí to už v jejich spisech, kdo seje vítr, sklízí bouři, extrémní lehkomyšlnost, která ani náznakem nepomyslí na možné následky. Plynové masky a zbraně, které měli, když vpocho-dovali na kampus, dalo se to tušit, kryjte se, legrace skončila. Zpustošené pobočky bank a rozbité výkladní skříně, blokády ulic, zničená auta, jako by existovalo přirozené právo na rušení veřejného pořádku, právo na odpor za každou cenu, protože (pomysli si) prý byla porušena ústava, ba ještě mnohem hůře, byla nejvyššími místy zneuctěna a zavražděna, jak zaznělo v proslavu jednoho studenta dějepisu, nežli ten text (drahé faksimile z univerzitní knihovny) pohnul pod kusem trávníku. Arogance, pomyslel si Fleming, která je dovolena pouze mládí, člověk se nebojí žádného rizika, ničeho se nezalekne, uspokojí-li to potřebu spravedlnosti... ach, Allison, jaké šílenství, strašlivé omyly, které už nepůjdou napravit.

Otočil se na bok a přitáhl nohy k tělu, jedna ruka mezi kolena, druhá pod hlavou. Její dlouhé tmavé vlasy, byly tak těžké a tak husté... taková záplava lesklých vlasů, že se člověk musel ovládat, aby se jich nedotýkal, když se s ní setkal. Na North Water Street, možná na safari... nebo jednou odpoledne v univerzitním bufetu, kde jedla se svým přítelem Barrym, jenž si od něj několikrát koupil trávu.

„Hej, Flemingu, posad se k nám,“ Barry ukázal na svůj tác, „sdílená bolest je poloviční bolest.“

Zasmála se a podala mu přes stůl ruku. „Já jsem Allison, a ty budeš asi Sylvester?“ „Sylvester Lee,“ řekl Fleming. „Mám divné rodiče.“

„Allison Beth, jak to podle tebe zní?“ „Úžasně.“

Výraz v Bontempiho tváři nebylo snadné rozšifrovat, obava, účast, profesionální porozumění, takové věci se stávají, nikdo nejsme prorokem (stávat by se to ovšem nemělo, nikdy, dodal by Andolfi a vyhýbal by se jakémukoli očnímu kontaktu – kdyby nebyl v nemocnici). Zdálo se, že bez toho druhého se Bontempi hodlá omezit na řeč faktů, ta mluví za vše, netřeba to ještě komentovat. Jestli Indonésanům chybí tři nebo pět milionů (nebo deset či dvacet), už teď nehrálo roli, financování zakázky se právě před očima rozšířeného představenstva hroutilo rychlostí zvuku. Hajzlové, pomyslel si Brockmann, rozhlédl se po ostatních, kdo je vlastně zodpovědný za hrou-tící se vlády a trhy, za tyhle gumové peníze, já, vy, cukráři z Turína? To se to před půlrokem aklamovalo, když byly smlouvy v suchu (peace for our time), a všichni přitom velmi dobře věděli, na jak vratkých nohou... přísliby podpory od domácí banky bez rezerv, které by stály za řeč... vyhloubila se jáma, natáhla elektrina a finito la musica. Návrh z čela stolu přibrat do člunu někoho dalšího se konferenční místností vznášel stejně předvídatelně jako zbytečně, tohle napsal už ve svém mailu, člověče (už můj otec...), zkus někdy aspoň zběžně prolétnout podklady (nebo si je nechej přečíst od své sekretářky). Odbytové šance pro průmyslový tisk, respektive potahování lze prý stále považovat za velmi slibné, platí to pro celou Asii, se zvýšeným tempem výroby nového systémového komplexu získá indonéský zákazník, v neposlední řadě co do kvality, významný náskok proti regionální konkurenci, obzvláště z Lidové republiky... všechno to tam stojí, formulováno tak, že tomu člověk nemůže nerozumět... kontakty a termíny, společné setkání v AMRO v Amsterdamu, další jednání, jež by se odvíjela od eventuální státní záruky, čili překlenovací úvěr... pane bože, zakázky už máme, takhle to přece není.

Než mohl Brockmann znovu poukázat na to, že existovaly dobré důvody (vražedná konkurence v podobě Pearl River) postupovat tak, jak se postupovalo (záloha ve výši 35 procent splatná po dokončení infrastruktury, copak už jsme utratili nějaký cent, koupili šroub pro stroje, něco vyrobili?), a dále, že není nikterak neoptimistické získat v AMRO partnera (kdo tomu věří, ať tam běží), jenž se postará o plynulou realizaci projektu (a zpečetí tak zářivě potištenou a naimpregnovanou budoucnost), přispěchal mu nečekaně na pomoc Lucio Castellina (Direktor Procurement & Logistic), obtloustlý, obvykle spíše zamklý muž, který nazval situaci, problém, jež bylo třeba vyřešit, momentální slabostí, v žádném případě nesrovnatelnou s krizí z osmadesátých, kdy se měny rozplynuly ve vzduchoprázdnu a („Všichni si to pamatujeme“) záplava nezajištěných půjček způsobila obrovský chaos. Tak to bylo, pomyslel si Brockmann, sloupky dýmu nad Jakartou a na letišti vojenská hlídka, která nenechala nikoho projít v ten den, kdy měl při mezipřistání čas a chtěl jet taxíkem do města... aniž by tam měl schůzku nebo musel něco podepsat, náměsíčník, který neví, co dělá, jako na dálkové ovládání... navrhuje, řekl Castellina, zachovat klid, na týdnů nebo dvou teď bez-tak nesejde, dobře, ten návrh... vyčkat, jak se rozhodne AMRO, a pak, pak bude všechno jasnější. Žádné námitky, žádný útok, jako

Ulrich Peltzer

by řady dosud nebyly dost sevřené, Bontempi bez své hlásné trouby příliš opatrný, než aby se vozil po číslech, vymýšlel bilanční scénáře, které by se Angličanům nemohly líbit, performance, benefits, maximising value.

Krátká přestávka na vydechnutí, rezervy a prognózy směnných kursů. Nejpozději ve chvíli, kdy bude Andolfi zase fit, to prý bouchne, za čtyři týdny? Předtím ještě měl („Jochene, postaráš se o to?“) uzavřít ten poslední obchod. Což ale... čirá formalita, cesta přes Atlantik bez tlaku a povinností, tak co, lidi, může to být o komponent víc, já to odvážím. Byl jsi u toho tělem a duší, máš-li být k sobě upřímný, noci jsi proseděl u faxu, telefonu a později počítače, abys druhý den ráno s omamným pocitem úspěchu ohlásil další triumf, objednávky s transkontinentálním vyrovnáním, v milionových výškách, miliony,



Tělo Jeffreyho Millera, zabitého v kampusu Kentské univerzity Národní gardou během protestů proti vietnamské válce. Neznámý fotograf, 1970

miliony, miliony... Brockmann otevřel lahvičku minerálky a nalil si, vypil skleničku jedním douškem, tiše řihl. Vleče se to, pomyslel si, už celé měsíce (nelži si do kapsy, už víc než rok), nižší prodeje, které se daly jen stěží zakrýt poukazem na budoucí velké objednávky, jakmile zákazníci poznají výhody nejnovější generace zařizení, strojové moduly kombinovatelné pro všechny účely a nároky, umožňující maximální flexibilitu, montáž a demontáž je záležitostí hodin (48 hodin, technici musí přiletět), všechno easy, jenom... kompletní produkci by nikdy nemohl prodat, slibování slev až k úplné rezignaci, ale nic, čekalo se, utěšovalo se, však víte, jak to vypadá, jeden krok vpřed, jeden krok zpátky, to si teď, ruku na srdce, čestně („Belive me, Jochen“) prostě nemůžeme dovolit.

Bontempi, šikmo proti němu na opačné straně velkého oválného stolu, kreslil perem čáry na list papíru ve své otevřené složce, odhodlaně zakroužkoval jedno dvě slova (jména, funkce?), jiné slovo škrtl, pak další, když přelétl pohledem část přítomných, třetí. Voda pro Canitogu, bomby na Monte

Carlo, pomyslel si Brockmann, na sekundu přemožený tísnivou rozervaností... Neděle, které neubíhaly, s Elke a Friederem na koberci před televizi, kořalka Asbach Uralt v zrnité černobílé, občas operety, hlavně aby se v tom čtyřúhelníku, který stál jednoho dne (spadlý z nebe) v koutě obýváku, něco odehrávalo... Bontempi odložil papír a vytáhl zespodu složky nový, namaloval na něj čtvereček a dovnitř... začal něco psát (vypadalo to tak), přičemž pokradmu („Já ti ten sešit seberu, Brockmanne“) pokukoval po svém prvním výtvoru, změti čar a kroužků, plné moci, kompetence, které je třeba reorganizovat, jmenování nebo goodbye, Johnny, je to pravda, Bontempi, vytváříme tady snad nové vedení? Ty na neobsazeném křesle určeném pro Global Head of Sales a Andolfi bude za věrné služby bojového psa odměněn svou

čtrnáct, byl překvapený tou otázkou, položenou napůl nepřítomně, strašidelné bylo, jak ho pak Basaldella, který dosud držel většinu společnosti, pohládl po paži a šoural se dál do své kanceláře. O čem jednali, co rozhodli, koho zasvětili? Že by i MacCloskeyho na židli vedle něj (Sean nadchl Státy a Kanadu, I do it hard'n'deep), tajná ujednání ve větším a menším kruhu... dobře mě poslouvej, dny toho starého u nás jsou sečteny.

Vtip, který mu ušel, dokonce i Basaldella se pro sebe pochichtával (aniž by zvedl hlavu, popel ležel na stole). MacCloskey si vytáhl sluchátka a lámanou italštinou (jestlipak se to někdy naučí) prohodil, že má na přespříští sobotu lístky na Turín, bohužel nemůže jít, bude na turné. Zase se všichni rozesmáli (to už prošli celý program?), na zápas druhé ligy by nikdo nešel. Jenom Sean, jehož zálibu (stal se dokonce členem klubu) si ostatní za jeho zády vysvětlovali jistou excentričností, seve-roirskou deformací, která se naštěstí (pro něj) omezovala na fotbal.

„Nevíte, oč přicházíte.“

„Ale jo, jo.“

„S těžkým srdcem...“

„Postoupíte?“

„Kdo, myslíš AC?“

„Každé tři roky.“

MacCloskey mávl rukou a omotal kabel kolem přijímače.

„Díky,“ řekl Basaldella a vzepřel se o hranu stolu. Donata, jeho zkušená sekretářka, která seděla za ním (stále s ním, jeho druhé já), posbírala neotevřenou složku, krabičku cigaret, zapalovač a pero.

„Kdy se zase uvidíme?“

Pošeptala mu něco do ucha, Basaldella přikývl, řekl: „Příjemný víkend, pánové“, a šel.

Balení, vstávání. Odklad, pomyslel si Brockmann, vymysli něco... ne, nepůjdu se najíst.

Rozcházeli se, jedna hodina, je nějaký plán?

„Ciao,“ řekl Bontempi.

„Ciao.“

Žádný plán není, bůh se plánům směje.

Stále častěji, vlastně už celé roky, pro něj bylo těžké se rozpomenout. Dát věcem, jež se nějak týkaly jeho života, striktní pořadí, seřadit je od jedné epizody ke druhé, tak, aby vznikla přímá linie, neúprosná chronologie až do klimatizované současnosti hotelového pokoje, v němž ležel na široké posteli s nataženými pažemi a překříženými nohama a čekal na pokojovou službu, ještě dost omámený, protože (sic!) Angel si vzal do hlavy, že na oslavu (bude to perfektní akce) pozve dámy nalevo a napravo (a vepředu a vzadu) na koktejly ze šampaňského, které všem stouply do hlavy a ústředních částí těla a umožnily vznik překvapivých skupinových útvarů. Polovina noci, pomyslel si Sylvester Lee Fleming, kdy se vrátil, už nevěděl... v pět? Vnímal, aniž by se musel pohnout, každý úder srdce jako ránu do lebky, značně rozzlobený tím, že se mu nepodařilo včas odejít. Což bylo sice lidské (mohl by prohodit s dlaněmi obrácenými vzhůru v gestu volajícím po porozumění), ovšem jako omluva či vysvětlení mu to připadalo dosti chabé, nechat se unést až do bezvědomí jako někdo z ulice, jako bůhvíjaký kašpar. Ať si Angel a takoví, jako je on, dělají, co je napadne, pro něj to neplatilo, byla to otázka postavení a, ano, zodpovědnosti (nu ano, je to tak). Počínaje jídelnou v Beford School, kde mu talent a prozíravost vynesly místo u nejlepšího stolu (kdy to bylo, 1962?), tuhé kuře a ztuhlá zeleninová břečka pro ostatní, a dokud se budou po téhle plane-tě motat smrtelníci, nic se na tom nezmění. Pripadal si dnes ráno zkrátka starý, prastarý, jako by v kostech cítil tisícovky let. Podřimoval

natažený na lůžku a na černém promítacím pláň jeho zavřených víček se vynořovaly světelné body, nažloutlé výpary, Magellanovy oblaky, jejichž mlhy a hvězdokupy se pomalu zahušťovaly, vytvářely tvary, v nichž se dal rozpoznat výřez krajiny, tvář, nahoře na okraji zvlněná cesta se stromy, vepředu dav lidí (podivný dav zvedající do vzduchu kopí), postupně se začínaly vznášet, až jeho poškozené vědomí zaplavil proud obrazů, otáčely se, překrývaly, částečně si stínily, některé pronikavě zvýrazněné, jako ozářené reflektorem, panika ve tváři antického krále na bojovém voze, když ve zmatku bitvy postřehl svého přemohitele, hlava s přilbou napichnutá na tyči uprostřed zaprášeného stanového tábora (jak si to představuje malý chlapec, pýcha impéria), muž, který má na sobě drahý oblek, klečí s pláčem před jiným, jenž drží pod paží složku s úvěrovou smlouvou (ve spořitelně na malém městě, někdy kolem roku 1964 nebo tak, oba muži se znají z místního klubu Rotary), řada otrhaných postav s kosami na ramenou a vidlemi, šibenice, dřevěné kolo od vozu, do jehož loukotí jsou vpleteny údy delikventa, pergamen se státní pečeti, jež někdo roztrhá, aby posléze útržky zapálil v kovové misce, plapolající oheň, který překryjí přilétající obrazy průvodu demonstrantů, proužek černobílého filmu, na němž se dají rozeznat námořníci s typickými límci a čapkami, jak rozbitými okny a dveřmi dobývají jakýsi palác (horempádem), páry tančící v podzemním klubu, tisknou se k sobě, ale jen na chvíli, nanejvýš po dobu jednoho mrknutí (rustikální prostředí... zhruba polovina sedmdesátých let), podobně krátké záběry univerzitního kampusu, džipy, vojáci, následuje banketní sál, v němž se pod mohutnými lustry o závod třpytí a blýskají náhrdelníky a diadémy dam, skleničky z broušeného křišťálu, stříbrné přístroje a nejskvělejší řády, na pódiu začíná hrát orchestr a v čelní straně sálu se otevrou křídla vysokých dveří, jimiž by měli dovnitř vkročit ženich a nevěsta, načež maître de plaisir pronese připítek a přinesou indickou polévku z ptáčích hnízd jako první z tuctu či více chodů, avšak namísto toho vtrhne dovnitř skupina maskovaných osob a vytvoří podél stěny pod pódiem volný čtvrtkruh, z nějž po zaznění povelu zableskne střelba z hlavní, stejně jako seshora, kde si druhé oddělení vezme na mušku společnost shromážděnou kolem kulatých stolů (někdy se musí všechno změnit, aby všechno zůstalo tak, jak to je), dým ze střelného prachu, který teď zastře obraz, dokud ho několik silných porývů větru (byl to deštivý den) nerozežene a neodhalí pohled na smuteční průvod vinoucí se za lafetou ozdobenou vlajkami (válečný hrdina, jímž civilní život těžce otrásl, ach, ta lovecká zbraň), vdova a syn v první řadě, přátelé z Rotary i s chotěmi za nimi, hloupé neštěstí, jež vedlo k tomu, že člověk opustí zemi a pokusí se na druhé straně Atlantiku začít znovu, což se snaže řekne, než udělá, zpřetrhané všechny vazby, na nichž člověku záleželo (už nikdy nebyt poslední před posledním kouskem kuřete), no a... trhněte si nohou, vy psychiatři a sestry a ošetřovatelé, sociální pracovníci a soudci pro mladistvé, kteří nic nevíte o řádu, kteří se za řádem schováváte, nikdy jste neslyšeli o kouzelníkovi, co se před bitvou radil s orákulem z kostí, jež povolalo krále Dareia na levé křídlo jeho vojska, kde na něj nečekal nikdo jiný než strašlivý Alexandr... oproštěn od náhody lidské vůle, té zhrudkovatělé kaše z touhy a pýchy, zmatečných ideálů, jako kdyby se dal svět uspořádat tak, jak se nám zlíbí... a ne... to je k zešilení, kde věží ten zatracený číšník, káva, ledové vychlazená voda?

Z německého originálu **Das bessere Leben** (S. Fischer Verlag, Frankfurt nad Mohanem 2015) vybrala a přeložila **Michaela Škultěty**.



tranzitdisplay Vás zve na

symposium – Reinventing Horizons 18/3–19/3 2016

Jason Adams
Armen Avanesian
Julieta Aranda
Martin Brabec
Marek Hrubec
Victoria Ivanova
Antonia Majaca
Katerina Kolozova
Ana Teixeira Pinto
Patricia Reed
Mohammad Salemy
Nick Srnicek
Tony Yanick

symposium je v anglickém jazyce

www.reinventinghorizons.org

a vernisáž výstavy – Artificial Cinema

Kurátorem výstavy je Mohammad Salemy
a tým výzkumníků z „The New Centre for
Research and Practice“

partner / ERSTE Foundation / podpora / Ministerstvo kultury ČR, Hlavní
město Praha, MČ Praha 2 / mediální partner / A2 kulturní čtrnáctideník /
spolupráce / The New Centre for Research & Practice

display

ERSTE Stiftung

MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA

MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 2

&

pátek, 18. března 17–22h
sobota, 19. března 11–22h

Co zmůžeme v rámci omezení
dnešní doby? Jaké jsou
diskursivní možnosti a podmínky
akcelerationismu? Jaké jsou
vklady a aspirace takového
jazyka a takového snažení?

vernisáž 18/3 2016 od 19h
výstava potrvá do 29/5 2016

tranzitdisplay
otevírací doba út – ne 12–18h
Dittrichova 9/337, Praha 2, CZ
www.tranzitdisplay.cz

Primárky myšlenek

Poslední naděje pro francouzskou levici?

Francouzští intelektuálové a veřejné osobnosti vyzvali na stránkách deníku Libération k uspořádání primárek na francouzské levici. Zdá se, že jde o poslední možnost, jak zamezit postupnému přesunu současné socialistické vlády do politického středu. Levice tak sahá po nástroji, vůči kterému byla dlouho kritická.

JAKUB HORNÁČEK

V posledním desetiletí se politické strany ve Francii dostaly do fatální krize. Loni klesla jejich společenská podpora na naprosté dno – důvěřovalo jim jen osm procent obyvatel. Přesto volební účast zůstává vysoká a při parlamentních a prezidentských volbách se pohybuje kolem 60 procent. Takový vývoj však zdaleka není typický jen pro Francii. S krizí důvěry musí bojovat strany prakticky ve všech státech kontinentální Evropy.

Na tento nepříznivý trend se snažily zareagovat především strany mainstreamové levice, a to otevřením procesů výběru stranických špiček či kandidátů i nečlenům. Poprvé tento mechanismus použila v roce 2007 italská Demokratická strana, když zorganizovala primárky pro výběr svého generálního tajemníka. Tehdy se jich zúčastnilo 3,5 milionu voličů a 75 procent z nich zvolilo za generálního tajemníka favorizovaného kandidáta Waltera Veltroniho. Ve Francii má historie stranických primárek otevřených i pro nečleny kratší trvání. Poprvé je využila Francouzská socialistická strana (PSF) v roce 2012. Tehdy 2,6 milionu voličů vybralo za kandidáta socialistů do prezidentských voleb Françoise Hollanda. Nyní skupina intelektuálů a veřejných osobností vyzvala v deníku Libération k uspořádání primárek na francouzské levici.

Participace, nebo personalizace?

Zastánci primárek přiznávají inspiraci americkým modelem, který je dle jejich názoru ukázkou úspěšného fungování demokracie. Přenesení tohoto nástroje na evropský kontinent není ovšem bezproblémové. Opakovaně

se například objevilo podezření, že se primárek levicových stran zúčastnili i voliči pravice či osoby, které dostaly za svou účast zaplacen. Pochybnosti opakovaně vyjádřili i členové daných stran. Primárky totiž zásadním způsobem znejišťují distinkci mezi členy a sympatizanty, která je pro evropské politické prostředí charakteristická. „Členové ztrácejí monopol na určení kandidátů a musejí se dělit se sympatizanty,“ uvádějí Olivier Duhamel a Olivier Ferrand z nadace Terra Nova, která přišla s myšlenkou socialistických primárek ve Francii. „Stále však hraje důležitou roli při organizaci samotných primárek a při vysvětlování programu svého kandidáta.“ Zda členové stran tuto přeměnu na kolportéry uvítali, už neříká.

Zastánci primárek nemají pochybnosti. Dle jejich názoru vedou k rozšíření demokracie a participace, a to především v případě, kdy se týkají jednomandátových voleb (například volby prezidenta) či kdy je zásadní pořadí na kandidátce. Dochází prý k demokracií čtějšímu výběru, než kdyby šlo pouze

o rozhodování aparátu strany. To by mělo také napomoci k větší pestrosti volených zástupců, zvláště kdyby byly primárky rozšířeny i na výběr kandidátů na posty v místní samosprávě. „Řečeno brutálně: je nutné být aparátčíkem proto, abyste byli zvoleni. Tento způsob výběru však vylučuje takřka všechny občany, jež zajímá politika, ale už nemají čas ani chuť se stát profesionálními politiky a zapojit se do vnitřního života strany s nekonečnými schůzemi a střety mezi různými proudy,“ říká Aurelie Filipettiová, bývalá ministryně kultury a zastánkyně primárek v PSF.

Skeptici ovšem upozorňují, že zavedení primárek zároveň prohlubuje tendenci k personalizaci politiky, a tudíž k hledání silného leadera namísto programové debaty a širšího zapojení do politické aktivity. „Primárky stvrzují prezidencializaci politického života a proměňují politický boj v zápas mezi jednotlivci. A tato personalizace, která je mimořádně silná ve Spojených státech, není samozřejmě bez vazby na liberální rétoriku o osobní



Françoise Hollande. Foto Sergei Pool

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

DIE WELT

Český exportní šlágr? Co se vývozu do Německa týče, jednoznačně pervitin, v německém slovníku „crystal meth“. Česká droga dobývá saské pohraničí, kde si ji oblíbila především mládež, ale etablovala se také v Berlíně, kde není jen drogou chudých, ale také oblíbenou substancí tamní „lepší společnosti“. Důkazem toho, že problém je skutečně palčivý a doléhá až k berlínskému establishmentu, se stalo dopadení poslance Zelených Volkera Becka. Média o tom samozřejmě obšírně informovala. Beckovy kauzy a specifické berlínské drogové scény se týká článek autorů Pera Hinrichse a Thomase Vitzthuma otištěný 6. března v deníku Die Welt. Beck je (nebo spíše byl) jednou z hvězd německé zelené politiky. Patřil ke stálým hostům politických talkshow,

zasazoval se o práva homosexuálů a menšin a byl oblíbený nejen u svých spolustraníků, ale i u mnoha politických protivníků. A právě tento poslanec se nechal přistihnout s 0,6 gramu pervitinu u dealera, jehož byt byl dlouhodobě sledován. Beckovo chování svědčí podle drogové expertky Isabelly Heuserové o vysokém stupni závislosti. Beck prý ztratil pud sebezáchovy a nutnost rychle získat drogu ho donutila riskovat svou pověst. Sice zůstane i nadále poslancem a zaplatí pouze malou pokutu, ale politicky je zřejmě vyřízený. Podle autorů komentáře je tato událost pro situaci v dnešním Berlíně symptomatická. **Pervitin je nejtvrdíší kultivovanou drogou, navíc nemá v Německu tak špatnou pověst jako heroin, spojený s asociacemi špíny a pomalého umírání. Je to droga manažerů, umělců a akademiků.** Obrovskou roli hraje také turistický ruch. Berlín je ve srovnání s Londýnem pořád ještě dost levný, což platí i pro pervitin. Navíc místní kluby mají často nonstop celý týden. Svou roli hraje také logistika. Droga pochází většinou z České republiky nebo z Polska, a to z Berlína není nijak daleko. Schengenský prostor navíc umožňuje snadný transport a kreativní Poláci navíc vyvinuli „mobilní kuchyně“ – v dodávkách, kompletně vybavených jako laboratoř, jsou schopni vařit drogu v podstatě kdekoli. Autoři článku poukazují

také na nepříliš velkou míru opatrnosti v diskusních fórech, především na homosexuální berlínské scéně. Slovo „droga“ sice nepoužije nikdo, ale běžně a velmi otevřeně se mluví o „chems“, a pokud někdo s drogami nemá problém, je prostě „chems friendly“. Crystalu se říká „Tina“ nebo „teta Tina“, takže se v diskusích lze často setkat se zkratkou T... Volker Beck po svém dopadení vydal tiskové prohlášení, v němž mimo jiné uvedl, že byl vždy pro liberální drogovou politiku. To mu definitivně zlomilo vaz v situaci, kdy je pervitin stále spojen s organizovaným zločinem, který podle některých názorů Beck, byť jen jako konzument, podporoval.

RHEINISCHE POST

„Co se děje v Sasku?“ ptá se dráždanský profesor politologie Werner Patzelt. Sasko, průmyslové srdce východního Německa a spolková země s jednoznačně nejvyšší životní úrovní z bývalých zemí NDR, stále znovu a znovu dobývá titulní stránky novin jako centrum fašistů, kteří zapalují uprchlíkům střechu nad hlavou. V Budyšině i Clausnitzu se situace vymkla z ruky, v médiích se objevily obrázky místních národních socialistů a na Sasko se ukazovalo prstem: tihle lidé mají problém,

výkonnosti,“ říká profesor politologie na Univerzitě v Lille Remi Lefebvre.

Co s Hollandem?

Intelektuálové a veřejné osobnosti, mezi nimiž nechybí Thomas Piketty či Daniel Cohn-Bendit, se však těmito námitkami příliš nezabývají. Dušují se, že půjde především o „primárky myšlenek“, ačkoliv už dnes se na francouzské levici s kandidáty na prezidenta roztrhl pytel. Pro každého z nich by posvěcení v primárkách znamenalo drahocenný politický kapitál. Bohužel přitom neplatí premisa o vyšší participaci a transparentnosti politických procesů. Jak ukazují příklady z nedávné minulosti, vítězové primárek mají tendenci uzurpovat si veškeré důležité kompetence, které obvykle drží například stranické aparáty. Tvorba programů, vedení volební kampaně a řízení politického aparátu se tak stává ještě méně transparentní než v tolik zdiskreditovaných stranách.

Úkrok k primárkám je v jistém smyslu i popřením odporu k prezidentskému systému, který dlouhá desetiletí charakterizoval socialistickou levici. Jedná se především o projev bezmoci vůči prezidentovi, jenž se od vlády Manuela Valse rozhodl zpretrhat veškeré vztahy se silami nalevo. To ukazuje i nedávno navržená reforma zákoníku práce. Ta přináší větší flexibilitu pracovních vztahů, další oslabení pětaticetihodinové pracovní doby a vyšší prekarizaci. Hollande se zřejmě definitivně rozhodl stát kandidátem národní jednoty proti extremistům všeho druhu, od Marine Le Penové až po eventuální kandidáty radikální levice. Je proto velice nepravděpodobné, že by se současný francouzský prezident nakonec klání sám účastnil.

Francouzský příklad nicméně také vyjevuje, že primárky znamenají pro evropskou levici jistý náznak politické změny. Dosavadní zkušenost je však spíše rozporuplná. Primárky v Evropě vynesly do předsednického postu Jeremyho Corbina, ale také Mattea Renziho, který mandát získaný v otevřených volbách často využívá proti levicové opozici ve své vlastní straně. Jak vidno, i s bonapartistickým aspektem primárek je potřeba umět zacházet.

Autor je spolupracovník italského listu Il Manifesto.

to není naše Německo, tihle jsou hnědí až do morku kostí. Patzelt se ale nehodlá smířit s paušalizováním většiny a v příspěvku v deníku Rheinische Post ze 7. března věc analyzuje v širším kontextu. Přitom uvádí, že Sasko má, co se týče uprchlíků, mnohem blíže k názoru Čechů nebo Maďarů než k obyvatelům Porúří nebo Hamburku. **Sasy s Čechy kromě geografické blízkosti pojí také historická zkušenost východního bloku a dlouhodobě jen velmi malá či žádná zkušenost s přistěhovalci.** Navíc jsou na východě Německa velmi alergičtí na samozvanou morální převahu „západáků“, kteří by chtěli navýšit podíl cizinců v Sasku na západoněmeckou úroveň. Region, ve kterém „zase stojí za to žít“, by se tedy měl opět změnit k horšímu? Tak se prý ptají saští občané, kterým velmi vadí, že se o nich opět „rozhoduje někde jinde“ a že jim „nikdo nenaslouchá“. Podle Patzelta k radikalizaci v Sasku přispívá také nedostatek pozitivních zkušeností s přistěhovalci, s výjimkou perfektně integrovaných Vietnamců. Lidé mají proto strach z ghett, jaká jsou například v Duisburgu-Marxlohu. Profesor Patzelt varuje před házením Sasů do jednoho pytle s extremisty a neonacisty. Tato paušalizace – nediferencovaný a stupidní „boj proti pravičákům“ – podle něj pomůže nakonec právě jen ultrapravici.

Budování postpracovního světa

S Nickem Srnicekem o kontrahegemonním projektu

S jedním z autorů Akcelerationistického manifestu jsme mluvili o společnosti postpráce a postkapitalismu, o novém přístupu k technologiím a o povaze kapitalistického systému. Dozvěděli jsme se také, proč už se vyhýbá termínu akcelerationismus, jehož rozšíření napomohl.

VÍT BOHAL
DUSTIN BREITLING
VÁCLAV JANOŠČÍK

Ústředním tématem vaší práce je přesměrování vývoje a nové využití technologií. Jak si to představujete v praxi a jak byste v tomto duchu představil svůj program?

Přesměrování a nové využití technologií je pro budoucnost opravdu klíčové. Jde o základní strategický pohled na vznikající technologie, a proto se na politické úrovni musíme ptát, jak onoho přesměrování dosáhnout. Jednou z odpovědí je, že se prostě dostaneme do postkapitalismu a následně budeme realizovat potřebné změny. Ale myslím, že tato odpověď je příliš optimistická, když předpokládá, že je takový vývoj bezprostředně možný, a příliš zjednodušující, protože podceňuje, nakolik technologie zasahují do politiky. Dnes nelze jednoduše změnit společenské vztahy, aniž by se změnily také technologické infrastruktury.

Jiný přístup představuje taktika směřující zdola nahoru. Pozorujeme to například v mnohých rysech „open source“ hnutí, ale vidíme také s tím spojená omezení. Především se jedná o okrajové projekty, které základní prvky kapitalismu žádným podstatným způsobem neovlivňují. Nezdá se, že by snaha jednoduše stavět zdola nahoru mohla fungovat. A proto je třeba hledat nějakou styčnou pozici – postupné sblížování institucionálních forem, které zabírají meziúrovně moci. Dobrým příkladem je případ Lucas Plan. V sedmdesátých letech se pracovníci zbrojní společnosti Lucas Aerospace ve Velké Británii pod hrozbou masového propouštění rozhodli zvolit netradiční přístup. Shromáždili informace o technologiích a specializacích dostupných v továrně a pak vytvořili plán na výrobu „společensky užitečného zboží“, jak to nazvali, namísto zbraní, které vyráběli do té doby. Byl to pokus změnit účel celé továrny a byl proveden neuvěřitelně propracovaným způsobem. Plán nakonec selhal kvůli prohloubení hospodářského poklesu a také proto, že vedení snahu zaměstnanců odrazilo, ale i tak je to užitečný experiment, z něhož se lze poučit.

Pro projekt budování postpracovního světa – a tedy pro změnu využití a vývoje technologií – je klíčová automatizace. Ovšem pokud se levice nepostaví této skutečnosti čelem, automatizace bude naopak spojena se zhoršením podmínek pracujících. Aby levice tento důsledek zvrátila a aby změnila to, jak společnost pojmá a organizuje práci, potřebuje přijmout kontrahegemonní přístup. To znamená, že by měla odmítnout stěžejní roli práce v rámci kultury a vybudovat sociální instituce nezbytné pro osvobození od práce. Kontrahegemonní projekt se toto snaží realizovat prostřednictvím občanské společnosti, ale také za pomoci státních politik. Vzhledem k absenci revolučních podmínek ve většině zemí jde o nejpravděpodobnější scénář toho, jak dnes transformovat společnost.

Jakou roli zde hraje kognitivní mapování, tedy způsob strukturaace našich znalostí o realitě, například ve vztahu k designu a tvoření nových technologických modelů?

Kognitivní mapování podle mého představuje dvě různé věci. Jednou z nich je kognitivní mapa dnešního světa – mapa, která by umožnila lidem situovat se v klenutém oblouku dějin a pochopit své postavení v kapitalistickém systému. Tradiční narativy, které této funkci sloužily, už vlivem neoliberalismu vymizely. Dnes pocítujeme obrovskou komplikovanost a působení ohromujících sil, které ovládají naše životy. Kognitivní mapa by měla umožnit určité porozumění tomuto chaosu.

Ale je tu ještě jiný typ kognitivní mapy, a sice postkapitalistická ekonomika. Tato představa poukazuje na nutnost jakéhosi decentralizovaného plánování v rámci postkapitalistické

ekonomiky. Máme-li se vyhnout odsunutí problému přijetím decentralizovaných trhů, což je hayekovské stanovisko, anebo naopak okouzlením spontánní organizací, což je anarchistický přístup, musíme uznat, že mapa postkapitalistické ekonomiky je zapotřebí. Potřebujeme například najít nějaký způsob, jak zacházet se zdroji tak, aby se minimalizovalo plýtvání. Inspirací může být třeba Cybersyn, experiment uskutečněný v sedmdesátých letech v Chile. Tehdy se k vybudování decentralizované formy plánování používala relativně jednoduchá výpočetní technika. Smyslem experimentu bylo dát pracovníkům možnost vyjádřit se k fungování hospodaření a překlénovat mezery mezi různými odvětvími. Pokus byl zlikvidován vojenským převratem, ale dává nám určitou představu o tom, čeho se dalo dosáhnout s technologií už před pětáctyřeti lety.

Kterí další myslitelé jsou vám blízcí?

Ve své poslední knize Vynalézání budoucnosti, kterou jste napsali společně s Alexem Williamsem, jste opustili termín akceleraace. Znamená to, že chcete spíše pracovat na vlastním projektu než v rámci diskursu spojeného s akcelerationismem?



Nick Srnicek. Foto z osobního archivu

V knize čerpáme z práce rozsáhlé skupiny lidí, kteří se zabývají příbuznými tématy, a velmi doporučujeme si jejich texty přečíst. Jsou to především Kathi Weeksová, zabývající se postprací a feminismem, Jeremy Gilbert, píšící o hegemonii v 21. století, kolektiv Endnotes s ilustrativní analýzou současné konjunktury a Philip Mirowski, který zkoumá vzestup a pokračující existenci neoliberalismu. Rodrigo Nunes nám ukázal, jak přemýšlet o hybridních formách organizace a jak implementovat určitou strategii. Výzkum Eden Mediny o zmíněném experimentu Cybersyn je fascinující jak díky své empirické detailnosti, tak díky teoretickému vhledu. Přípravovaná kniha Benjamina Brattona o datové struktuře má zásadní význam pro pochopení vzájemného působení technologie a geopolitiky. A co se týče oblasti ekonomie, Mary Morganová přišla s důležitým textem o tom, jak můžeme porozumět kognitivnímu mapování v ekonomii, zatímco Anwar Shaikh poskytuje rámec pro pochopení kapitalismu mimo tradiční rozměry neoklasické ekonomie. Ze všech těchto prací čerpáme a považujeme je za velmi užitečné pro náš projekt. Nicméně žádný z těchto autorů se nepovažuje za akcelerationistu – což jen poukazuje na zbytečnost toho termínu. Hledat „akcelerationistické“ myslitele je příliš reduktivní způsob, jak k tématu přistupovat.

Jak jste tedy přehodnotili svou filosofii od publikování Akcelerationistického manifestu?

Když jsme s Alexem Williamsem psali manifest, měli jsme o akcelerationismu velmi konkrétní představu. Od té doby termín začal žít svým vlastním životem – a v tomto procesu podle mě ztratil veškerý význam. Možná ještě hůř, stal se jakýmsi typem identity a naváděl lidi k tomu přemýšlet o „akcelerationismu“ jako o nějaké definitivní sadě politických přesvědčení. Lidé pokládali nesmyslné otázky jako: „Jaké je akcelerationistické umění?“ Nebo: „Jaký je akcelerationistický náhled na nedávné události?“ Takové otázky předpokládají určitou stabilní perspektivu, která může být jen tak aplikována na různá témata, aniž by se byť minimálně přihlédlo ke kontextu nebo obsahu. Což v žádném případě není to, co můj a Alexův projekt představuje. Vzhledem k těmto problémům a vzhledem k množství významů, které se na „akcelerationismus“ nabalily, jsme se proto rozhodli ho vypustit. Stal se překážkou pro skutečnou práci na vytváření politického projektu soustředěného kolem témat postkapitalismu a postpráce. A reakce na upuštění od termínu byla povzbuzující – ubylo zbytečných

debat o tom, co akcelerationismus znamená, a nahradily je mnohem zajímavější diskuse o povaze kapitalismu a o tom, jak v současnosti budovat politickou moc. Otázky, které se objevily nad knihou, byly znatelně přínosnější než otázky, které vznikly na základě manifestu.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.

Nick Srnicek (nar. 1982) vystudoval mezinárodní vztahy na London School of Economics, svoji disertační práci věnoval tématu materiálních předpokladů globální politiky. Spolu s Alexem Williamsem je autorem Akcelerationistického manifestu (2013, česky 2014) a také knihy *Inventing the Future* (Vynalézání budoucnosti, 2015). Zároveň se jako editor spolu s Levi Bryantem a Grahamem Harmanem podílel na kolektivní monografii *The Speculative Turn* (Spekulativní obrat, 2011), která mapuje současnou spekulativní filosofii. V současnosti pracuje na studii o politickém vlivu chytrých technologií.

Hra o budoucnost

Nick Land a Temné osvícenství

K určujícím postavám myšlení akcelerationismu patří také neoreakční filosof Nick Land. Ačkoli je jeho teoretické dílo kontroverzní a vzpírá se jednoduchým interpretacím, jeho vliv na akcelerationistické hnutí nelze pominout.

DITA MALEČKOVÁ

Nick Land je celkem právem pokládán za představitele pravicového křídla akcelerationistického hnutí. Jeho „temné osvícenství“ je výsměchem víře ve vývoj lidstva prostřednictvím racionality, rovnostářské ideologie a systému kontroly. Konec dějin, v němž by se setřely všechny rozdíly, by byl termodynamickou tepelnou smrtí. Demokracie a sociální solidarita se z hlediska tohoto hnutí jeví jako patologický parazitní systém vyznačující se „zombie lifestylem“. Demokracie je podle Landa fundamentálně neproduktivní a nelze ji spojit se svobodou. Inspirátor hnutí známého jako Dark Enlightenment je bytostně vylučný a elitářský: to, co ho zajímá, je nová neuroelita, geneticky vyšlechtěný člověk-stroj, který bude (a z hlediska přítomnosti logiky musí být) děsivě nelidský. Kapitalismus je pro Landa systémem, jenž integrálně zahrnuje růst a změnu a absorbuje jakoukoli sociální dynamiku, neboť jeho jediným cílem je vlastní nevázaný růst. Jakákoli forma postkapitalismu na druhé straně chce tento motor neustálé změny zastavit, a vede tedy ke sterilitě.

Žízeň po anihilaci

Filosofie tohoto enfant terrible evropské tradice je střídavě popisována jako transcendentální materialismus, schizofrenní metafyzika, psychotická kosmogonie, sociopatická hereze či deviantní a tanatropický machinismus. Za jeho předchůdce jsou pokládáni Kant, Nietzsche, Bataille, Gödel, Deleuze s Guattarim, ale také Artaud či Lovecraft. Mezi výrazné vlivy formující Landovo myšlení ovšem patří také magie a okultismus a v jistém smyslu je pokračovatelem postav, jako byl hrabě Cagliostro, Aleister Crowley nebo třeba Timothy Leary a Terence McKenna – tedy okouzlujících dobrodruhů a svůdníků pohybujících se vždy na hraně šílenství, o dobrém vkusu a vychování nemluvě. Mezi ty, které Land inspiroval, pak můžeme počítat filosofy Raye Brassiera nebo Robina Mckaye, umělce Jakea Chapmana, hudebníka Kode9, spisovatele Rezu Negarestaniho, filosofku Lucianu Parisi a mnoho dalších.

V době svého působení na univerzitě ve Warwicku, kde v devadesátých letech přednášel filosofii, založil Land skupinu Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), která byla koncipována jako úderná jednotka v boji proti „lidskému bezpečnostnímu systému“. Její hlavní zbraní mělo být využití anorganické distribuce čísla a iracionálního nomadického počtu. Předpokladem byla numerická (ale nematematická, protože matematika je systém a každá organizace je útlak) povaha nevědomí, za jejíž emblematický projev byla považována elektronická hudba. Postupně se cíl skupiny ustálil na podpoře akcelerační planetárního počítačového experimentu.

Landova první kniha *The Thirst for Annihilation* (Žízeň po anihilaci, 1992) je jakýmsi dialogem s Batailleovou *Vnitřní zkušeností* (1943, česky 2004). Bataille byl autorem konceptu transgrese, tedy neustálého překračování hranic zkušenosti, a Land s ním sdílí pojetí poznání jako prohlubování nevědění. Následoval soubor *Fanged Noumena* (Ozubená Noumena, 2011). Texty této knihy jsou řazeny chronologicky a dohromady tvoří jakýsi příběh Landova myšlení, které kulminuje ve formě aforismů či spíše výkřiků, jež jsou hojně propleteny čísly a písmeny používanými jako šifry a kódy nesoucími neznámý význam.

Landovo veřejné působení vyvrcholilo v roce 1996 konferencí Virtual Futures. Na ní, jak píše jeho tehdejší žák Robin McKay, vystoupil Land pod jménem DogHead SurGeri: za zvuků drum'n'bassu ležel za pódiem na zemi (deleuzovské stávání se hadem) a skřehotal záhadné invokace prokládané fragmenty Artaudových básní z blázince. Následovalo vystřízlivění, Landův odchod z akademie a kariéra lifestylového komentátora žijícího

v Číně. V posledních letech se jeho aktivita omezuje na retweetování oblíbených účtů a poznámky ke světové politické situaci.

Vnějšek myšlení

Filosof Michel Foucault vzdal hold svým hrdinům, především spisovateli Maurice Blanchotovi, ve svém klíčovém textu *Myšlení vnějšku* (1966, česky 2003). Toto myšlení je pohybem v živlu řeči, která uniká jakémukoli diskursu a hrám reprezentace, aby odhalila nezměrný zářivý prostor, v němž se člověk nechává řečí unést jako nějakým abstraktním oceánem.



Kapitalismus je pro Landa systémem, jenž integrálně zahrnuje růst a změnu a absorbuje jakoukoli sociální dynamiku, neboť jeho jediným cílem je vlastní nevázaný růst. Foto therealmovement.wordpress.com

Dobrá literatura je právě takovým dopravním prostředkem do prostoru, v němž není nic pevného, usazeného a ztuhlého, kde není nic známého a popsatelného a kde pohled sleduje krystalizace proměnlivých konstelací, které ještě nejsou objekty ani slovy, ale všechny věci a slova se z nich rodí. Land v textu *Making It with Death: Remarks on Thanatos and Desiring Production* (Dělat to se smrtí. Poznámky k Thanatovi a stroji touhy) popisuje vnějšek myšlení jako Deleuzovo a Guattariho „tělo bez orgánů“. Také zde se vychází z literatury, konkrétně z Artaudova díla, sloužícího jako vodítko na cestě do prostoru, kde se zakládá řeč či jakékoliv jiné artikulované poznání. Schizofrenní Artaud byl inspirací pro koncept schizoanalýzy, tedy opravy a rozšíření psychoanalýzy, která podle Deleuze a Guattariho nepochopila povahu nevědomí, když vše převáděla na neurotické rodinné mikrokonstelace.

Koncept těla bez orgánů, které Land popisuje jako substanci či rovinu tvořenou stupni intenzity, poskytuje potřebnou filosofickou přesnost pro popis toho, co zakládá veškerou sdílitelnou zkušenost. Jde o dobu Deleuzova „virtuálního“, které ovšem není virtuální ve smyslu simulace něčeho skutečného. To, co Deleuze a Landa zajímá, není virtuální realita, ale realita virtuálního. Virtuální zakládá aktuální, tedy jevovou, vnímatelnou úroveň a je nejen skutečné, ale jako transcendentální rovina i bohatší a širší než vnímatelná realita, která je jen výsekem z širšího celku. Je nevyčerpatelným polem potencialit, neosobním nevědomým polem, vědomím bez já. Tělo bez orgánů postrádá formy organizace, jeho rovinu tvoří stroje touhy, které jako nějaké abstraktní buněčné automaty formují plošinu, jejíž hranice nelze dohlédnout. Když Deleuze mluví o molekulární povaze nevědomí, má tím na mysli neredukovatelnou mnohost, v níž lze detekovat teritorialitu a linie artikulace či úniku, a to jako čisté intenzity, hustoty či míry convergence, pro něž si člověk musí vytvořit zvláštní smysl.

Tato rovina je v jistém smyslu věčná, ale nikdy není vnímána stejně, protože je nekonečně

proměnlivá a nevyčerpatelná interpretací. Tam, kde Deleuze detekoval linie úniku a ohniska intenzit, spatřil Land kybernetické obvody a stroje programující lidské vědomí, podobně jak to o několik let později ztvárnil snímek *Matrix* (1999). Tělo a nevědomí jsou pro Landa bytostně lidské a zároveň z podstaty nelidské – čemuž lze rozumět tak, že jako lidé máme k této oblasti přístup, protože naše těla a matérie, z níž jsou stvořena, jsou výsledkem milionů let evoluce a jsou tvořena mnoha úrovněmi a vrstvami, konstelacemi, výsledky symbióz a prastarých bojů a smluv. A zároveň

je to oblast nelidská, protože překračuje jakékoli dočasné interpretace bytosti zvané člověk. Lidské je totiž jen to, co bylo popsáno, kodifikováno a dočasně uznáno a připsáno bytosti, jejíž matérie je prach hvězd.

Darth Vader

Vlastně je to klasický příběh: mladý, nadějný a nadprůměrně inteligentní Anakin Skywalker získává své ostruhy tam, kde ostatní jen opatrně našlapují a naslouchají starým mistrům. Také Land se vrhá do neznáma s nakažlivou energií dobyvatele nových světů a s neochvějným záměrem praktikovat ontologii jako dobrodružství ducha. Avšak končí zachycený v tenatech vůle: vidíme ho jako neoreakčního Darth Vadera filosofie rozvíjet teorii kosmického traumatu šířícího se všemi úrovněmi bytí, zůstal obklopen nemrtvými bohy našeptávajícími vize temné budoucnosti. Postupoval příliš rychle, až zběsile, ale jak jinak, reflexe je vždycky sekundární, příliš pomalá. A tohle je závod o budoucnost, proto je rychlost klíčová. Vedlejším efektem je generace teenagerů ztracená v schizotechnických kultech smrti, ale není čas ohlížet se zpátky. Heslo je experiment. Polem je „vnějšek“, temná oblast bez cest a bez dějin zakládající veškeré dění na povrchu. Metodou je opojení, překročení hranic omezeného, jasného a zřetelného. Kam lidská paměť sahá, vždy tu byli psychonauti přinášející svědectví o tom, kam se ubírá budoucnost, respektive že lineární čas je iluzí, protože vrstvy jsou propustné. Vždy je potřeba znovu propojit propastně archaické i nepředstavitelné nové. Zapomeňte na budoucnost, říká Land, je to celé tady, ale „ne zcela rovnoměrně distribuováno“.

Magie a technologie jsou opravdu na určité úrovni nerozpoznatelné. Lidé se vždy dokázali napojit na sílu, která je přesahuje: na přírodu, bohy nebo na stroj. Budoucí člověk – pakliže někdy vznikne – bude vděčit za svou existenci rebelii člověka vůči vlastnímu bytí, píše Hannah Arendtová. Přijdou noví chodci po hvězdách. A vždycky znovu uslyší: „I'm your father, Luke.“

Autorka je filosofka.

MOTUS PRODUKCE DIVADLA ALFRED VE DVORE UVAĐÍ

BAZAAR

FESTIVAL IDENTITY V UMĚNÍ A POHYBU
FESTIVAL OF IDENTITY IN ART & MOTION

ALFRED VE DVORE
STUDIO ALTA
DIVADLO PONEC

18.—20. 3. 2016

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

© SILK CIE.DAVEST-PIERRE

PARTNEŘI BAZAAR

PARTNEŘI

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI

kulturissimo.cz



me nu LAB

31.3.-2.4.
music ~ visual art
showcases
workshops
multimedia
pop-up club

ORATORY 2016

Dizzcock & VJ Kolouch
Dead Janitor [SK]
White Wigwam
Henryk Zajonc & Vladislav Tomaszewski
No Fun at All in the House of Dolls
katsa.theo & VJ Simon Levitner
Faxen Collective [AT]
Der Marebrechst
Lišaj
Pavel Ondračka
(SCARY POOL)
SIX BUS [AT]
field recordings workshop
Tarnovski & Zahálková
GSMKNSTWRK DJ set
Lunchmeat studio
Jan Šůsa
Eva Jaroňová
Petr Pustina
Oskar Helcl
Jonaš Verešpej
Iryna Zakharová
Simon Levitner
Judita Levitnerová
Pavla Jindrová
AKA47
Jan Kašpar
Tomáš Hruza
kindLAB
ArtMap bookshop
fotoworkshopy
jam session
diskuze
bar

program na
www.menumusic.cz

Pilnáčková továrna ~ Pospíšilova 281 / Hradec Králové

A2

VOICE

AlterEcho

muzikus.cz

FULLMOON

HRADEC KRÁLOVÉ

FOMEI

OFFCITY

kontrapunkt

menu

MARGARET (XING)

LINKUOLN (WINTER)

OLGA SZYMULAKPU

NOR A NEKO

17.3.2016

PUNCTUM PRAHA 3

SPLOU

PLZEŇ

30. 3. – 3. 4.

FESTIVAL ARABSKÉ KULTURY

PRAHA

15. 4. – 17. 4.

معاً

WWW.ARABFEST.CZ

Na organizaci 7. festivalového ročníku se podílí ARABFEST, z.s.

Futurismus současnosti

Akcelerationismus a nové ekonomické vize

Modernistické naděje spojované s technickým pokrokem dnes znovu oživují myslitelé, kteří se hlásí k akcelerationismu nebo k takzvané nové ekonomii. Někteří soudobé technologie idealizují a považují je za přímou cestu k postkapitalismu. Jiní naopak skepticky analyzují, proč k žádné změně ekonomického paradigmatu stále nedošlo.

DAVID SVOBODA

„Ve zkratce: kde jsou ona létající auta? Kde jsou silová pole, létající talíře, teleportační stanice, antigravitační sánky, trikordéry, léky na nesmrtelnost, kolonie na Marsu a všechny ostatní technologické zázraky, u nichž každé dítě vyrůstající v druhé polovině 20. století očekávalo, že v dnešní době budou již existovat?“ ptá se antropolog David Graeber v eseji *Of Flying Cars and Decling Rate of Profit* (O létajících autech a klesající míře zisku, 2014). Graeber se zde vrací k otázce, co se stalo s vizemi supermoderní budoucnosti. Dnešní neoliberální realitu totiž naopak charakterizuje ztráta technooptimismu věstícího lepší moderní společnost. Ačkoli mnozí oslavují revolučnost informační technologie a vynález osobního počítače, podle Graebera jde jen o chudou náhradu za létající hooverboardy z filmu *Back to the Future* (Zpátky do budoucnosti, 1985). Počítače a nové technologie jako by spíše odpovídaly potřebě ovládat a kontrolovat lidi.

Graeberův text je cenný proto, že autor hledá odpověď na otázku, co se „pokazilo“, především ve fungování současného neoliberálního systému a selhání futuristických očekávání vztahuje k analýze hranic kapitalismu. Tržní prostředí bývá tradičně považováno za velmi efektivní „revoluční“ nástroj, který skrze konkurenci produkuje neustálou snahu o zefektivnění výrobních prostředků, a tím pádem podněcuje vznik nových technologií a metod. Jak ale Graeber poznamenává, potvrzuje se spíše 150 let starý (a přesto dosud ekonomicky nevyvrácený) Marxův výrok, že kapitalista nabývá zisku vždy především z neplacené mzdy dělníků, která je základním zdrojem hodnoty. Pak ovšem dává naprostý smysl, že průmyslníci neinvestovali do rozvoje a výzkumu robotizované průmyslové výroby, kterou „každý očekával již v šedesátých letech“.

Život bez práce?

Graeberův pohled je cenný mimo jiné tím, že klade otázky po neutrálnosti technologie. K dědictví osvícenských ideálů patří, že máme tendenci vnímat technologický a vědecký rozvoj jako cosi neutrálního. Výroky jako „Cokoliv, co je možné vymyslet, bude také vytvořeno“ (neboli pokrok nelze zastavit), které se ozývají v debatách o nových technologiích, jen dokazují naivní přesvědčení, že tržní a jiné vlivy nepronikají do laboratoří a výzkumných týmů nejrůznějších vědců, kteří projektují naši budoucnost. Graeber velmi trefně útočí na zakonzervované vědecké prostředí amerických a britských univerzit a vědeckých týmů, které samozřejmě nemají za úkol realizovat své divoké nápady. Nové vynálezy totiž mohou působit na kapitalistický systém velmi rušivě a ohrozit zisky majitelů stávajících patentů, koncernů a podobně. Jako příklad uveďme třeba sabotáž automobilového průmyslu namířenou proti přechodu na elektrický pohon, který by byl šetrnější k životnímu prostředí.

Největší slabinou knihy *Postcapitalism: A Guide to Our Future* (Postkapitalismus. Průvodce po naší budoucnosti, 2015) britského publicisty Paula Masona je právě popis rušivých efektů nových technologií na tržní prostředí. Tento vývoj je přitom představován jako „přirozený a nevyhnutelný“. Jak zmiňují někteří kritici knihy, Masonův argument je obdobou Fukuyamovy mylné představy o konci dějin. Mason historicky poučený Marxovou (mylnou) predikcí budoucnosti přináší vizi, ve které již nehraje proletářská třída žádnou roli. Ve společnosti nových technologií už prý nebude potřeba tolik problematické a třaskavé „vůle k moci“ (kterou sám Nietzsche označoval za touhu po svobodě), neboť nás osvobodí sama technologie.

V tomto kontextu je Graeberovo stanovisko vítaným příspěvkem do diskuse, to samé ale platí o Nicku Srnicekovi a Alexi Williamsovi,

kterí ve svém *Akcelerationistickém manifestu* (2013, česky 2014) i ve své poslední knize *Inventing Future* (Vynalézání budoucnosti, 2015 [viz recenze na straně 3]) akcentují nezbytnost politické akce pro vytvoření skutečně „postkapitalistické“ společnosti, která naplno osvobodí neoliberalismem brzděný potenciál informačních technologií, obnovitelných zdrojů a masové robotizace výroby. Na Srnicekovi a Williamsovi je sympatické, že vycházejí poměrně věrně z předpokladů Marxova *Kapitálu* a užívají jeho klíčových vhladů, jako je například tendence kapitálu vytvářet

kreativců pak spočívá hlavně ve schopnosti ony technologie atraktivně zabalit a privatizovat všechny zisky z nich plynoucí spolu s uměním mistrně kličkovat při danění tak, že stát z původních investic nedostane téměř nic zpět. Rétorika, v níž se neustále zdůrazňuje osobní iniciativa a podnikavost jednotlivce, pak slouží především k udržování stávajících globálních nerovností.

Jak píše britský ekonom Ha-Joon Chang v knize *Kicking Away the Ladder* (Odkopnutí žebříku, 2002): právní zakotvení volného obchodu v instituci Světové obchodní



Kresba Alžběta Suchanová

nadbytečnou populaci sloužící jako „industriální rezervní armáda“. V knize se autoři snaží řešit problém nezaměstnanosti 200 milionů lidí, který se má s příchodem robotizace ještě prohloubit. Autoři zdůrazňují potřebu investovat do obnovitelných zdrojů, automatizace a dalších technologií. Zatímco tradiční ekonomie i samotní průmyslníci mohou fenomén nezaměstnanosti vnímat jako nepřekonatelný problém, úkolem levice má být, aby přechod k životu bez práce urychlila.

Soukromé úspěchy za veřejné peníze

Italská ekonomka Mariana Mazzucatová se pro změnu soustředí na teorii kreativní destrukce, s níž přišel rakousko-americký ekonom a politolog Joseph Schumpeter. Ve své poslední knize *Enterprenurial State* (Podnikavý stát, 2013) pak radikálně převrací ekonomický „common sense“, pečlivě střezенý ideology neoliberalismu, když dokazuje, že za většinou významných inovací a nových technologií, které si tradičně spojujeme s úspěchy soukromých firem, stojí veřejné peníze. Ty jsou naprosto nezbytné při investicích do nejistého či základního výzkumu. Mazzucatová ukazuje, že za zdarem firmy Apple a Silicon Valley jsou především ohromné investice americké vlády do armádního komplexu. Většina vymožeností, jako je iPhone, byla ostatně vyvinuta nejprve armádou. Také za rozvojem osobního počítače (navzdory populárnímu příběhu o geniálních mladých lidech, kteří smontovali tuto revoluční technologii kdesi v garáži) musíme spatřovat především soutěž amerického a sovětského státu za studené války. Genialita Stevea Jobse a podobných

organizace slouží zájmu bohatých států, které se po desetiletích plundrování a jiného merkantilistického sebeobohacování ujišťují, že je žádný jiný stát nemůže podobnými metodami dohnat. Motivační příběhy a tvorba kultu osobnosti, jako to vidíme u Stevea Jobse či Elona Tuska (jehož byznys s exkluzivním autem Tesla je také z velké části dotován americkou veřejností), pouze dráždí nerealné fantazie podnikatelů na periferii. Mazzucatová přesvědčivě vysvětluje, že bez významné podpory státu (v případě Česka bez podpory z evropských dotací) lze konkurovat v nových technologiích stávajícím firmám jen velmi špatně.

Naděje, že by se ve fungování současné ekonomiky něco mohlo změnit, nicméně alespoň částečně vzbuzuje současná britská Labour Party, která pod vedením ministra financí Johna McDonnely pořádá celou řadu seminářů na téma nové ekonomie. Za tímto účelem si zve právě osobnosti, jako jsou Mason, Srnicek a Williams či Mazzucatová, a také hvězdy světové ekonomiky typu Josepha Stiglitze, Thomase Pickettyho nebo Janise Varufakise. Snad by se z tohoto příkladu mohly poučit i jiné progresivní síly. Alternativa k neoliberálnímu konsenzu je přitom velice potřebná právě v zemích na periferii Evropy, jež trpí rostoucí nerovností ve srovnání s ostatními členy Evropské unie a nedostatečnými investicemi do vzdělání a vědy. Nelze se pak divit, že právě tyto státy jsou mnohými ekonomy (včetně české ekonomky Ilony Švihlíkové) označovány za svého druhu kolonie.

Autor studuje právo a mezinárodní vztahy na University of Sussex.

Akcelerace smrti

Šestý zánik podle Elizabeth Kolbertové

V souvislosti s myšlenkami akcelerationismu se většinou mluví o pozitivním zrychlení, které může otevřít cestu k nové budoucnosti lidstva. Přehlíženy bývají skryté, ale dlouhodobě působící akcelerace, které mohou naopak vést ke katastrofě. Právě k nim obrací pozornost Elizabeth Kolbertová v knize *Šestý zánik*, za niž získala Pulitzerovu cenu za literaturu faktu.

VÍT BOHAL

Debaty na téma akcelerationismu se často orientují na budoucnost a vytvářejí tím tolik potřebná sebenaplňující se očekávání (hyperstitions) – ať už preferují levicový akcelerationismus, jak ho představuje Nick Srnicek, nebo ten pravcový, spojovaný převážně s dílem Nicka Landa a jemu příbuzných vědců ze Skupiny pro výzkum kybernetické kultury (Cybernetic Culture Research Unit). Prognostický záměr „znovuotevřít budoucnost“ je jistě oprávněný, je však nutné uvědomit si také existenci procesů, které akcelerují i bez našeho očekávání a bez přičinění epistemologických debat vedených na půdě humanitně zaměřených univerzit. S ohledem na vědecký spor ohledně klimatických změn a nastávající éry antropocénu je patrné, že by se techno-společenský rozměr debaty měl otevřít nejen vesmíru a jeho zdánlivě nekonečnému potenciálu, ale také možnosti konce života na této planetě. Současná situace lidstva je totiž nesena akceleracemi, jejichž působení a rychlost často nejsou zdaleka tak jasné, jako je tomu v případě ekonomických a společenských prognóz.

Nositelé ohně

Blogger Andrew Revkin ve svých přednáškách a esejích propaguje ideu takzvaného dobrého antropocénu a svým rozpačitým způsobem vyjadřuje jistý prométheovský sentiment, který se dá zahlédnout i ve filosofii Nicka Srniceka a Alexe Williamse. Archetyp Prométhea jako nositele ohně, tedy prvotní technologie, v sobě nese notnou dávku technooptimismu. Chápání technologie jako všeléku se však jeví jako zavádějící, pokud vezmeme v potaz společenské realie, jakými jsou například stále se zrychlující přesun populací, zvýšené investice do válečného sektoru či dopady klimatických změn na nejchudší skupiny světové populace.

Existují ovšem akcelerace, které nekorelují s filosofickými či sociologickými úvahami, ale pracují nepostřehnutelně a jakoby mimoděk. Tyto akcelerace fungují v širším časovém měřítku, které zasahuje až do historie geologické a prehistorické, a ne tedy výhradně do lidských dějin. Jak píše sociolog Oleg Suša, akcelerace nejen způsobujeme, ale také dědíme: „Ekologická rizika narůstají s ohledem na časové zpoždění dopadů za sociálními aktivitami, které je vyvolaly.“

Jednou z těchto palčivých akcelerací je vymírání druhů, tedy takzvané šesté vymření, kterým se ve své knize *The Sixth Extinction: An Unnatural History* (Šestý zánik. Nepřirozená historie, 2014) zabývá Elizabeth Kolbertová. Ta různými způsoby pokazuje na fakt, že v dlouhodobém měřítku geologického času zapřičiňuje lidský druh již šesté hromadné vymření druhů na této planetě.

Vymírání kolem nás

Kolbertová hned v úvodu své knihy podotýká, že dnes, kdy si téměř každý už v dětských letech hrál s umělohmotnými dinosaury, lidé chápou koncept vyhynutí. Neplatilo to



Kresba Brian Wang

ale vždy. V západní tradici se koncept vymření živočišného druhu objevil teprve za časů Francouzské revoluce, a sice v myšlenkách biologa a vědce Georgese Cuviera. V té době bylo bádání v oboru paleobiologie podpořeno významným nálezem v severoamerické Louisianě. Francouzští vojáci v tamějších lesích našli stoličku dosud neznámého zvířete, které dnes známe jako mamuta amerického či mastodonta. Tento objev později posloužil jako předmět doličný ve sporu mezi zastánci kreacionismu a deistického vitalismu, kteří oponovali vědecktější katastrofistům, k nimž patřil i Cuvier.

V průběhu své celoživotní práce přišel Cuvier s myšlenkou, že v minulých dobách vyhynulo dokonce mnoho druhů a že v historii země existují období takzvaných hromadných vymírání neboli kataklyzmat. Dnes se věří, že těchto momentů v geologické historii Země bylo pět a že tím posledním byl dopad meteoritu Chicxulub. Toto vesmírné těleso před 66 miliony lety udeřilo do míst Yucatánského poloostrova a vyhubilo zhruba tři čtvrtiny všech tehdy žijících živočišných druhů na celé Zemi. Další hromadné vymírání, v pořadí již šesté, se podle Kolbertové právě odehrává kolem nás.

Cestování katastrofou

Soudobé vědecké poznatky nám říkají, že v historii biosféry různé druhy vždy vymíraly, zatímco jiné druhy vznikaly. Jde však o to, že tento relativně pravidelný „šum na pozadí života“ je čas od času narušen událostmi, které míru a rychlost vymírání drasticky zvyšují. Na stále rychlejší tempo vymírání druhů se v diskursu ekologie vehementně upozorňuje již od šedesátých let 20. století – například v knize *Silent Spring* (Tiché jaro, 1962) od Rachel Carsonové či v práci *Avant la nature*

meure (Před přírodou umírání, 1965) od biologa Jeana Dorsta.

Kolbertová se tedy svou současnou prací vrací ke starému tématu. Novým způsobem však poukazuje na fakt, že to jsou právě lidé, kdo stojí u „šestého vymírání“ – od evropského vybití megafauny zhruba před třinácti tisíci lety, kterému padl za oběť mimo jiné mamut, až po soudobé rapidní ubývání žab a obojživelníků v Jižní Americe. Podle mnoha vědců má na svědomí toto zrychlené vymírání druhů právě aktivita člověka. Původní bioty byly radikálně změněny, v důsledku čehož dochází k monopolizaci biologických společenstev jediným druhem či k masovému vymírání zapříčiněnému nákazami, jako je tomu například u amerického netopýra *Myotis lucifugus*.

Kolbertová svou knihu koncipuje na způsob cestopisu a zachovává si pohled téměř nestranného pozorovatele. Každá kapitola se odehrává na jiném místě planety a zabývá se jiným ohroženým nebo vymřelým druhem. Jako průvodci po těchto lokalitách autorce slouží vědecktí pracovníci či nadšenci, kteří se danému tématu věnují. Kolbertová tak před čtenářem skládá mozaiku, která postupně nabývá obudných rozměrů „šestého vymření“. Takovéto odhalení jedné z největších katastrof zemské biosféry ovšem staví debaty o akcelerationismu do poněkud pochybného světla. Stále se zrychlující technologická dovednost člověka byla až doposud kompenzována nebyvalou mírou hynutí druhů. Je tudíž nabíledni, že by akcelerationismus, jenž se snaží otvírat dveře k nové budoucnosti lidského snažení, měl tento fakt brát v potaz a syntetizovat udržitelné místo pro druh *Homo sapiens* v širším, „gaiacentrickém“ kontextu.

Autor je kulturní teoretik.

napětí

Honduraská aktivistka Berta Cáceres, která se angažovala v boji proti ilegální těžbě dřeva, výstavbě obřích přehrad, intenzivnímu zemědělství a také v obraně lidských práv domorodých kmenů, byla 3. března ve svém domě zavražděna. Policie brzy vydala zprávu, že se spolu se svým přítelem, rovněž aktivistou, stala obětí loupežného přepadení. To ale odmítají její příbuzní, stejně jako řada nevládních organizací. Je navíc známo, že Berta Cáceres se už řadu let obávala o svůj život, na což opakovaně upozorňovali i úředníci OSN nebo Interamerická komise pro lidská práva, která nabádala honduraskou vládu, aby zajistila její bezpečnost. V den vraždy došlo k pouličním nepokojům, které v reakci na neschopnost policie a vlády ochránit známou aktivistku vyvolali univerzitní studenti.

Na protest proti čínské vládě v Tibetu se 2. března upálil další tibetský buddhistický mnich. Podle lidskoprávních organizací se v posledních pěti letech z téhož důvodu zapálilo minimálně 114 mnichů, přičemž většina z nich svým zraněním podlehla. V posledních okamžicích života prý mnich provolával hesla na podporu nezávislosti Tibetu.

V sobotu 27. února se ve Francii sešlo kolem 30 tisíc lidí, kteří jsou součástí širokého hnutí odporu proti letišti Notre Dame des Landes. Lidé ze všech koutů země se sjeli na místo plánovaného letiště mezi Rennes a Nantes, aby protestovali proti stavebním pracím, které zde mají brzy začít, a aby podpořili zachování nedalekého lesního squatu ZAD (Zone à défendre). Na traktorech se dostavili také místní zemědělci, kteří měli do 25. ledna opustit své pole. Vzkaz demonstrantů je prostý: „Nikdy tu nebude letiště Notre Dame des Landes!“ Lidé také vyjádřili svůj nesouhlas s místním referendem o dané stavbě, které se odehrálo 11. února a týkalo se pouze oblasti Loire-Atlantique. Odpůrci letiště prohlašují, že v případě rozhodnutí, které zasahuje tak rozsáhlé pozemky, jde o záležitost všech.

Podle informací některých českých deníků Úřad městské části Praha 1 už loni na podzim rozhodl, že muž, který na demonstraci proti uprchlíkům přinesl makety šibenic, nespáchal ani přestupek, protože nešlo o úmyslné narušení občanského soužití. Podle mluvčí Prahy 1 muž neprojevil žádný škodlivý úmysl a jednal pouze nedbale, a protože šibenice nepoužil jako zbraň, neporušil ani právo shromažďovací. Připomeňme, že šibenice na demonstracích označil hned po incidentu za nepřipustné i ministr vnitra Milan Chovanec.

—lr—



Sylvia Plathová
Knížka o postelích a dvě pohádky navrch
 Přeložili Petr Onufer a Vít Penkala
 Argo 2015, 64 s.

Sylvia Plathová je u nás známá především jako básnířka a zástupkyně kategorie „šílených sebevražděných umělkyní“. Jak českému, tak anglofonnímu čtenáři však zůstávalo dlouho skryto, že byla také autorkou literatury pro děti. Nakladatelství Argo nám tak nyní doplňuje obraz spisovatelky i o tuto kapitolu. Autorka s cejchem cynismu a duševní lability se tentokrát představuje v hravějších barvách. Ve své básnické knížce určené dětem veršuje o všemožných typech jedinečných postelí – svačinové, kapesní, špíněvzdorné nebo s kamínky na zahřátí. Lehký tón těchto básní však narušuje místy poněkud kostrbatý překlad. Prozaické texty tak v češtině vyznívají o něco lépe. Autorčina obraznost zde nemusí tolik zápasit s rytmem a formou překladu. Pohádky Sylvie Plathové jsou kratičké a stavějí spíše na určité situaci než na velkém rozvíjení děje, což autorce ovšem nezabránilo vytvořit poetická díla, která mohou ke čtenářům promluvit o překvapivě velkých tématech. V jejích pohádkách silně zaznívají otázky identity. Kdo ji určuje? Jsme to my sami, anebo se na tom podílí i někdo nebo něco jiného? Její příběhy říkají: nechceme nic nudně obyčejného, chceme zkoušet, dýchat krásu jedinečnosti – ať už jde o neobyčejné postele nebo dokonalý oblek – a přitom souznět s okolním světem. Na své si jistě přijdou malí i velcí čtenáři, oběma bude knížka inspirací i podnětem k zamyšlení.

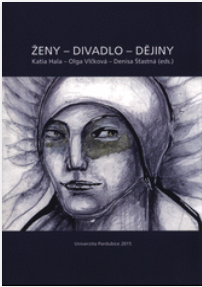
Daniela Poláková



Lars Norén
Tri hry
 Přeložili Zbyněk Černík a Martin Severýn
 Institut umění – Divadelní ústav 2015, 217 s.

Tri hry – Válka, V skrytu a O lásce – z posledních deseti let tvorby Švéda Larse Noréna působí spíše jako scénáře k realistickým či „magicky realistickým“ filmům. Přesto se promluvy některých postav zdají kostrbaté, někdy až nevěrohodné. Jejich mluva ovšem není nijak osobitá, jen uměle banální. Ačkoli se za tímto zdánlivě realistickým jazykem odkrývají drsná dramata, čtenář se nemůže zbavit dojmu, že tyto tři hry jsou součástí větší skládačky. Má pocit, že cosi přehlédl nebo vynechal. Na konci knihy, v eseji Mikaela van Reise nazvaném Před konečností, se ostatně dočteme, že hry byly vytrženy z autorových souborů her Společnost a Terminál. Lars Norén je často přirovnávám k Augustu Strindbergovi. Jeho postavy se vynořují v různých hrách a dobách, proplouvají jeho texty v různých tělesných schránkách. Nicméně jeho dramatické opusy o několika desítkách drobných her by se spíše daly označit za jakousi severskou verzi Posledních chvil lidstva Karla Krause. Zatímco však Kraus trvá na nedělitelnosti své dramatické masy, Norén tvoří autonomní dramata, která se jakoby mimoděk stávají součástí nekonečné skládačky popírající veškerou smrtelnost. Otevřenost a fragmentárnost textů by mohla vybízet k osobitým a výrazným režijním interpretacím, kdyby ovšem už samy tyto hry často neobsahovaly autorovy scénické a značně určující režijní poznámky. Otázkou zůstává, zda se Norénovy hry právě takto stanou nesmrtelnými.

Ondřej Škrabal



Katia Hala, Olga Vlčková, Denisa Šťastná (eds.)
Ženy – divadlo – dějiny
 Univerzita Pardubice 2015, 178 s.

K nízkonákladovým publikacím vydávaným regionálními univerzitami přistupuje čtenář v době akademického „kafemlejnku“ nanejvýš obezřetně. Z útlé knížečky Ženy – divadlo – dějiny je však namísto upachtěné nutnosti cítit spíš nadšení pro věc. Editorky si ukously poněkud velké sousto: chtějí zacelit mezeru po monografiích věnovaných genderovým aspektům divadelní tvorby. Donedávna se v podstatě dalo sáhnout pouze po prastaré Ženě v českém umění dramatickém z roku 1940 a několika časopiseckých studiích. V minulém roce pak přibyla publikace Blanky Jedličkové Ženy na rozcestí. Fascinace „sociologickým přístupem k divadlu“ působí sympaticky, ačkoli vyznívá místy naivně. Věty typu „V knize nenajdeme analýzy konstruktů maskulinity, což je jeden z aspektů genderu“ lze považovat minimálně za neobratné. Obsah je všehochutí. Katia Hala se zabývá dramatickou a feministkou Hélène Cixous, Zuzana Augustová feminismem v raném díle Elfriede Jelinek, Anna Saavedra českými feministickými kabarety po roce 1989 (její závěrečná teze implikující, že profesionalizace feministického divadla v Česku je na rozdíl od Západu zárukou umělecké kvality, je ovšem spíš vyjádřením zbožného přání). Nechybějí ani portréty českých hereček a režiserek nebo průřez českou „ženskou scénografií“. Ačkoli soubor příspěvků působí nesourodě a knize by prospělo nějaké konkrétnější, třeba jen teritoriálně vymezené zaměření, jedná se o záslužné dílko, jehož závěry budou autorky jistě prohlubovat další prací.

Marta Martinová



Sam Harris
Svobodná vůle
 Přeložila Kateřina Ctiborová
 Dybbuk 2015, 84 s.

Americký filosof Sam Harris patří k nejznámějším představitelům soudobé empirické a evoluční etiky. V brožurce s názvem Svobodná vůle se snaží na ploše deseti tisíc slov vysvětlit, že žádná svobodná vůle neexistuje – jde o iluzi, kterou je nemožné konzistentně formulovat. Vychází přitom z metaetické pozice důsledného naturalistického redukcionismu a jeho dikce se překvapivě podobá ortodoxním marxistům typu Karla Kautského či Georgije Plechanova. Na nejdůležitější otázku, jaké jsou eticko-politické důsledky popření svobodné vůle, přitom odpovídá nečekaně ploše. Prý z osobní zkušenosti může říct, že ho toto poznání dělá lepším, a dává za pravdu konzervativcům: klást osobní odpovědnost na lidi je moudré tehdy, pokud je to společnosti užitečné. Kupodivu ale pomíjí roli socioekonomické determinace při vzniku „patologického“ chování. Vztít v úvahu komplexní kauzalitu vnějšího prostředí by totiž znamenalo kolaps autorových exorcistických snah a pád do ontologického klišé po vzoru „všechno se vším souvisí“. Lze souhlasit, že svobodná vůle je pochybný pojem, ale přesvědčivé důvody pro to nabízejí spíše postmarxističtí a poststrukturalističtí autoři, kteří zároveň vybízejí k plodným úvahám o emancipaci, autonomii, univerzalitě či identitě. Harris (a s ním soudobá reduktivně-naturalistická filosofie) objevuje už jednou vynalezené, a to způsobem, jenž co do technického provedení zaostává. Je nerobustní a slepě sází na novopozitivistickou epistemologii.

Lukáš Likavčan



Humr
The Lobster
 Režie Yorgos Lanthimos, Irsko 2015, 119 min.
 Premiéra v ČR 23. 3. 2016

Představitel takzvané divné řecké vlny Yorgos Lanthimos se loni připojil k řadě autorsky laděných tvůrců, mezi něž patří třeba také Matteo Garrone či Paolo Sorrentino. Tito režiséři se rozhodli cílit přímo na mezinárodní trh tím, že své nové filmy natáčeli anglicky. Ve všech případech přišli s vysoce transnacionálními produkty, které mají šanci zasáhnout množství různých odbytišť, od elitářských auteurských festivalů po širokou filmovou distribuci. Snímky jsou zpravidla vykořeněné z konkrétních národnostních souvislostí, přitom se ale snaží udržet kontinuitu s předchozí tvorbou svých autorů a poněkud podbízivě oslovují širokou diváckou veřejnost. Pro Lanthimosova Humra platí totéž co pro Sorrentinovo Mládí – je to líbivý, rádoby radikální či myšlenkově hutný, ale ve skutečnosti snadno srozumitelný, nekonfliktní a kompromisní film. Filmař, který ve snímcích Špičák a Alpy vytvářel variace na žánr absurdního dramatu a zdůrazňoval úzký vztah jazyka a moci, ve svém novém díle vytvořil jen artovější a tlumenější verzi toho, co ve svých posledních dvou filmech ukázal Wes Anderson. Tedy formálně vytříbenou nonsensovou hříčku, která se snaží dotknout co největšího množství „velkých“ témat s vidinou, že aspoň na jedno z nich se kritici nechají uhnat. Stejně jako v případě Mládí máme co dělat s vypočítavým midcultem, jenž ovšem tentokrát necílí na diváky, kteří se v kině rádi povzneseně dojmají, ale spíš na pubertální čtenáře Franze Kafky.

Antonín Tesář



Dominik Gajarský
Carausius morosus
 Galerie hl. m. Prahy – Dům U Zlatého prstenu, 26. 1. – 20. 3. 2016

Dominik Gajarský ve výstavním sále Domu U Zlatého prstenu zinscenoval prostřednictvím červeného světla dojem terária v nočním režimu. Jeho hlavní obyvatelkou je pakobylka indická – Carausius morosus. Tento drobný, klacíku podobný hmyz, jehož hlavní sebezáchovnou strategií je schopnost splynout s okolím, můžeme pozorovat na videu, jak leze po ženském těle, ale také ho hledat mezi nejrůznějšími obyčejnými předměty na sérii fotografií. Plížívá přítomnost pakobylky mezi špejlemi nebo čistítky do uší a její kontakt s nahým tělem vyvolávají potřebu zkontrolovat, jestli vám nějaký živý exemplář právě nešplhá po nohavici nebo po zádech. Vedle Gajarského oblíbených odkazů k avantgardnímu umění (drtikolovský akt, technika fotogramu), které v katalogu působivě analyzuje teoretik Karel Císař, má výstava nepochybně i jistý společenský akcent. Pakobylku indickou, cizokrajného vegetariánského tvora samičího pohlaví se schopností rozmnožovat se bez samčího přičinění, můžeme vnímat jako ztělesnění mnoha životních alternativ a současně schopnosti vytvořit si navzdory své odlišnosti dokonalé mimikry. Gajarský ovšem do pozice zkoumaného druhu staví vlastně i nás samotné. Nejenom evokací pocitu, že to my se nacházíme v teráriu, ale také trojicí vtípů – lingvistickým, sexistickým a existenciálním, které svým způsobem relativizují naše chápání sebe samých jakožto „nejdokonalejší formy života“. Formálně precizní a zdánlivě apolitická výstava tak nabízí i velmi angažované způsoby čtení.

Tereza Jindrová



William Shakespeare
Othello, benátský mouřenín
 Národní divadlo, Praha, psáno
 z představení 13. 2. 2016

Režisér Daniel Špinar si jméno vydobyl už svými postmoderními inscenacemi v Disku. Pro publikum konzervativního Divadla na Vinohradech bylo jeho zpracování Büchnerova Vojcka asi nestravitelné, takže se tu dlouho neohřál. Loni se nicméně stal uměleckým ředitelem činohry Národního divadla. Jeho režijní tvorba za tu dobu vyzrála. Od her nabitých popkulturními odkazy se dostal k náročnějšímu inscenování, při němž si vystačí i bez laciného pomrkávání na mladé publikum. Jeho Othello je pojat zcela moderně, ale diváky, kteří si nepotrpí na výstřední pojetí klasiky, neurazí. Inscenace je to plná politického intrikářství. Překlad Jiřího Joska dokonale funguje i ve chvílích, kdy Jago kuje své pikle při střelení z devítky na policejní terče. Za pozornost stojí scéna navržená Lucíí Škandíkovou: prostor je rozdělen průhledným plexisklem na dvě části. V té vzdálenější se stílí, slaví nebo umírá. Až filmově působí oslava, která se odehrává právě za sklem. V jednu chvíli se tu herci pohybují zpomalene, zatímco před stěnou ubíhá vše v reálném čase. Chytře je znázorněna i černá barva Othellovy kůže. Herec Karel Dobrý je jednak celý potetovaný a navíc je připsána ještě postava klauna na vozičku v podání Jany Bouškové, která představení prokládá hloupými vtipy o „negrech“. Takhle by měly vypadat inscenace v moderním Národním divadle, na kterých se studenti neunudí k smrti a zběhlejší diváci zase objeví nové možnosti interpretace známých kusů.

Jiří G. Růžička



Selectone
Transition
 MP3, CD-R, Ressonus Records 2015

David Rambousek vydal v listopadu loňského roku v pořadí třetí album svého projektu Selectone – EP nazvané Transition. Jde o patnáctou položku v katalogu Rambouskova vydavatelství Ressonus, zaměřeného na experimentální elektroniku. Ve srovnání s předchozí nahrávkou Death Groves (2014) Selectone částečně opouští drony a jemně praskající hypnotické smyčky a namísto toho sází na přímočařejší zvuk. S předešlým titulem spojuje Transition skutečnost, že každý track je trochu jiný. Zatímco úvodní Kardiodub se noří do zvuků dubového echa, titulní Transition najíždí do údernější polohy mezi minimal techem a industrialem. Dronové plochy a praskání gramofonové jehly se v určitých momentech péce jenom vrací. Osmiminutová Detachment se zase přibližuje noiseovější polohám, ale charakteristické je, že žádný z těchto prvků se nikdy neprojeví naplno. Selectone nechává své analogové přístroje promlouvat pozvolna a do kompozice vstupuje zdrženlivě. Udržuje tak ve svých skladbách určité napětí, které posluchače provází po celou dobu trvání nahrávky. Transition by nemělo uniknout pozornosti příznivců experimentální elektronické hudby – bezesporu ho lze zařadit mezi výrazná alba, kterých se v této oblasti v loňském roce opět urodilo početnější množství. Ukazuje se, že jde o jednu z nejprogresivnějších scén u nás.

Ondřej Bělíček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABRET FREDA BRUNOLDA 2015

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	779 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Na začátku února došlo – za nezájmu českých médií – v Doněcku k závažné události. Tamní bezpečnostní orgány vykazaly z území ovládaného separatisty podnikatele, aktivistu a blogera Enriqua Menendeze. Původně úspěšný majitel internetového obchodu začal během válečného konfliktu působit ve zcela jiné oblasti. Založil občanské sdružení Odpovědní občané, které ve spolupráci s mezinárodními humanitárními organizacemi zajišťovalo pomoc nejohroženějším skupinám obyvatel, v poslední době zhruba půldruhému tisíci osob. Kvůli svému důslednému protiválečnému postoji byl Menendez, potomek španělských emigrantů, kteří do SSSR přišli po španělské občanské válce, předmětem nenávisti obou stran konfliktu. Nepřestával však na sociálních sítích i v ukrajinských médiích obhajovat své názory. Stavěl se proti plánované blokádě Donbasu a tvrdil, že kompromisu lze dosáhnout pouze vzájemnými ústupky a jednáním. Svě rodné město neopustil ani v době největších bojů v létě 2014. Nyní byl donucen odejít a jeho organizace ukončila na území ovládaném separatisty svou činnost. Důvody jsou nejasné, bezpečnostním orgánům zřejmě vadilo shromažďování informací nezbytných k efektivní činnosti sdružení. Není to smutná zpráva jen pro válkou postižené obyvatele Donbasu, ale i pro celou

zemi – možnost smíření a znovuzačlenění tohoto regionu do Ukrajiny se zdá být opět o něco vzdálenější.

J. Dobrovolný

Papež podepsal kanonizační dekret matky Terezy z Kalkaty, která se tak v blízké době stane definitivně svatou. Kongregace pro svatořečení, jejímž hlavním úkolem je aplikovat empirickou kategorii věrohodnosti na fenomén zázraku, totiž nakonec matce Tereze přiklepla další zázračné uzdravení. Do nebe tak byl vynesena další náboženský kýč symbolizující to nejkonzervativnější katolictví. Připomeňme si, že Matka Tereza byla horlivou odpůrkyní potratů, které dokonce označila za „nejhorší soudobou válku“. Ovšem ani její přístup k pomoci chudým, za který dostala Nobelovu cenu za mír, katolické tradice nezklame. Dle albánské jeptišky je totiž chudoba darem Božím, takže by bylo vlastně hříchem se pokoušet z ní vymanit. Christopher Hitchens se jednou přiznal, že pro svoji kritickou knihu o matce Tereze měl připravený daleko širavější název než ten, pod kterým nakonec vyšla: Posvátná kráva.

J. Horňáček

Vysněný cíl většiny domovnářů – tedy vařit piva tak chuťově vyladěná, čistá a zároveň nekonvenční jako slavný skotský BrewDog – je na dosah. Pivovar totiž uvolnil receptury na všechna svá piva od těch prvních z roku 2007 až po letošní lednové. A učinil tak stylově, formou přehledné a navíc vkusně

vysázené e-knihy, kterou si můžete zdarma stáhnout ve formátu pdf. Zakladatelé to přiberou jako poctu scéně, z níž vyrostli. Výhodou pro české domovnářky i pivní gurmány je dostupnost piv z BrewDoga v pivotkách a občas i na čepu v pivních barech. To otvírá možnost pivo ochutnat, zkusit ho uvařit a pak porovnat. Srovnání to bude ale nejspíš kruté, a to nejen kvůli skromnějšímu domácímu zázemí, ale i proto, že v BrewDogu do některých piv dávají třeba deset druhů chmele, které u nás těžko seženete. Skotskému pivovaru každopádně za jeho přístup v dnešní době, posedlé autorským právem, patří uznání.

J. G. Růžička

Vždycky mě pobaví onen patronizující způsob, jakým muži, například v internetových diskusích, vysvětlují ženám, jak by něco měly dělat, a který v angličtině získal příhodný název „mansplaining“. Půvabný je zejména v souvislosti s bojem za práva žen, naposledy u příležitosti 8. března. Nemám nic proti konstruktivní kritice – jistěže „gender pay gap“ má svá metodologická úskalí a že struktura pracovního života mužů a žen je jiná. Ale tvrdit, že rozdíly mezi průměrnými platy mužů a žen jsou jen nicneříkající, ba škodlivý nesmysl, to už chce velkou dávku sebevědomí nebo ignorace. Prý se nejedná o diskriminaci, ale o svobodnou volbu a přirozený vývoj. Ženy mají nižší platy proto, že prostě průměrně odpracují méně hodin, jdou na rodičovskou nebo preferují hůře placené profese.

Situaci vždy korunují liberálové požadující, aby se hlavně nic jako rovné příležitosti a nerovnosti neřešilo „shora“, ale osvětou a pomalým vývojem. Jak by to asi dopadlo s volebním právem žen nebo třeba osmihodinovou pracovní dobou, kdyby nástrojem k jejímu prosazení byla například masová letáková kampaň?

K. Kňapová

Republiku jsme si založili, abychom se zhojili za Bílou horu. Křivdy způsobené tímto aktem, jímž vyvrcholilo odedávna snažení všeho lidu, jsme začali odčínovat dvacet let poté, v okleštěných podmínkách druhé republiky. Obnova národů decimovaných židozdařskou diktaturou si bohužel vyžádala strašné oběti. Roky po druhé světové válce se česká politika soustředila na odčínování zrady svých spojenců. Byla v tom tak úspěšná, že koncem šedesátých let nacházíme československou společnost již v plné síle, celou žhavou dát se do korekce chyb a deformací způsobených překotně nápravným vývojem nastoupeným před dvaceti roky. Tato nejnovější satisfakce bohužel přivodila hlubokou společenskou krizi, jejíž konsolidace, trvající zhruba dvacet let a doprovázená hlubokou deziluzí, byla pro Čechy tak traumatická, že je vysvobodil až konec dějin v listopadu 1989. Křivdy utrpěné poslední okupací napravovat nepřestáváme, a čím jsme od vítězství svobody dál, tím jsme v jejich napravování důslednější a svědomitější...

R. Rops-Tůma