



Berlinale 2017

Postmodernismus Fredrika Jamesona

E

S

6

násilí a anarchie v Rusku podle
Petra Silajeva

E

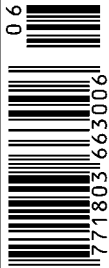
J

rozhovor s divadelním režisérem
Oliverem Frljičem

Václav Jamek o Michelu de Montaigne

hashtag aktivismus

0 6 >
Ilustrace Martin Kubát, 2017
ISSN 1803-6635
9 1771803663006



Kto si?

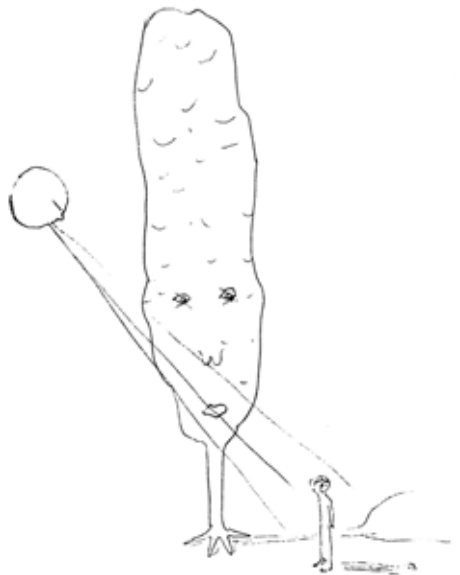
LUBICA KOBOVÁ

„Kto si?“ pýta sa esej, napríklad esej Montaignova. Robí to obozretne tak, že sa ponížene rozrozpráva o tom, kým je onen nehodný, chybujúci autor. Ak by dostal šancu, stal by sa niekým iným, lepším, to však už nie je možné. Čitateľka sa musí uspokojiť s autorom, ktorý je na to, aby sa stal vzorom pre ľudskú existenciu, príliš nestály. Hoci sa snaží, má svoje neresti a hoci mu v lepšom živote pomáhajú lekári, je stále neduživý. Obáva sa, že nezomrie ako sedliak, ktorého obdivuje na poli, s motykou v ruke. Namiesto metodickej práce na vlastnom vnútri sa oddáva vášňam, ktoré mu pomáhajú zakúsiť intenzitu vlastnej existencie a konšpiračne nabáda čitateľku, aby robila to isté: „Pôžitok z hry ma často utešil v smútku, že nie som bohatá,“ píše v *Rozprave o šťastí* Émilie du Châtelet, ktorá hrá o peniaze. Napodiv – takto kalkuluje zručný esejistický autor – toto povedomie o autorovej nedokonalosti čitateľku upokojuje a autor sa pre ňu stáva tým, čo výslovne popiera, teda vzorom.

Otázka „kto sme“ sa však dnes kladie o kus prozaickejšie a odpoveď na otázku, či žijeme dobrý život, na ktorú sa pýtali esejisti a esejistky novoveku, dnes mnohí odvodlia od toho, občanmi akého štátu sme, či akým jazykom rozprávame. Živnostník v obchode so syrom na pražskej Letnej a jeho zákazník v tom majú jasno. Prvý sa zdôverí, že radšej bude do roztrhania pracovať dvanásť hodín denne, než aby zamestnával nejakú migrantskú pracovnú silu, ktorá ho aj tak oklame a otrávi mu už tak ťažký život. Druhý mu prisvedčí s tým, že v ich firme to bol kríž, hlavne s Alžírčanmi. „To je iná kultúra, kultúra-nekultúra, inak vyzerajú a pracovať sa s nimi naozaj nedá!“ Zákazník po nenútenej výmene názorov, pozvoľna otvárajúcej príjemný piatkový večer, výmene názorov, ktorá vyzerá ako z konverzačnej príručky *Jak pomlouvati cizince – slušně a efektivně*, vezme do ruky vrecko s cudzokrajnými syrmi

za päť stoviek a rozlúči sa s Čechom, čo si hovorí „holandský kluk“.

„Kto si?“ chcela by som začať debatu s jedným či druhým, lebo som sa trochu zlakla a nerozumiem, ale z uvažovania nad tým, či dobre počujem, ma vytrháva známa a začíname konverzáciu v slovenčine. Po chvíli sa v živnostníkovi niečo pohne a žoviálne na mňa zvolá: „Á, tak vy jste Slovenka!“ a ja sa dovtípim, že tá jeho mizerná zamestnankyňa, ktorú už – chvalabohu – vyhodil, musela byť príslušníčkou toho istého národa ako ja.



Kresba Silvie Vavřinová

Nečakám, že v obchode so syrom budem viesť učené debaty o tom, kým sme. Hoci všetko, čo je potrebné pre dlhé konverzácie (problém, jedlo, víno), sa tu nachádza a k diskusii by priam vyzývalo. Naopak čakám, že ak sa nemôžeme (nemáme čas alebo sa nám v danej chvíli nechce) dohadovať o tom, čo to znamená byť niekým prináležiacim k nejakému štátu či národu,

tak nebudeme o druhých predpokladať, že sú rovnakí ako my a nebudeme našu blízkosť, ktorá je predpokladom istej civility – stavať na tejto predpokladanej totožnosti. Kedy, ak vôbec, má daná totožnosť zmysel? Kedy má zmysel odpovedať na otázku „Kto si?“ prihlásením sa k etnickej, národnej, štátnej príslušnosti?

Povedať o sebe, že som jedným exemplárom niečoho, čoho vzor existuje len vo fantázii a v ústave, totiž nie je dosť dobre možné. Do tejto identity nás skôr vždy interpeluje niekto iný. „Ať jste jakákoli, především jste Češka, a to stačí.“ Táto pochvala adresovaná Milene Jesenskej od nemenovaného významného národovca v máji 1939 adresátku viac rozmrzela, než potešila. Uznateľné konštatovanie dôležitého muža Jesenská obrátila na otázku samej seba: „Jsem především Češka?“ Dnes vieme, ako na ňu Jesenská odpovedala aj mimo stĺpčeka zverejneného v Přítomnosti. Vynašla množstvo životných spôsobov, ktorými sa stávala tou, kým bola, ešte predtým, než bola Češkou.

Podobne aj pre esejistku Virginiu Woolf nepredstavovala príslušnosť k Anglicku dôvod k oslave – tento aspekt vlastnej identity vzala takpovediac na milosť. V *Troch guineách*, v menej známej eseji o tom, „ako zabrániť vojne“, uvádza, že priestor, ktorý sa človeku vnucuje ako „vlast“, možno obývať len tak, že ho človek pochopí ako miesto, kde sa má zasadzovať za mier a slobodu najprv. Najprv, nie predovšetkým. Najprv, lebo niekde so zasadzovaním sa za mier a slobodu začať treba.

Dá sa dnes klásť otázka, kto niekto je, a zároveň očakávať odpoveď v registri národnej, štátnej, etnickej príslušnosti bez toho, aby táto otázka bola položená v podobe výzvy na predloženie občianskeho preukazu či pasu? Voči tejto možnosti som skeptická. Preukaz totožnosti totiž nikdy na nič neodpovedá, vždy len niečo dokladá. Zmysluplná odpoveď na otázku „Kto si?“ možno tak pochádza len od tých, ktorí svoje doklady stratili alebo sa ich zbavili.

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

„V dobrém eseji oceňujeme způsob myšlení jako určitou formu pohybu, jako tanec, jako krasobruslení, jezdectví či akrobacii, jsme jako diváci na koridě, když sledují pohyby toreadora. Přejeme si, aby myšlenka tančila. Loudání je pro jiné žánry.“ Tak charakterizoval princip eseje maďarský spisovatel György Konrád. Proč věnovat číslo právě tomuto literárnímu útvaru? Jednak proto, že se v A2 publikování esejů pravidelně věnujeme, ale především kvůli tomu, že se z publicistiky pomalu vytrácí a s nimi i jejich autoři. Ezejistické psaní je spojeno s typem myšlení, které dnes není a ani nemůže být v kursu, protože se vyznačuje rozvolněností, jistým druhem plýtvání či lehkovážností. O počátku této literární formy se dozvídáme v eseji Václava Jamky, věnovaném pozdně renesančnímu spisovateli a mysliteli Michelu de Montaigne. „Tehdy stejně jako dnes esej znamená ‚pokus‘, tedy projev tápavé snahy i cílevědomého zkoumání,“ píše Jamek. Zkoumáním zdatnosti vlastní mysli na pomezí eseje a románu se ve svém textu věnuje Blanka Čínátlová, která téma připravila. Konstatuje, že esejistika v době modernismu začala narušovat tkáň románu a zároveň se drama lidského života začalo přesouvat od velkých příběhů ke zbytečností a detailům. O popularitě a tradici eseje v latinskoamerické literatuře píše Anna Housková. Ta nabízí další pěknou definici tohoto žánru: popisuje ho jako „způsob alternativního myšlení“ a „pátření uprostřed vzteku“. Dejme tedy svému myšlení volnost, nechme se jím unášet, budme vzteklí a nepřestávejme hledat! Karel Kouba

z obsahu

- 4 Triumf rozloženého já. Ezejističtí tanečníci a akrobaté / Blanka Čínátlová
- 8 Krev na sněhu. Násilí a anarchie v Rusku podle Petra Silajeva / Ondřej Klimeš
- 11 Ženy fantastické a zběsilé. Berlinale 2017 / Kamila Dolotina
- 12 Vyloučit vlastní ega. S Oliverem Frlićem o výjimečném stavu a politickém divadle / Ondřej Škrabal
- 18 Ezej neboli zkoušení. Michel de Montaigne a vývoj novodobého západního myšlení / Václav Jamek
- 22 Ryzost noci, udatnost šílenství / Leopoldo María Panero
- 29 Hashtag aktivismus. Digitální zbraň mileniálů / Karolína Fialová, Jiří Kordík

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
29. BŘEZNA 2017

Olena Husejnova

JAKO VIŠŇ

Říkala:

Když ti dám svá písmena, černá jak višně,
svá slova kulatá jako jablka,
co mi zůstane?
Čím zapláču a čím se rozesměju,
co si budu zpívat, co potáhnu
od solar plexu k hrdlu,
co mi proteče rty,
co pocítím na jazyku,
co odskočí jak pingpongový míček
ode mě k tobě?

Říkal:

Přijď beze slov,
přijď jen s kořeněnou vůní,
s vráskami v koutcích očí,
s popraskanými rty,
se studenými prsty,
s černými kapsami,
s těmi, které sis vybrala, abys zapomněla,
s těmi, které mijiš, aby ses bála,
s těmi, kteří mají pod jazykem sladké bongo.

Báseň v překladu Marie Iljašenko vybral Petr Borkovec

Kultura pozdního kapitalismu

Fredric Jameson a jeho Postmodernismus

Postmodernismus vždy vyvolával nadšení i ostrou kritiku.

Jamesonova kniha je kanonickým příspěvkem k bádání o jeho povaze, také se ale sama podílela na formování postmoderního myšlení. Tím se výrazně odlišuje od většiny podobných publikací – těch, které kulturu pozdního kapitalismu nekriticky oslavují, i těch, jež horlivě odmítají její projevy.

VÁCLAV MAGID

V posledních letech se v českém intelektuálním prostředí výrazně ozývá kritika postmoderny z levicových pozic – například v knize Michaela Hausera *Cesty z postmodernismu* (2012; recenze v A2 č. 11/2013) či ve sborníku *Podzim postmodernismu* (2016; recenze v A2 č. 22/2016), editovaném Romanem Kandou. Jedním z klíčových pramenů, na něž se tyto debaty odvolávají, je myšlení amerického literárního kritika a politického filosofa Fredrika Jamesona. Na konci loňského roku vydalo Sdružení pro levicovou teorii SOK ve spolupráci s nakladatelstvím Rybka český překlad stěžejní Jamesonovy práce *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu* (Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, 1991). Stejnomený článek, který autorovi posloužil jako základ této shrnující publikace, se poprvé objevil v New Left Review už v roce 1984. K českým čtenářům se tak Jamesonovy úvahy dostávají s více než třicetiletým zpožděním – naštěstí v kvalitním překladu, avšak bez předmluvy, jež by nás seznámila s kontextem, a v odpuzující grafické úpravě.

Nejčistší forma kapitálu

Jameson při studiu kultury navazuje na marxistické pojetí společnosti jakožto totality, jejíž jednotlivé prvky lze vykládat jako výraz celku. Opouští ale tradiční rozlišení základny a nadstavby, které podle něj v „pozdním kapitalismu“ již není udržitelné. Samu kategorii

pozdního kapitalismu přejímá od německo-belgického marxisty Ernesta Mandela. Tato, podle Mandela třetí fáze vývoje kapitalismu, kterou na technologické rovině charakterizuje široké užití elektroniky a jaderné energie, odpovídá nadnárodní ekonomice orientované převážně na spotřebu. Jedná se o „nejčistší“ formu kapitálu, jenž expanduje i do oblastí, které dosud unikaly komodifikaci – příkladem je příroda či nevědomí. V pozdním kapitalismu bere za své protiklad mezi autonomní sférou kultury a produkcí zboží. To ovšem neznamená zánik, ale naopak „explozi, nesmírnou expanzi kultury do celé sociální sféry“.

Proto lze podle Jamesona nové historické podmínky pochopit jedinečně skrze analýzu „vládnoucí kulturní logiky“, přičemž zkoumání kultury implikuje zaujetí postoje k příslušnému politicko-ekonomickému systému. Jak je ale taková reflexe vůbec možná, jestliže kultura ani teorie už nemohou zaujmout kritický odstup od společnosti? V terénu, jež nejsme schopni pojmut jako totalitu, se nám nabízí nový model orientace, který Jameson označuje jako estetickou praxi „kognitivního mapování“. Jejím prototypem je zkušenost pohybu po neznámém městě bez mapy, kdy si postupně utváříme subjektivní, perspektivistické a otevřené schéma prostoru na základě jeho dominant.

Z těchto metodologických východisek vyplývá zásadní význam zkoumání postmodernismu. Ten totiž není pouhým stylem, nýbrž „kulturní dominantou“, jejíž analýza nám umožňuje zorientovat se v životních podmínkách pozdního kapitalismu. Postmodernismus v Jamesonově chápání zahrnuje širokou škálu děl především amerického vizuálního umění, literatury, architektury a filmu zhruba od šedesátých let a také filosofii převážně francouzské proveniencce. Paradigmatickou ukázkou postmoderního umění, která se objevuje na prvních stránkách knihy, jsou Warholovy *Boty z diamantového prachu* z roku 1980. Na příkladu tohoto obrazu Jameson ukazuje jako jeden z prvních znaků postmodernismu „povrchovost“, která znemožňuje hermeneutické čtení. Zatímco interpretace modernistického díla, jakým je van Goghův *Pár rolnických*

bot, usiluje o rekonstrukci jakési původní situace (moment biografie umělce či vztah k půdě), Warholovy *Boty* nemají žádnou oporu v realitě, ale odkazují pouze k negativu černobílé fotografie, tedy k další obrazové ploše. Podobně v postmoderní architektuře s jejími velkými skleněnými stěnami je dojem hloubky nahrazen neprostupným povrchem, v němž se odrážejí zase jen jiné povrchy.

Éra pastiše

Moderní „hloubkové modely“, jako například psychoanalytický kontrast latentního a manifestního obsahu či existencialistický protiklad autentického a neautentického bytí, jež se postmoderní umění spolu s poststrukturalistickým myšlením snaží zdiskreditovat, předpokládaly rozštěpení subjektu na vnitřek a vnějšek. S opuštěním tohoto pojetí subjektu ztrácí opodstatnění také koncept umělecké exprese. Podle Jamesona se tak postmoderní umění vyznačuje „úpadkem afektivit“: v jeho dílech už není možné hledat takové motivy, jakým je hrůza z odcizení. V důsledku „smrti subjektu“ již také neplatí modernistická představa individuálního autorského stylu ani kolektivistické ideály avantgard.

S proměnami subjektivity souvisí další významný rys odlišující postmodernu od moderny, totiž převaha prostorové dimenze nad časovou. Jameson zde vychází z Lacanova pojetí schizofrenie jako přetržení řetězce signifikace. Spolu se ztrátou schopnosti propojovat jednotlivé signifikanty ve významovou jednotu se hroutí také jednotu identity subjektu. Kontinuita zažívání času se schizofrenikovi rozpadá v nespojitou řadu dílčích přítomností, v nichž zakouší čisté materiální signifikanty. Této zkušenosti odpovídá diskontinuální ráz postmoderního umění, projevující se v kolážovém přístupu k tvorbě a v nahrazení kategorie díla textem, neboť primárním modelem recepce se stává diferencující proces čtení.

Jako zastřešující označení pro postmoderní postupy přebírání a míchání stylů různých dob a kulturních vrstev volí Jameson termín „pastiš“. Specifická povaha pastiše vyplývá ze zmizení rozdílu mezi obecnou jazykovou normou a individuálním způsobem mluvy,

manýrou. Pastiš se podobá parodii v tom, že napodobuje deformované řečové projevy, jenže na rozdíl od parodie se již nemůže opřít o existenci normálního, neodcizeného jazyka, a proto nedosahuje demaskujícího efektu satiry: „Pastiš je tedy prázdná parodie, socha se slepýma očima.“ Pomocí pastiše Jameson vykládá také vztah postmoderny k dějinám, který charakterizuje jako „historismus“ bez historie. Nostalgické obrazy minulosti, jimiž hýří například hollywoodská filmová produkce, jsou simulakry vygenerovanými „nahodilým brakováním“ obrazů a textů převzatých z minulosti.

Podobně jako Lyotard, ale z odlišných důvodů si Jameson při výkladu postmoderní imaginace vypomáhá estetickou kategorií vznešena. Na rozdíl od filosofických rozpracování tohoto pojmu v 18. století ale nyní oním hrozivým „jiným“, které uniká reprezentaci, nemá být Příroda, nýbrž Technologie. Zatímco stroje a výrobní linky éry monopolního kapitalismu nabízely avantgardním umělcům bohatý materiál pro estetické ztvárnění, dominantním produkčním prostředkům pozdního kapitalismu už není možné dát smyslově vnímatelný výraz. Určující roli v produkci zde totiž hrají výpočetní operace a oběh informací, jež se skrývají našemu pohledu za neprostupným povrchem „interface“. Postmoderní vznešeno pak tkví v hrůze z nepředstavitelnosti pohrom, jež technologie může způsobit.

Teoretizovat postmoderně

Jamesonova analýza má enormní vliv nejen jako dnes už kanonický příspěvek ke studiu postmodernismu, ale také z hlediska metodologie. Představuje totiž důležitý prostředkující článek mezi marxistickým a postmoderním myšlením. Svým důrazem na propojení kultury a politiky Jameson udržuje při životě tradici kritiky ideologie, zároveň ale neschovává hlavu do písku před změnami terénu, v němž se tato kritika chce pohybovat, a reaguje na ně třeba právě zmíněným konceptem kognitivního mapování. Vytváří tedy nejen teorii postmoderny, ale také postmoderní teorii.

Mezi přednosti Jamesonovy interpretace patří, že se odráží od konkrétních příkladů, které zasazuje do příslušných historických a ideových souvislostí. Jamesonův postmodernismus má proto málo společného s abstraktním a nesoudržitným strašákem, kterého kritizují z výšky svých kateder někteří současní filosofové – Alain Badiou budiž příkladem za všechny. S vědomím komplexnosti souvisí také to, že Jameson postmoderní kulturu paušálně neodmítá ani nevyzývá k jejímu překonání, nýbrž přistupuje k jejím různým podobám s respektem. Je tak věrný svému přesvědčení, že badatel, jenž je sám vnořen do postmoderního prostoru, si nemůže dovolit „luxus ideologické kritiky v tradičním duchu pohoršeného pranýřování jiného“.

Budeme-li spolu s Jamesonem chápat projevy postmoderní kultury jako symptomy společenských konfliktů pozdního kapitalismu, je třeba mít na paměti dvojí povahu symptomu: není jen součástí problému, ale zároveň jej zviditelňuje, a je tedy důležitý pro stanovení diagnózy. Pokusy skoncovat s postmodernou, motivované odporem ke kapitalismu, se tak podobají farmaceutickým přípravkům, které likvidují projevy nemoci, ale neléčí její příčiny. Dnes je navíc takové úsilí o to marnější, že tyto symptomy lze už sotva považovat za kulturní dominantu. Jedním z přínosů četby Jamesona v dnešní době totiž je, že si uvědomíme, nakolik postmoderna zastarala.

Autor je estetik.

Fredric Jameson: Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu. Přeložili Olga Sixtová a Josef Šebek. Rybka Publishers, Praha 2016, 536 stran.



Andy Warhol: *Boty z diamantového prachu*, 1980

Triumf rozloženého já

Esejističtí tanečníci a akrobaté

Esejistické postupy patří ke klíčovým rysům středoevropského románu 20. století. Známy maďarský spisovatel György Konrád ovšem esej označil za riskantní literární žánr. Co je tedy v sázce a kdo riskuje? Je esejistika pokusem o velkou intelektuální syntézu, zahálčivou slovní akrobacií, nebo namáhavým hledáním cesty skrze trosky?

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Počínaje modernismem se esej velmi intenzivně sblíží s románem. U středoevropské literatury je toto blíženectví mimořádně silné. Nejen že se řada romanopisců – například Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Joseph Roth, Stefan Zweig či Witold Gombrowicz – věnovala přímo esejistice, ale samotný esej pronikal do románu a rozrušoval jeho tkáň. Monumentální torzo Musilova *Muže bez vlastností* (1930, česky 1980) je podobně jako tělo Frankensteinova monstra sešito z kapitol, které jen stěží drží pohromadě, narušují kontinuitu celku, ale každá z nich by obstála coby samostatný esej. Do třetí části Brochovy trilogie *Náměsíčníci* (1932, česky 1966) je zase vložen desetidílný esej Rozpad hodnot. A jednotlivé zpěvy Gombrowiczovy prózy *Ferdurke* (1938, česky 1997) doplňují a narušují dvě symetrické „předmluvy“ – eseje o povaze a podstatě moderního umění.

Milan Kundera – další z ceněných středoevropských romanopisců a esejistů, jenž si svými esey o „románové tradici“ velmi důmyslně konstruuje kontext, ve kterém chce být čten – by toto spojení románu a eseje vysvětloval pravděpodobně tím, že román, poučen husserlovskou krizí evropského ducha, supluje funkci vědeckého, respektive filosofického popisu světa. V často citovaném esey *Zneuznané dědictví Cervantesovo* (1983, česky 2001) Kundera píše, že filosofie a vědy „zapomněly bytí člověka“ a že „všechna velká existenciální témata, která Heidegger analyzuje v *Bytí a čase*, témata podle něho zanedbaná předchozí filosofií, byla odhalena, předvedena, osvětlena čtyřmi staletími evropského románu“. Musil a Broch pak podle Kundery „mobilizují všechny prostředky“, které jsou „s to osvětlit bytí člověka“, aby z románu „učinili svrchovanou intelektuální syntézu“. Společně s romány Kafkovými či *Švejkem* Jaroslava Haška pak podle Kundery podávají svědectví o monstrozitě dějin, jež zvenčí vtrhávají do života jednotlivců.

Nevinné rozmary sběratelů

Skutečnost, že romanopiscovu narativní linii náhle přeruší jakási esejistická trhlinka, však nemusí být vyjádřením svrchované intelektuálnosti, ani existenciální tíže, ani traumatizace malých národů velkými dějinami. Musilovu „muži bez vlastností“ – matematiku Ulrichovi, jehož srdce zahřívá logaritmické pravítko v náprsní kapse a který žije s vytrvalostí rybáře lovícího v prázdné řece – pojem eseje splývá s pojmem hypotézy: „Tuší, že pořádek není tak pevný, za jaký se vydává; žádná věc, žádné já, žádný tvar, žádná zásada není tak pevná, všechno se neviditelně, ale nepřetržitě mění, mnohem větší kus budoucnosti je ve vratkém než v pevném, a přítomnost není nic než hypotéza, kterou jsme ještě nechali za sebou,“ píše Musil. „Domníval se, že asi tak jako esej v postupných oddílech probírá nějakou věc z mnoha stran, aniž by ji vystihl cele – neboť věc úplně vystižená ztrácí rázem svůj objem a roztaje v pojem –, může také on nejšprávněji pohlížet na svět a na svůj život, a tak s nimi nakládat.“ Eсей pro Ulricha, který „čeká

na svou reálnou osobu“, není výrazem přesvědčení, ale podobou vnitřního života, cosi mezi úsilím o pravdu a prosazováním subjektivity.

V souboru Musilových esejů najdeme také krátký text nazvaný *Matematický člověk*. Autor v něm zmiňuje určité paralely mezi činností matematika a filologa: „Také mnoho filologů provozuje dnes věci, jejichž užitek nenahlíží snad ani oni sami, a ještě víc sběratelé známek a kravat. Ale to jsou nevinné rozmary, které jsou daleky vážných záležitostí našeho života, kdežto matematika v sobě zahrnuje některá nejzábavnější a nejvyhrocenější dobrodružství lidské existence.“ Zdá se, že esej zde primárně není pokusem vyjádřit obsahy zapomenutého bytí, ale formou vratkého tvarování. „Člověk,“ říká Witold Gombrowicz v *Testamentu* (1968, česky 2004), „má ve svém nejhlubším já něco, co bych rád nazval ‚imperativ formy‘. To něco je pravděpodobně vlastní každé organické bytosti. Například je to vrozená nutnost ‚zaoblovat tvar‘. Každý načatý tvar vyžaduje doplnění, když řeknu A, něco mě nutí říct B a tak dále.“ I v románu *Ferdurke*, jenž se zrodil z „osobní podrážděnosti“, hraje zaoblování, dokončování tvaru, tčkání mezi formou a beztvarostí, celkem a částí klíčovou roli. Drama a trýzeň formování, jež třicetiletý vypravěč uvězněný v „držce“ gymnazisty stále tematizuje, se odehrává i na kompoziční, stylistické, grafické úrovni textu, jenž se ustavičně tříští na zdánlivě disparátní části.

Lehkovážní cvrčci

Neustále zmiňovaná fragmentárnost nemusí poukazovat pouze na modernistickou poetiku diskontinuity, na konfrontaci jednotlivce a institucí či na nedůvěru v to, že jazyk je schopen vyjádřit zásadní věci lidského života. Připomíná se zde i magrisovská „kultura fragmentu“, charakteristická pro kulturu Rakouska-Uherska: kavárenský útěk do lehkomyslného okamžiku, detailu, gesta, ironie, absurdní grotesky nebo melancholie. Nejen oblíbené fejetony nebo Altenbergovy „minutové romány“, ale také esey je produktem této kavárenské fragmentárnosti. Esejisté se

tak ocitají po boku sběratelů známek či kravat. Ovšem právě v tom, co se jeví jako rozmar a zábava, se skrývá dobrodružství lidské existence.

Jeden z Kunderových souputníků, maďarský spisovatel György Konrád, pojmenoval svou meditaci o „riskantním“ literárním žánru (tedy o esey) příznačně *Umění roztančit myšlenky*. Eсей zde staví do protikladu k akademickému psaní. Esejistické psaní podle něj dokonce vylučuje autora z akademické obce, protože „pro lehkovážné zahálčivé cvrčky není ve světě pilných mravenců místo“. Eсей nemusí být podle Konráda identický s realitou, nevyžaduje verifikaci, ale musí být esteticky přesvědčivý. Přede vším však „v dobrém esey oceňujeme způsob myšlení jako určitou formu pohybu, jako tanec, jako krasobruslení, jezdectví či akrobacii, jsme jako diváci na koridě, když sledují pohyby toreadora. Přejeme si, aby myšlenka tančila. Loudání je pro jiné žánry.“ Dobrodružství eseje jako by spočívalo nejen ve vášni a zápalu, jimiž autor zahoří pro téma, ale též v odvaze riskovat (nejen svůj akademický život) zaměřením pozornosti na cosi, co se jeví příliš lehkomyslné, manýristické a marginální.

Homo viator

Etymologie slova fragment „připomíná rez, rozpad nebo dokonce ránu... Je to jsoucno, které uniklo všemu, čím není, anebo čím už není, jsoucno vyčleněné z nicoty,“ píše francouzská komparatistka Françoise Susini-Anastopoulosová ve své monografii *L'Écriture fragmentaire* (Fragmentární psaní, 1997). Jakkoli se zaměřuje především na německou a francouzskou literaturu a drobné žánry, jako jsou aforismus či anekdota, právě středoevropský románový esej představuje takřka ideální příklad přítomnosti většiny analyzovaných vlastností a postupů fragmentárního psaní: „Forma otevřená i pro sebenepatrnější detaily, pro vše bizarní a disharmonické, pro vše, co se dlouho obchází a zanedbává a co bylo považováno za příliš osobní.“ „Triumf rozloženého já: bytosti, které nesou znamení neúplnosti, bojují nejen s formou a se slovy, ale i po boku bytostí,

jejichž části nejdou dohromady.“ „Fragment by se mohl definovat jako melancholický estetický postup, potěšení z něj pramení mimo jiné i z pocitu objevování kouzla tříštít.“ Zřejmě pod vlivem fragmentárních *Pasází* Waltera Benjamina pak Susini-Anastopoulosová nazývá autora fragmentů *homo viator*. Po akrobatovi či krasobruslaři je chodec (nebo flaneur) další z esejistových identit.

Právě perspektiva chodce se výrazně projevuje v esejistických pasážích středoevropských románů od osmdesátých let do současnosti. Namátkou zmiňme chodecké rozjítření Thomase Bernharda v *Chůzi* (1971, česky 2005), utopie hotelů a soukromé kartografie v *Astrachánu* (1992, česky 1998) Dragana Velikiće, říční putování náruživého germanisty s kufrem citací v Magrisově *Dunaji* (1986, česky 1992) nebo různé elegické cestopisy vysídlelců, vyhnanců, migrantů a exulantů v díle Czesława Miłosze, W. G. Sebald či nejnověji například u Martina Pollacka. V textech W. G. Sebald se román prolíná s deníkem a cestopisem, fiktivní se mísí s autentickým, textové s vizuálním, patos velkých dějin s intimním a banálním. Text a obraz se stávají torzem přítomné absence a ztráty. Drama lidského života se odehrává ve zbytečnostech a detailech, jako jsou vrstvy prachu, hodiny nádražních hal, dějiny chovu bource morušového či lovu slanečků nebo stopy bruslí v ledu. Magrisova dunajská identita sestavená z útržků, nápisů a zapomenutých pomníků se rozpouští v bahnitě deltě.

Tedy nikoli svrchovaná intelektuální syntéza, nýbrž metání kozelců a kejkle. Cosi, co se možná rodí ze zahálky, ovšem se vši náruživostí, a co odvážně přijímá provizorium a nezavrženost. Slovy Susini-Anastopoulosové: „Nostalgie díla, které nás násilím nutí hledět na vlastní ruinu, anebo melancholický a uvolněný hold, který fragment vzdává vlastní nepřítomnosti, v sobě nemají vždy dostatek síly, aby dokázaly odvrátit hrůzu z prohry a z neúspěchu. Největší nebezpečí diskontinuity však nepochybně spočívá v tom, že vyvolává nejistotu, ‚držíc jen na vlásku‘.“



W. H. Brown: Krasojedzci, 1866

Žid není bohatý, Rus není chladný

Románová prvotina Kat Kaufmannové

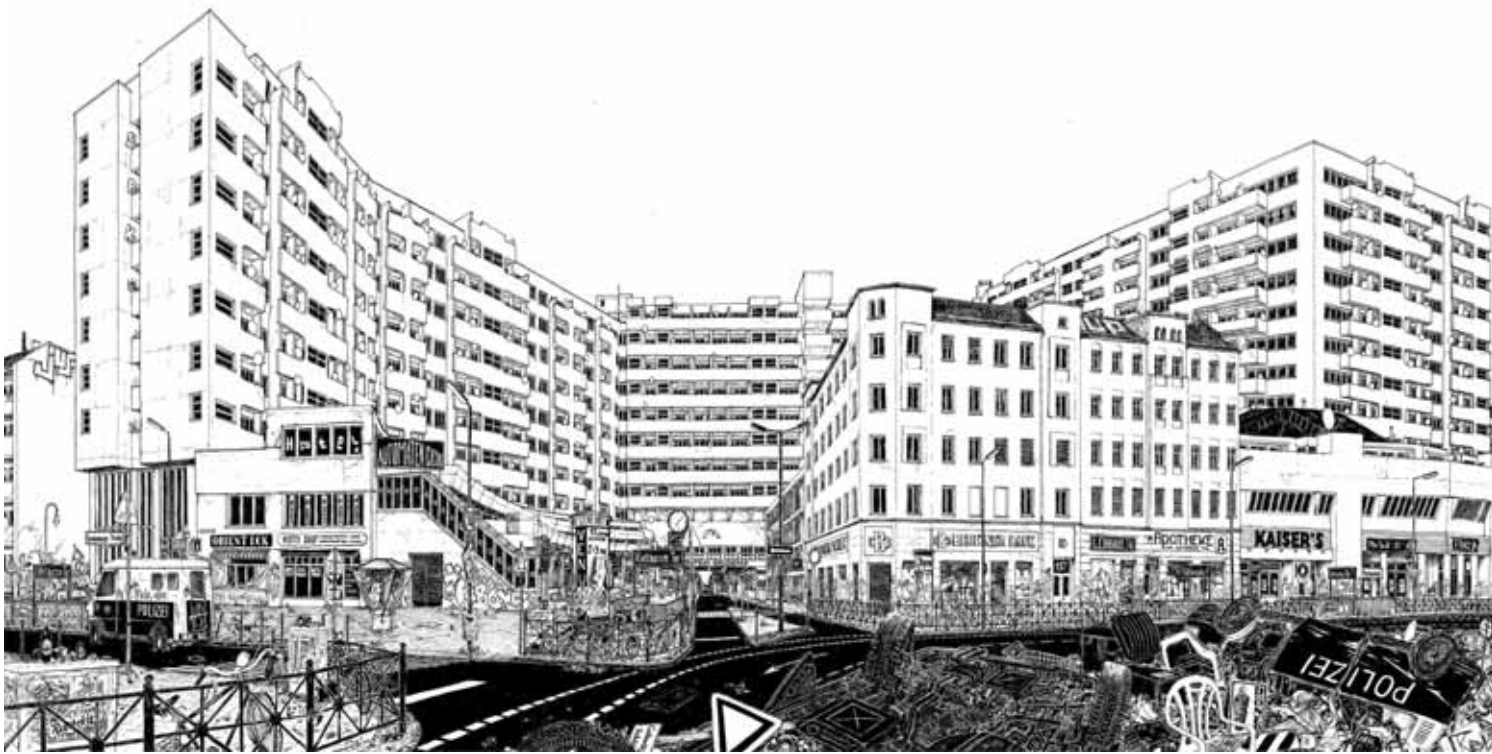
Superpozice, románový debut Kat Kaufmannové, za nějž získala literární cenu magazínu Aspekty, letos vyšel také v češtině. Mladá německá spisovatelka rusko-židovského původu v něm provází čtenáře berlínskou současností plnou migračních problémů a také potížemi s hledáním vlastní identity.

TOMÁŠ SCHEJBAL

Být ruským imigrantem v cizí zemi není snadné. Být občanem židovského původu v bývalém Sovětském svazu muselo být ještě těžší. Nejtěžší však je být tím vším ve znovusjednoceném Německu, přijímajícím kvóty na židovské uprchlíky. Skladatelka scénické a filmové hudby Kat Kaufmannová vypráví v románu *Superpozice* (Superposition, 2015) svůj příběh v ich-formě prostřednictvím fiktivní postavy Izy Lewinové. Šestatřicetiletá Kaufmannová, narozená v někdejším Leningradu do rusko-židovské rodiny, vypráví příběh o deset let mladší jazzové pianistce a učitelce hudby a tance, žijící v německém hlavním městě. Sama autorka je přitom vystudovaná jazzová pěvkyně a dcera divadelního režiséra a baletky, kteří s ní v roce 1991 emigrovali z Ruska do středního Saska. Jak vysvětluje skrze své románové alter ego, nechtěli si nechat narůst pejzy jako ortodoxní Židé v Brooklynu ani bojovat v izraelsko-arabské válce. První rok v nové vlasti, která se vykupovala ze své viny za šoa, prožila rodina Kaufmannových v uprchlickém táboře, potom se jí podařilo usadit v Lipsku, kde se Jekatěrinin otec etabloval – stal se z něho německy píšící autor, režisér a kabaretiér, angažující se za zájmy židovské komunity v Německu.

Nevybíravý jazyk

„Ale pro Židy *vůbec nejsem* Židovka. Z vyvoleného národa pochází špatnej rodič. Pro Rusy jsem zase nebyla dost ruská,“ vyrovnává se Izy se svou etnickou vykořeněností, neboť pro Němce zase není dostatečně Němkou. Kaufmannové se daří na základě své osobní zkušenosti zachytit problematiku novodobé



Illustrace Designyoutrust

migrace, přitom však neexploituje čtenářsky vděčné téma, které se nabízí, tedy osudy syrských uprchlíků, jako se o to pokusil například Marek Sindelka v románu *Únava materiálu* (2016; viz A2 č. 3/2017). Kaufmannová rozkrývá jiné, méně akcentované vrstvy multikulturní skladby německé společnosti. Kromě německých Rusů, Židů nebo Turků se setkáváme také s Romy, živícími se zpěvem v metru, a rovněž s Němci akceptovanou, leč uzavřenou vietnamskou komunitou.

Vypravěčka ironizuje surovým a nevybíravým jazykem své dotěrné nápadníky, ale také velmi populární téma genderu: „Marc (...) na mě pořád divoce valí oči a od Ježíška si určitě přeje, abych vzala jeho péro do pusy.“ Kritická společenská reflexe je však především rámcem intimního příběhu hrdičiny náklonnosti k Timuru Hertzovi. „Timure! Jsme jedny krve. Miluju tě,“ píše svému „lustobjektu“ v esemesce. Obě postavy spojují jejich rusko-židovské kořeny a imigrantský status, zdrojem napětí v jejich vztahu je ovšem Timurův dlouhodobý vztah s jinou ženou. Ani tato skutečnost jim ale nebrání se sblížit a Timur se

stává vypravěččiným soupeřníkem v nejisté umělecké existenci v Berlíně, plném sociálních rozdílů, bezdomovců, žebráků a protloukajících se pouličních muzikantů.

Mladí talentovaní lidé

Superpozici by bylo možné interpretovat z mnoha perspektiv, jedno je však jisté: knihu není možné zařadit do žádné z připravovaných škatulek. Je to uprchlický román, milostná próza, angažovaná literatura, nebo román pojednávající o umělcích? Ani jedno, neboť Kaufmannové se podařilo skloubit mnoho aspektů současné německé společnosti v kompaktní literární celek. Káva s vodkou v legendárním Café Kotti v Kreuzbergu, bezdomovecké noviny Straßenfeger, sexuální loulodilové v podzemce a vydělávání na živobytí za barem, kde se hlavní postava léčí ze snů o možnosti žít v pouze hudbou – to je berlínský život Izy Lewinové v kostce. Přestože se hlavní postavy románu narodily do světa středních vrstev, krušná realita krátkodobých překérních zaměstnání a nechtěný osud páriů je nutí zápasit s dobře promazanými kolepy

kapitalistické mašinérie. „Mladí talentovaní lidé“ se tak propadají z nablýskaného světla ramp do relativně svobodného, ale materiálně neutěšeného světa umělecké bohémy.

Román Kat Kaufmannové spolu s debutem Mirny Funkové *Winternähe* (Zimní sblížení, 2015) představuje hledání identity nové židovské generace. Zatímco ve Východním Berlíně narozená Funková ve svém románu reflektuje především velké téma latentního i otevřeného antisemitismu a historické strašidlo holocaustu, Kaufmannová ironizuje drobné každodennosti dnešní doby. Obě autorky spojuje – kromě tématu židovství v současném světě – jejich postavení v dnešní německé próze. Zvuk jejich „nového“ jazyka, charakteristického svou jednoduchostí a surovostí, představuje konkurenci vlivné akademické generaci Literárního institutu Univerzity v Lipsku, odkud vzešla řada současných německy píšících autorů a autorek.

Autor je historik.

Kat Kaufmann: *Superpozice*. Přeložila Jana Zoubková. Odeon, Praha 2017, 240 stran.

literární zápisník

Jokerman

JAN ŠTOLBA

S dovolením ještě k Bobu Dylanovi. Zdá se, že vše kolem jeho Nobelovky nakonec dopadlo ke všeobecné spokojenosti. Po počátečních pochybách, zda Mistr vůbec na ocenění zareaguje, Dylan projevil pokoru, málem cudnost. Na ceremoniál za sebe vyslal Patti Smith, jíž, nebohé, při vystoupení vypadl text a musela se uprostřed písničky veleváženému publiku omlouvat. Byl z toho vzácně upřímný moment: jsme nakonec jen lidi, ať už rockové hvězdy či nobelovští laureáti.

Ani o patřičnosti volby snad netřeba pochybovat. Když člověk zhlédne živé provedení Dylanovy písně *It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)*, při němž tehdy ještě mladík jen s kytarou ze sebe sedm minut chrlí složitá, kypivá, zjitřená temná slova, je jasné, že Dylan vskutku celý život provozuje ústní slovesnost ve vrcholné podobě, tisíce let po Homérovi. I tohle je literatura, stejně jako tištěné romány či psaná poezie. Jistě, otázky

se mohou vynořit, třeba: Když tedy Dylan, tak proč spíš on, a ne Joni Mitchell, písničkářka vycházející ze stejné tradice, se stejně širokým a podstatným dílem za sebou? V lecčem snad i původnější a subtilnější než Dylan. A samozřejmě žena: osobní, sálavě intimní. Jenže svět dá na ikony, a tou nakonec bude právě Dylan. Univerzální, přitom mytický zastřený a nejasný, svým rozebraným chraplákem zosobňující věčné lidské vyvrhelství od kolébky po hrob.

Právě Joni Mitchell svého kolegu v nedávném rozhovoru pozoruhodně „sjela“. Ten Bob – vždyť je na něm všechno odvozní! Později svá slova všelijak mírnila. Trouba novinář je prý posunul jinam... Nicméně v jednom se trefila: Robert Zimmerman si opravdu vytvořil „umělou“ personu, skrze niž může nechat zaznít nejrůznější fragmenty myšlenek, postojů, obrazů, anebo zas osudů všelijakých figur z okraje, hledačů, padlých mesiášů, bůhvíhoho ještě. Samozřejmě včetně sebe sama, v mysticko-mytických převlecích. Na videu k písničce *Duquesne Whistle* ctihodný nositel Nobelovky táhne městem v čele pitoreskní tlupy jako nějaký pasák, seladon nebo šarlatán: je to on, není to on? Svět chce být „klamán“ a spíš se nechá okouzlit ikonickým hrdinou než zasněnou, a přitom jako čepel pronikavou ženou. Oproti ní je Dylan opravdu spíš Jokerman, o němž zpívá v jedné ze svých

nejlepších a nejmnohoznačnějších písniček. Žertěř, žolík, divoká karta, schopná nést spásu i zatracení.

Tím nemá být řečeno, že Dylanovy písničky jsou cosi vykalkulovaného, umně, leč mlžně nahozeného, po všech koutech sebraného (i když Dylan je výpůjčkami proslulý). Nejedná se ovšem o autora, u něhož bychom se mohli příliš spoléhat na promyšlený autorový záměr. Mnoho jeho písní má naopak kryptický charakter a moc nechybí, abychom nad texty nelomili rukama v marné snaze rozkryt zřetelnější obrysy. Jenže to je právě to: existenciální, jindy mesianistickou, naléhající či žalující „nahodilost“ dokáže strhujícím způsobem stmelit právě Dylanova persona. Neurvalá, naléhavá, zedraná – persona vandráka i cherubína, chlapíka s „jednou zákruhou ke svobodě“, přitom od pravdy nemožně vzdáleného.

Z nitra podobné dvojakosti a nejednoznačnosti mluví i zmíněný song *Jokerman*. Kdo je vlastně jeho hrdina? Může nás napadnout, že rovnou sám Ježíš: po vodě kráčí, láme chléb, naslouchá mučedníkům i děvkám... Anebo jde jen o záblesk, kdy se do nás samých vzdáleně otiskne cosi jako spása; nějaký „spasitel“ se letmo prolne naší identitou. Jsme i nejsme vyvolení, jsme i nejsme jako On. Naše zůstává váhání mezi dobrým a zlým, účastí a neúčastí, moudrostí slova

a nahou němotou přírody. Píseň *Jokerman*, plná biblických i jiných náznaků, nemá jednoznačný klíč, identity tu kloužou, jednou je Jokerman ten druhý, Vyvolený, vzápětí jsme jím zase jen my sami. Tuto vrtkavost významů nakonec stmelí zpěvákův hlas v jeden imaginární lidský portrét. Postava žertěře a kouzelníka (ale i oběti vlastních triků a zlehčování) je věčný existenciální identikit, k němuž se člověk dorovnává ve své víře i pochybách.

Dylanovo kouzelnictví tkví i v tom, že v nás probouzí tendenci zpěváka přeceňovat. Možná je Jokerman zkrátka volně nahozený Dylanův autoportrét, v němž se nezachytitelnost a ambivalence vyjeví jako nejsilnější rysy umělce. Persona Mesiáše teskně i střídavě přiznává, že je „jen“ Jokerman, že nelze být nic víc než žertěř s vesmírem, slovem, řečí, lidskou komunikací. Ale i tohle je zase jen náš výklad – i nejistota ohledně významu patří k dílu Jokermana. On je ten, jenž rozechvívá nejistotu. Ten, kdo má – řečeno Dylanovou barokizující vizí – „tančit k písni slavíka/pták letí střemhlav do svitu měsíce“. Žertěř ví, co po něm chce jeho alter ego Mesiáš, ale nenaznačí odpověď.

Jokerman. Berme ho tak. V Bobu Dylanovi dostala Nobelovku nejen „homérská básnická tradice“, ale i věčná lidská nejistota.

Autor je básník, literární kritik a hudebník.

Chodit po vodě neumí každý

Esej a báseň

Český básník a překladatel se ve svém eseji skrže obrazy vystupující z paměti a ze snů ocitá pod hladinou, kde se jeho představy spojují s konkrétními verši i místy. Z hloubky jeho přemítání se vynořují možné souvislosti poezie a esejistiky, ale i příběh některých básní Yvesa Bonnefoye.

JOSEF HRDLIČKA

Esej má od svých počátků v rodokmenu styk s jinými žánry. Počínaje Michele de Montaigne je plný citátů, v 19. a 20. století úspěšně vstupuje do románu, a když na to přijde, neváhá využít všemožné literární postupy. Vztah eseje a básně je zvláštní tím, že báseň se na stránce vyděluje z okolního textu a vytváří si svůj bílý okraj, jako by do textu eseje patřila i nepatřila. Dává tím najevo, že ji obklopuje ticho, ve kterém zaznívá, chtěla by potlačit okolní text, jako by to byl jen pomocný šum, který se stává zbytečným, jakmile je tu báseň. Jenže báseň tu není, není tu vždy, leckdy ji neslyším, i když poslouchám. Báseň může zaznít náhle, přesto musím být na její nástup připraven, naladěn. A v té chvíli se „šum“ okolo bílého lemu stává důležitým. Vytváří souvislou cestu odsud až tam – i když nevíme kam. Chodit po vodě neumí každý, je potřeba stavět můstky jeden přes druhý, aby konstrukce držela a pomalu postupovala po hladině vpřed. Nevím kam. Ale najednou se na dosah ruky pod hladinou ukáže mušle, kterou bych jinak než z provizorního můstku nespatriil. Vylovím ji, přiložím k uchu a něco zaslechnu. Nebo se natáhnu příliš daleko, spadnu a jsem...

Pod vodou

V létě jednoho nedávného roku jsem bloudil ve snu o rodném městě. Všechno tu bylo nepříjemně blízké, jako by mě prostředí důvěrně znalo, a zároveň vzdálené, jak jsem nemohl přijít na to, co všechno to znamená. Jako když k člověku někdo hovoří a on tuší, že se jej ono nesrozumitelné sdělení bytostně týká. Sen byl plný postav z mého dětství, spolužáků, které bych nikdy nechtěl potkat, i snových postav, jež v sobě měly něco odpudivě důvěrného. Někteří z nich mě poznávali, posměšně mě oslovovali a připomínali mi nepříjemné chvíle z dětství. Mnohem hrozi- vější ale byli ti, kteří jako by mě neznali, ačkoliv já jsem si je velmi dobře vybavoval. Mluvil jsem k nim, ale dělali, že mě nevidí. Dlouhý a nepříjemný sen se nakonec zhustil do několika slov, jež od začátku měla rytmus a sugestivitu cizích veršů:

*Místo, kde ses narodil,
zůstává stále pod vodou.*

Po nich následovalo probuzení provázené tísnivým pocitem, že se nikdy nedozvím, co jsem na tomto místě měl slyšet. Verše mi stále zněly v hlavě a nutily mne hledat pokračování. První pokus vedl k delší básni. Toto řešení mě do jisté míry uspokojilo, pocit, že něco zůstalo nedořečeno, ale trval. Zde je příslušná pasáž:

*nemůžeš se zastavit nebo usednout
a každý krok vpřed
jako skrytý pohyb v hloubce
kamsi tě vrací, do dávných snů,
neboť místo, kde ses narodil,
zůstává stále pod vodou*

*nic nedej na slova tamních kupců,
jejich jazyk je dvojklaný,
leč věci, které nabízejí, jsou
tak stálé, že bys v nich utonul*

Další naše přeludy

Druhá cesta vedla úplně jinými místy a oklikami. Začátek je nejasný a sahá hluboko do minulosti. Až později se začal doplňovat s tím, co následovalo. První náznaky, jakási prehistorie místa pod vodou, se pojí se jménem František. Tou nejstarší stopou je zřejmě verš Richarda Weinera, který mi kdysi dávno utkvěl v paměti:

František voní mátou.



Krypta baziliky svatého Františka v Ravenně. Foto imgur.com

Tehdy jsem ještě zdaleka nedokázal ocenit onu jemnou vůni a něžnost, s níž básník pohlíží na neznámého Františka. Dalším Františkem v řadě byl náš synek, který jednoho letního dne pobíhal nahý po louce a na chvíli ztělesňoval čistotu a nedotčenost mladého věku. Idylická scéna posléze skončila pádem do kamenného náhonu a křikem.

Příběh samotný pak začíná básní Yvesa Bonnefoye, o níž se rozpředla krátká disku- se na jednom semináři. Báseň nese název San Francesco, večer. Zjevně je situována do něja- kého italského kostela, ale nic konkrétního o místě se v ní neříká. Pokusil jsem se o pro- vizorní překlad:

*Tak země byla z mramoru v tom temném
sále, kam tě vedla nezhojitelná naděje.
Jakoby z klidné vody, na níž dvojité světlo
do dálky nesla hlasy svící a večera.*

*A přece tu žádná loď nehledala břeh,
žádný krok tu nekalil klid vody.
A tak, říkám ti, i další naše přeludy,
ó, skvosty v našich srdcích, ó, stálé pochodně!*

Pátral jsem po tom, který italský kostel by mohl báseň inspirovat, různé fotografie mě vedly k různým hypotézám, ale jistotu a ono náhlé setkání básně a obrazu jsem nenalezl. Dávno po tom, co celá tato historie skončila, jsem v jiném textu Yvesa Bonnefoye nara- zil na zmínku, že jde o kostel San Francesco ve Ferrare. Ten jsem nikdy nenavštívil, ačkoliv jsem jej shodou okolností minul na cestě k tomu pravému místu, s nímž se ovšem zase mímí Bonnefoyova báseň.

Vše se uzavřelo

V této chvíli je téměř všechno pohromadě a situace dovolu- je předběžnou rekapitulaci. Voda v celém příběhu zastupuje paměť a není náhodou, že se objevovala téměř ve všech básních, na všech místech, kterými jsem v té době procházel. Dnes mě nijak nepřekvapuje, že synek tehdy spadl do vody, i když jeho luční den mohl skončit mnoha jinými způso- by. Uvědomuji si, že na Bonnefoyově básni mě zaujalo zvláště ono zdvojení skutečnos- ti a obrazu na podlaze kostela, lesklé a rovné jako vodní hladina. Jméno František nezna- mená jednoho určitého Františka, ale jakou- si hlubokou přítomnost celé řady podob někoho dávného a zároveň mladého, kdo se ke mně přibližoval a v určité chvíli, jako by mnou prošel, se začal zase vzdalovat. Jednou z jeho zastávek byl František z Assisi a jeho Píseň bratra slunce, v níž říká:

*Chválen buď, můj Pane, skrze sestru vodu,
která je užitečná, dobrá, pokorná a čistá.*

*Chválen buď, můj Pane, skrze naši sestru,
matku zemi,
která dává život a jež vládne nade všemi
a jež rodí různé plody, trávu a barevné květy.*

Vše se uzavřelo jednoho zářiového dne na cestě po Itálii. I tady byl průvodcem Bonne- foy, neboť původně jsem se domníval, že kos- tel San Francesco musí být v Ravenně, již ten- to básník obdivoval. Mimo jiné napsal: „a tuto vodu jsem hledal v Ravenně“. Na první pohled kostel nic nového nezjevuje. Je však třeba jít dál a shora nahlédnout do krypty, skrývajíc- í se pod úroveň podlahy. Stačí vhodit padesáti- centovou minci a na krátkou, leč dostatečnou chvíli se rozsvítí světla a odhalí nádhernou sta- rou mozaiku s ornamenty a latinskými nápisy. Protože se Ravenna rozkládá v nížině blízko moře, je podlaha zaplavená, a to všechno – než světlo znovu zhasne – vidí návštěvník skrze vrstvu vody tak průzračné, že neodhadne její hloubku. V hladině se odráží stará klenba, jako by se strop krypty hroutil někam dolů, a někde uvnitř té křišťálové stavby občas propluje bílá nebo červená rybka jako jiný znak, v jiné vrstvě nad původním zápisem. Kdysi tu někdo chodil, někdo stejně šťastný nebo nešťastný, a v jedné dávné vteřině si třeba zazpíval stejnou melodii jako já nějakého jiného dne. Stopy vidět nejsou, ale jsou tak intenzivně přítomné, jako bych se shora díval dovnitř paměti. Voda je uchová- vá – nedotčené, ale také nedostupné. A nedo- sažitelní jsou i ti, kdo je zanechali. Když svět- lo zhasne, člověk radostně odchází, jako když si omyje ruce.

San Francesco

*Místo, kde ses narodil,
zůstává stále pod vodou,
nad mozaikami, po kterých jsi chodil,
se vznášejí červené rybky
a vše, co jsi zažil, pomalu pluje
v myšlenkách předků*

*uvnitř slz
roztrhané Usirovy údy
spolu hovoří o nejlepším tvaru
a skládající stále nové vzory
to vyřknou: že nahý František,
přítel zvěře a ptáků,
s jakousi písni na rtech
odchází po rozkvetlém břehu*

Autor je básník a překladatel.

Latinská Amerika je esej

O významu žánru jižně od Ria Grande

Téměř všichni velcí spisovatelé Latinské Ameriky se věnovali a věnují psaní esejů. Tradice „kentaura žánrů“ zde vychází především z pochybností o vlastní kulturní identitě, rozkročené mezi Západem a původním indiánským obyvatelstvem, a z reflexe otázek spojených se vztahem civilizace a barbarství.

ANNA HOUSKOVÁ

„Proč taková obliba eseje v naší Americe?“ ptal se svého času, v roce 1963, kolumbijský historik Germán Arciniegas. Odpověděl si už názvem svého eseje *Nuestra América es un ensayo*, tedy: naše Amerika je esej, zkouška, pokus. Anebo, Borgesovým termínem, pátrání. Ještě v osmdesátých letech minulého století si přitom literární kritik Antonio Saco to stěžoval na opomíjení hispanoamerické esejistiky. Nobelova cena udělená roku 1990 Octaviu Pazovi ovšem naznačila, že se situace mění.

Esejistika Latinské Ameriky je pro nás v Evropě dalším objevem „nového světa“. Jedná se o obrovský kontinent, který má svou vlastní filosofii kultury, vystavěnou s nesmírnou erudicí, kritickým myšlením, hermeneutickým porozuměním a imaginací. Latinskoameričtí esejisté jsou dobří spisovatelé, včetně těch, kdo psali výlučně eseje, jako například Domingo Faustino Sarmiento nebo Pedro Henríquez Ureña. A naopak: většina dobrých prozaiků a básníků se věnuje žánru eseje, a to nejen okrajově. Od Josého Martího v 19. století či „krále esejistů“ Alfonse Reyese (kterého přeložil Zdeněk Šmíd už roku 1936) přes Borgese, který staví na esejistickém principu i své básně a povídky, a prozaiky „boomu“, jako jsou Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José María Arguedas, Ernesto Sabato, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa a Gabriel García Márquez, až po současné spisovatele. Navzdory odlišnostem hispánské a lusofonní Ameriky jsou si tradice španělskojazyčné i portugalsky psané esejistiky vzájemně blízké a Brazílie má neméně významné autory – jsou to třeba Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro nebo Sérgio Buarque de Holanda. Český čtenář se o tom může přesvědčit ve výboru třiceti latinskoamerických esejů *Druhý břeh Západu* (2004).

Pluralita kultur

Esej vyhovuje „novému světu“ svou pomezí polohou a subverzivní podstatou. Texty na pomezí dokumentární a krásné literatury, které líčily nevidaný svět od jeho objevení, tvoří širší pozadí a někdy přímo předchůdce onoho „kentaura žánrů“ (Alfonso Reyes). Humanista Bartolomé de Las Casas psal své obhajoby Indiánů o několik desetiletí dříve, než se začal esejům věnovat Michel de Montaigne.

Na rozdíl od evropského eseje, založeného na duchovním šarmu osobnosti, je ten latinskoamerický zaujat pochybností o tom, „kdo jsme“. („Ani Španělé, ani Indiáni,“ napsal

počátkem 19. století Simón Bolívar.) Po dvě století hledají esejistické texty, často o rozsahu knihy, interpretaci hispanoamerické „kulturní identity“. Činí tak bez evropské iluze o vlastní univerzálnosti, jsou filosofii kultury bez filosofických systémů, fragmentární, dialogickou, více obraznou než pojmovou. A zároveň jsou tyto eseje psaním o psaní, přičemž reflexe obojího – literatury i kultury – je propojená. Zvláště úzce třeba u Octavia Paze, jak je patrné například z jeho knih *Luk a lyra* (1956, česky 1992) a *Sor Juana Inés de la Cruz aneb Nástrahy víry* (1982, česky 2015).

Pojetí kultury se neustále točí kolem tří témat. Jsou to: jednota Latinské Ameriky, konfrontace s Evropou a Spojenými státy a konečně pluralita různých kultur v téměř prostoru. Na rozdíl od evropského multikulturalismu v posledním půlstoletí jde v Jižní Americe o mnohasetletou zkušenost s následky expanze Evropanů na území zabydlené indiánskými civilizacemi, kam navíc přivezli také otroky z Afriky. V hispanoamerické reflexi má základní význam právě prostor – nikoli časové hledisko moderního pokroku. Pět století trvající koexistenci různých kulturních tradic v téměř regionu esejisté interpretují buď jako míšení, nebo jako heterogenní navrstvení. V obou pohledech se ovšem zkušenost plurality kultur chápe jako společná celé Hispanoamerice, jež se tak odlišuje od evropského a severoamerického pojetí západní civilizace.

Pro Carlose Fuentesese je v *Pohřbeném zrcadle* (1992, česky 2003) tato zkušenost nejvlastnějším přínosem indo-afro-iberské Ameriky, který může nabídnout například Spojeným státům: „Je někdo připraven lépe než my, Španělé, Hispanoameričané a Hispánci v USA, zhostit se řešení tohoto ústředního problému setkání s „jiným“ v podmínkách modernosti nadcházejícího století?“ A dodává: „Když vylučujeme, zrazujeme sami sebe a ochuzujeme se. Když začleňujeme, obohacujeme se a nacházíme sami sebe.“

Civilizace a barbarství

Idea střetání různých světů v jedné zemi se přitom netýká jen evropské a indiánské tradice, ale i různého „způsobu bytí“ města a vnitrozemí. Právě na jejich napětí se soustředila první interpretace kulturní identity v Sarmientoově knize *Facundo o civilizaci a barbarie en las pampas argentinas* (Facundo aneb Civilizace a barbarství v argentinských pampách, 1845). Argentinec Domingo Faustino Sarmiento své zakladatelské dílo psal

„od nuly“, aniž bral v potaz evropské žánry. Svým hybridním textem založil pro Hispanoameriku jak žánr eseje, tak román (oba tyto novověké žánry jsou spřízněné relativností pohledů), vytvořil archetyp gauče a obraz kultury jako konfrontace dvou světů. Antinomie „civilizace a barbarství“ vyjadřuje paralelní existenci moderního města a vnitrozemí, pokroku a místní tradice, vzdělání a způsobu života v přírodě, demokracie a diktatury.

K sarmientoovské polaritě civilizace versus barbarství se opakovaně vracel Jorge Luis Borges. Argentinské téma je pro něho jedinečnou variantou obecného tématu střetání různých kultur, jak dosvědčují Příběhy jezdců z knihy *Evaristo Carriego* (1930, česky 2012). Po své fascinaci – vždy s určitou ironií – gaučovským „barbarstvím“, reprezentovaným Hernándezovou romantickou poemou *El Gaucho Martín Fierro* (Gaučo Martín Fierro, 1872), se Borges později klonil k Sarmientoovu akcentu na pól civilizace: „Kdybychom byli místo *Martína Fierra* kanonizovali *Facunda*, byly by naše dějiny jiné a lepší.“

Zapomenutá Amerika

Současné esejisty tyto otázky stále zajímají. Prozaik Carlos Gamerro založil rozsáhlou knihu esejů *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina* (Facundo, nebo Martín Fierro. Knihy, které vymyslely Argentinu, 2015) právě na Borgesově „skandálním předpokladu“, že jedna kniha může řídit národní osud. Ve spojitých nádobách, které vedou od literatury k životu, se tento předpoklad stává skutečností. Platí to i obecně o hispanoamerickém eseji, který svěbytnost kultury nejen reflektuje, ale spoluutváří.

Jiný současný příklad z Mexika: význačný romanopisec a esejista Jorge Volpi nově uvažuje o zmíněných třech otázkách hispanoamerické kultury, a to s ironií, skepsí k přítomnosti a s nadějným odhadem budoucnosti. Z Bolívarova snu o jednotné svobodné Americe podle něj zbyla „Bolívarova nespavost“, jak zní titul Volpiho knihy *El insomnio de Bolívar* (2009; ukázka v A2 č. 25/2014). Latinskou Ameriku v ní vidí jako zapomenutý kontinent, s imaginárními demokraciemi, s běžnou korupcí a nerovností, pro zahraniční zpravodajství nezajímavý. Oproti Fuentesovi je Jorge Volpi k výsledku soužití kultur kritický ze sociálního hlediska. Neoliberalismem byli Indiáni nejvíce opomíjeni, a proto se na přelomu tisíciletí opět vzmohl indigenismus (zapatistické hnutí v Chiapasu, indiánský prezident Evo Morales v Bolívii), poukazující na celkovou politickou bezradnost vůči indiánské otázce. A tradiční „protiobraz“ Spojených států? Podle Volpiho se „v Latinské Americe jejich reálná a symbolická váha zmenšila jako nikdy: nikdo se jich teď nebojí, ani je bezvýhradně neobdivuje“. Tak to aspoň vypadalo v době vydání *Bolívarovy nespavosti*.

Variabilnost esejistického žánru mezitím stačila pojmout i formu blogu. Volpiho blog *El Boomeran(g)* se vyznačuje borgesovskou lapidárností a metaforickou přesností. Například rok 2016 nazval ve svém vánočním příspěvku „rokem vzteku“: „Ne zlosti, rozhořčení či pouhého znechucení. Ani pohoršení jako před pár lety. Tím méně zoufalství, otrávenosti nebo beznaděje...“ A to mohl mexický spisovatel teprve jen tušit, že s novým prezidentem Spojených států záhy přijde „vnější hrozba, jakou jsme nezažili od severoamerické invaze do Veracruz v roce 1914“ (2. února 2017). Podobně jako Gamerro píše Volpi o realitě slova, o síle symbolu, jakým je Berlínská zeď a železná opona, třebaš nepostavená. Esej je pro Volpiho, v duchu tradice žánru, způsob alternativního myšlení – pátrání uprostřed vzteku.

Autorka je profesorka španělské a hispanoamerické literatury.



Diego Rivera: Sen nedělního odpoledne v Centrální aleji, detail, 1947

Krev na sněhu

Anarchista Petr Silajev napsal prózu Exodus jako svědectví o svém působení v ruském antifašistickém hnutí první dekády třetího tisíciletí, v době vrcholící pouliční války s neonacisty. Tématem knihy ovšem není aktivismus, nýbrž násilí. Surový způsob, jakým je pojednáno, je literárně přesvědčivý a zraňující pro všechny strany.

ONDŘEJ KLIMEŠ

Soubor zápisků ruského anarchisty Petra Silajeva je pokusem ohraničit životní prostor, jenž se stal součástí válečného území. Literární výraz této skutečnosti těží z fragmentárnosti – jde o příklad svědectví, které se obrací k zranění jako ke znaku. Z tohoto hlediska lze nerozsáhlou prózu *Exodus* (Eksodus, 2010) číst jako velkou knihu o násilí. Aktivista a zpěvák hardcoreové skupiny Proveročnaja linějka, jehož veřejnou činnost prozatím završila emigrace a politický azyl ve Finsku, se ve svém literárním debutu vrací do nedávné minulosti, kdy v Moskvě a jiných ruských městech násilné konflikty mezi antifašistickou anarcho-punkovou scénou a radikály z řad autonomních nacionalistů – nebo prostě neonacistů – přerostly v pouliční válku.

Co tu děláme

Z vnějšího pohledu se mnohdy jednalo o těžko pochopitelné, nepřehledné „bitky chuligánů“, jejichž brutalita byla překvapující i na ruské poměry: „Cestující se tlačili do sedadel, když se před jejich očima lidi měnili na krvavou sekanou.“ Neméně chaotická ovšem byla vnitřní povaha pouliční války, jež ve svém průběhu přepisovala charakter obou stran a paradoxním způsobem je sblížovala, alespoň co se týče smyslu pro násilí. Silajevem zachycený kolorit bitek v metru, napadení na ulicích, útoků noži a železnými tyčemi, pobytů v nemocnici nebo na záchytce, výhružek, výsledků, věznění a vražd si žádá specifickou perspektivu – pohled člověka žijícího ve společnosti jako v zákopech: „Všichni jsme od krve, bahna, jeblo nám.“ Do tohoto pohledu neproniká jen názor vojáka, jenž prožívá boj jako sérii nevyhnutelných ztrát, ale také špinavá, zraňující a zatemňující materialita, spojená s obtížnou fyzickou existencí, vlastní každému undergroundu a vymezující nepřenosnost jeho stanoviska.

Silajeva autobiografická výpověď se obrací do minulosti, ta ale velmi často mizí v nepřehledném, iracionálním terénu mnohačetného zraňování. Jednou jde o rozbitou hlavu nebo tržnou ránu, jindy o omrzlinu, předávkování nebo nespavost. Antifašisté navzdory jasnému ideologickému postoji i neustálemu pohybu v moskevských ulicích upadají do letargie: „Všechno to na pohled tak zevšednělo, zvnitřnělo, skoro jsme zapomněli, kdo jsme a co tu děláme, jen špína a chlad.“ Realita tak do vyprávění nevstupuje jen jako osnova, ale často naopak jako ztráta souvislostí, jako násilné omezení. Časová souslednost – a historičnost vůbec – mizí pod nánosy špíny, krve, zmatení a vychýlenosti vzpomínek. Sám autor ostatně hned v úvodu podotýká, že „vzpomíná, aby zapomněl“, a brzy je jasné, že mu jeho literární schopnost zpětně absorbovat nahromaděnou bolest slouží mimo jiné jako analgetikum, což *Exodu* dává silné osobní vyznění. Proto si Silajeva próza nutně nevyžaduje znalost dobových souvislostí. Určité povědomí o společenském kontextu si nicméně zaslouží a pár dat roztroušených v textu ani několik vysvětlujících poznámek na konci knihy je nezprostředkuje.

Doba nožů a tyčí

Militantní antifašistické skupiny, jejichž členové jsou hrdiny *Exodu*, vznikaly na počátku tisíciletí zprvu jako neformální ochranka, bránící při punkových koncertech publikum před útoky neonacistů – například v moskevském klubu Estacada. Právě potřeba obranyschopnosti přiměla mnohé punkery přejít od bezbranného nihilismu k praktičtějšímu militarismu, jenž punku nikdy nebyl úplně cizí. Mnozí z nich se přihlásili rovnou

ke skinheadské subkultuře. Zásadní roli ve střetech s neonacisty hráli antirasističtí, levicově nebo anarchisticky orientovaní SHARP a RASH skinheadi, k jejichž čelným představitelům v Moskvě patřili Fjodor Filatov, jenž se v Silajevově vyprávění objevuje opakovaně, a Ivan Chutorskoj, známý pod přezdívkou Váňa Kostolom. Složení antifašistických akčních jednotek nicméně svou pestrostí zůstávalo věrné duchu anarchie: „Naše skupina se dala dohromady někdy na podzim 2004. Patřil k ní, kdo chtěl, hardcore, punkeři, sharpové, rashové, tradičnílové, fotbaloví chuligáni. Všichni dělali společnou věc. Bylo nás tehdy dvacet na celou Moskvu,“ vzpomínal Chutorskoj v rozhovoru pro rádio Modern. Přechod k přímé akci po letech strávených v blízkosti punkové skupiny Toksičeskoje našestvíje vnímal jako vysvobození ze „zajebaného způsobu života“, kterým se „dál žít nedalo“.

O ruské antinacionalistické hudební scéně si lze udělat představu z dokumentu *Russian Anti-racist Skinheads* (2011), v jehož úvodu hovoří právě Silajev. Charakteristické je, že filmař Andrej Ivanov byl po projekci svého snímku zadržen za šíření nenávisti. Poučný je rovněž amatérský film *Sad But True* (2013), natočený jako pocta Chutorskému, jenž se díky svému nasazení v pouličních bitkách záhy stal jedním z hlavních terčů násilných útoků. Jejich četnost a brutalita prudce vzrostla v roce 2005, kdy byl – mimo jiné – ubodán punkrockový hudebník a aktivista Timur Kačarava. Sám Chutorskoj byl pořežán břitvou, zbit železnou tyčí a pobodán naostřeným šroubovákem do krku a nožem do břicha. Anarchistická scéna přešla do protiútoku a pouliční válka se rozběhla naplno. Vzájemné útoky vyústily v „dobu nožů a tyčí“, jež časově ohraničuje hlavní dějovou linku Silajevova vyprávění. Jeho závěr už spadá do „období střelných zbraní“, kdy se představitelé antifašistického hnutí začali stávat oběťmi úkladných vražd. Nejprve, v říjnu 2008, byl zastřelen u svého bytu Filatov, v lednu 2009 byli na zasněžené moskevské ulici odpraveni aktivisté Stanislav Markelov a Anastasija Baburovová a v listopadu téhož roku také Chutorskoj. Zároveň se vystupňovala represe ze strany protixtremistického oddělení, které se v „bitkách chuligánů“ konečně zorientovalo. Do vězení se dostal mimo jiné organizátor antinacionalistických koncertů Alexej Olesinov a totéž by patně čekalo i Silajeva, který byl před svým odjezdem ze země obviněn z chuligánství a podněcování masových nepokojů.

Něco svatého

Takřka na začátku Silajevova vyprávění narazíme na pasáž věnovanou Filatovovi. Zachycuje ho, jak se pokouší vysvětlit, kde přišel k jizvám na obočí. Jeho vzpomínka začíná opilstostí, pokračuje rvačkou a zmlácením do bezvědomí a končí intenzivní nevolností a dalším zmlácením na záchytce: „Pět ráno, sotva jsem dokázal dojít k metru, nic si nepamatuju.“ Ze způsobu, jakým autor představuje zavražděného „mučedníka antifašismu“, je od první chvíle jasné, že téma násilí v knize nebude přítomno jen jako průvodní jev aktivismu. Silajev – jistě k nelibosti mnoha zainteresovaných čtenářů – sestupuje do hlubších, temnějších vrstev anarchie, v nichž aktivitu fázují ztráty vědomí a perspektivu deformují návaly agresivity, nebo naopak strachu. Pouliční válka sice vypukla v důsledku agrese ruských neonacistů, poskytla však také příležitost všem, kdo „neměli co ztratit“, a proto „vsadili všechno“, aby unikli životu pocíťovanému jako trauma. Z deprese a negace se tak na rubu společenského angažmá za zachovávání lidských

práv rodí potřeba násilí jako vyšší, metafyzický plán – což je koneckonců v souladu s ruskou anarchistickou tradicí.

Boj a utrpení podle jedné ze Silajevových vizí vcházejí do duše anarchisty jako bůh „ze tmy nekonečných moskevských zim“, a když potom takto navštívený učedník někoho šťastnějšího za pomoci tyče „změní v kus hovna“, je v tom „něco svatého“. Destrukce zaměřená do středu těla zde představuje krajní způsob, jak se dobrat k duchovnu. Nestačí ale jen dávat rány a kopance, také je třeba je dostávat, krvácet a pozvracet se bolestí. Tento excesivní, výrazně nepolitický postoj nakonec činí z násilí a bolesti pojtíko jakési negativně formulované lid-skosti. Anarchisté, punkeři a antifašističtí skinheadi, kteří „opilí a připravení jednat“ stojí na Prvního máje jako „revoluce“ a jako „skupinka psychopatů“ až na konci levičáckého pochodu, v důsledku tvoří jediné tělo s bezdomovci, alkoholiky a degradovanými lidmi všeho druhu. Pohyb militarizovaných skupinek po ruské metropoli není jen řadou manévrů v pouliční válce, ale také spontánním přeléváním „matérie spodiny“, samovolným pohybem městské přírody: „rvačka na nádraží, běh nočním městem, nocleh v nonstopu, přestárlá prostitutka vymačkávala taxikáři uhyry“. Takto pojatý anarchismus má, jak Silajev sám upozorňuje, daleko k ruskému „revolučnímu romantismu“ předchozí dekády, konkrétně k patosu Národně bolševické strany spisovatele Eduarda Limonova. Zároveň jde o vymezení literárně-stylistických východisek, jejichž rozdílnost je z porovnání děl obou autorů patrná.

Ježíš Kristus Allin

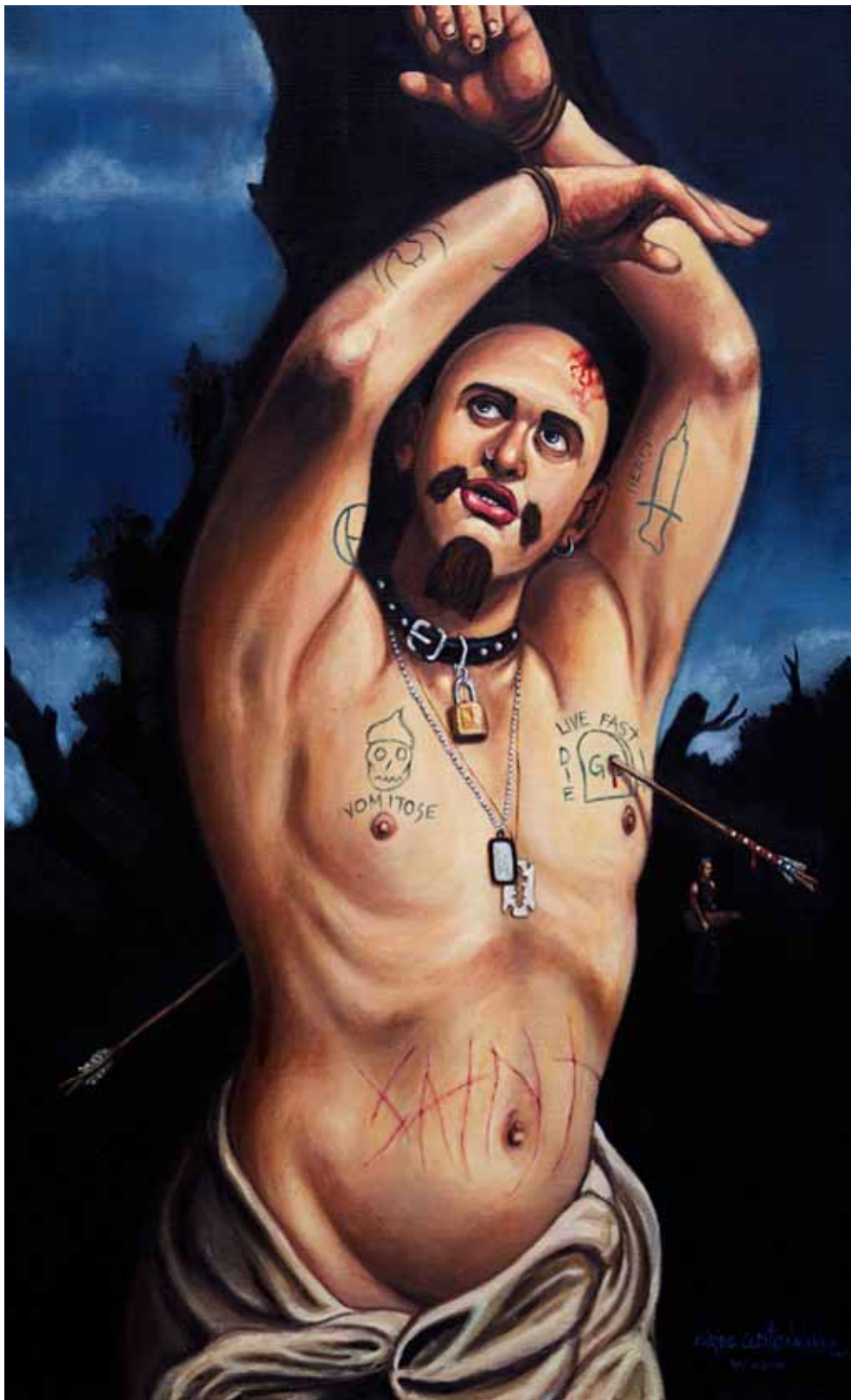
Některé zápisky se dají číst jako jakási exempla o povaze revolučního násilí, jako příklady osvětlující mnohdy paradoxní spojení mezi válkou a prohrou, bolestí a metafyzikou, brutalitou a soucitem, angažovaností a melancholií. Hrdinou jednoho z těchto anekdotických zastavení je „prorok rokenrolu Jesus Christ Allin“, americký punkový zpěvák, proslavený násilnostmi vůči publiku, sebezraňováním na pódiu, exhibováním nahotou, veřejnou defekací a pójídáním výkalů, a ovšem svými texty, v nichž se navíc hlásí také k vraždám, mučení, sodomii, incestu a tak dále. Obsesivní důkladnost, s níž Allin budoval svůj antivesmír, nemusi být každému sympatická, ovšem právě Silajevovi, jenž k tématu násilí přistoupil s podobným zaujetím, je přinejmenším blízká, a stejně tak má pochopení pro sebedestruktivní východiska, umožňující vzpouru proti světu dovést až do krajnosti: „Líbí se mi cítit bolest, to jediné, co mi zůstává, a nestydím se to přiznat. Od dětství mě život učil: měj rád bolest.“ Totéž by pravděpodobně mohl prohlásit i Allin. Ruský anarchista nicméně pro své potřeby vyjímá Allinovu hyperbolizovanou monstrozitu z kontextu americké subkultury, tradičně pracující s rozsáhlým repertoárem pokleslostí, a ve zkrvaveném a páchnoucím punkrockovém umělci spatřuje revolucionáře, který své publikum vedl „přímo do ráje degradace“.

Není náhodou, že Silajev uvádí zpěvákovo původní jméno „Ježíš Kristus Allin“, ačkoli vystupoval jako GG Allin. Ve způsobu, jakým je v *Exodu* popsáno Allinovo poslední tažení ulicemi města, v předvečer jeho smrti a za doprovodu „armády uctíváčů“, se kloubí anarchistická vize s novozákonními reminiscencemi. Silajev tak pro současnost aktualizuje téma Blokovy poemý *Dvanáct* (1918, česky 1922), jež byla jakýmsi revolučním evangeliem. Podle Silajeva je revoluce výsadou těch, kteří se dosud míjeli s historií. Subkultura je zde nazírána z hlediska příchodu spasitele, tentokrát se ovšem ti

Násilí a anarchie v Rusku podle Petra Silajeva

nejubozejší nebudou vyhýbat násilí – právě ono totiž povznáší „odpad světa“ a dočasně mění subkulturu v církev. V tomto ohledu Silajevův pohled na Allina předjímá známé akce Petra Pavlenského po roce 2012, při nichž si tento anarchista a aktivistický umělec postupně zašil ústa reznou nití, ovinul se ostnatým drátem, přibíl si šourek k dlažbě Rudého náměstí, odřízl si ušní lalůček a pokusil se oběsit. Kromě těchto sebe-destructivních aktů ovšem také podpořil násilné formy protestu, včetně boje povstalec-

„potí se, chvěje, umírá, jenže ne kvůli elektřině, ale kvůli vyčerpání“. Důkazem tohoto tvrzení a pointou celého experimentu je třetí pokus: zase je zde klec, nemožnost úniku a elektrické výboje, ale pokusné myši jsou tentokrát dvě. Zprvu opět zmateně běhají a snaží se dostat do bezpečí. „A potom se vždycky, určitě začínají rvát a kousat navzájem, s každým výbojem víc.“ Do bezvýhodné situace vstupuje agrese. Výsledek: „Všechno je v normě, všechny hormony v pořádku, všechny orgány a ústrojí fungují normálně.



Enrique Cedillo Navarro: GG Allin, 2015

ké skupiny Přímořských partyzánů, kteří v roce 2010 zahájili ozbrojený odpor proti represi státu.

Myši v kleci

Po nastínění duchovního rozměru násilné revolty Silajev přichází se společensko-naturalistickým exkursem. Spisovatel nejprve popisuje chování pokusné myši, jejíž klec je rozdělena přepážkou s otvorem na sektor bezpečí a sektor, v němž je zvíře podrobováno elektrickým výbojům. Myš prolézá otvorem a zůstává v „příjemné části“. Následně je východ zahrazen: myš dostává elektrické šoky, běhá po kleci, hledá místo úniku,

A zvířátka se nechystají zemřít. Myši nám ukazují cestu nenávisti.“

Ve světle této úvahy dávají smysl fatalistická prohlášení jako „Všichni jsme se narodili pro válku“ nebo „Když nemáš za co trpět, trp do zásoby“. Spisovatel, jenž je zároveň lidskoprávním aktivistou, přisuzuje zkušenosti myši v kleci, již podle všeho považuje za formativní prožitek postsovětského člověka, značný význam. Paradoxní psychologický moment, podle něhož je nevyhnutelné stát se obětí a zároveň je možné spasit se nenávistí a násilím, umožňuje Silajevovi pochopit a přijmout životní názor skinheadů, kteří každý den trénují, aby se

připravili na válku, kteří o Vánocích chtějí „umýt svět krví“ a kteří v opileckém nadšení vykřikují: „Kupředu, husaři, jebat a řezat!“ Silajev – nebo aspoň jeho literární alter ego – dokonce rozvíjí úvahy o nutnosti prolévat „zbytečnou mužskou krev“, když ne přímo ve válce, pak aspoň „tenkým potůčkem“ při pouličních bitkách, a porozumění má i pro bombové útoky amerického anarcho-primitivisty Theodora Kaczynského. Ten se pro mnohé anarchisty stal podobným idolem jako spisovatel-terorista Boris Savinkov, jehož *Kůň plavý* (1909, česky 1910) se v Silajevově próze příznačně objevuje prostřednictvím citace z textu moskevské hardcoreové skupiny nazvané Ted Kaczynski. Fascinace terorismem a duchovní posun k militarismu, který charakterizuje přechod od anarchopunkové subkultury k subkulturě skinheadske a který spoluurčoval vývoj ruské anarchistické scény v prvním desetiletí nového milénia, je vlastně přechodem mezi druhou a třetí fází uvedeného pokusu na myších.

Tohle je vítězství

Silajev rozvíjí tematiku násilí zvláštním způsobem – zachází s tímto předmětem tak, že jeho ostrí obrací všemi směry. Katarze, ke které *Exodus* po všech excesech nakonec dospívá, je stejně tak paradoxní, jako nevyhnutelná: je to reflektovaný stav bezmoci smíšené s melancholickým odstupem. Poté, co spojil boj za správnou věc s pochybnou „matérií spodiny“ a „metafyzikou násilí“, tak Silajev v závěru své knihy znovu zásadně komplikuje její vyznění – tentokrát exemplem v pravém slova smyslu. Jedná se o autorův výklad evangelijního líčení Ježíšova příchodu do Jeruzaléma. Podle Silajeva spasitel svým rozhodnutím vjet do města na oslátku, kterému ještě nebyl ani rok, učinil stejně absurdní gesto, jako kdyby se nechal nést plyšovou hračkou. Davu lidí, kteří ho přišli uvítat s palmovým listím v rukou, se tedy předvedl nejen jako „anarchista“, ale také jako blázen. Do stejné situace ovšem přivedl subkulturní publikum, očekávající triumfální potvrzení své víry, a namísto toho konfrontované s výzvou: „Jděte domů, pomatenci.“ A právě momenty, kdy se anarchie a její revoluční gesta míjejí s historií i rozumem a pozbývají jasného smyslu, Silajev neztrácí ze zřetele. Možná by se dokonce dalo říct, že z těchto okamžiků odečítá vzpouru v její nejčistší podobě.

Spasitelem jedoucím na plyšáku se v jistém ohledu stává i opilý ruský skinhead, který po svém zadržení v Česku z podlahy policejního antonu nadšeně vykřikuje: „Tohle je vítězství, naše tanky jsou zase v Praze!“ Absurditě „odstrašujícího volání“ nepřičetného pěšáka ruského antifašismu Silajev naslouchá jako revoluční epifanii, v níž se zjevuje budoucí prohra a vyloučení z Dějin. Odstup – jenž z aktivisty Silajeva dělá spisovatele – se násobí v závěru vyprávění, kde už se marnost rozléhá naplno. Pouliční válka na okamžik utichá a nehostinnou krajinu současného Ruska, jež je v *Exodu* líčeno jako mytická „země zkoušek“, pokrývá sníh, symbolicky vzdalující perspektivu každodenní „špinavé materialitě“. Krutost však ze scény nemizí, naopak, ovládá ji jako kontrastní motiv uprostřed obrazu. „Sníh, světlo, jasně červená krev na chladném sněhu“ – tato nehybná, dramaticky nasvícená scéna, zachycující místo Markelovovy vraždy, tvoří melancholický epilog, který přerušuje chaotický pohyb násilí a nechává je vykrytalizovat do podoby nezměnitelného faktu.

Petr Silajev: Exodus. Přeložila Lidmila Svobodová. Nakladatelství Petr Štengl, Praha 2016, 128 stran.

ANTIKVÁRNÍ REPRODUKCE

Prozaicky o Novém světě

JAKUB VANÍČEK

Když Oskar Maria Graf utíkal před nacisty do Vídně, jistě nemohl tušit, že ideologové hnědého Německa jeho knihy zařadí na seznam povinné literatury. Jak by taky mohl? Levičák s anarchistickými sklony, jenž za první světové války riskoval život předstíráním duševní choroby, jenž radši držel hladovku, než aby se zúčastnil šileného vojenského tažení, jeden z mnoha intelektuálů, kteří v Mnichově uvedli do pohybu vzpouru proti monarchovi a jasně deklarovali své vazby na porevoluční Rusko – a zrovna on že by měl být čten a doporučován nacisty?

Když Graf v roce 1938 odcházel z Evropy do USA, měl za sebou více než dvacet vydaných knih. Jeho věhlas přesáhl hranice Bavorska a přitáhl pozornost mnoha diváků; drobné pukle mu vysekl i samotný Thomas Mann. Vzhledem ke Grafovu politickému založení a pevnému antinacionalistickému postoji (jež mu zrovna Mann mohl závidět), demonstrovánému mimo jiné i oficiální žádostí, aby byl zařazen mezi ty autory, jejichž knihy jsou v Německu veřejně páleny, se nelze než dohadovat, proč byla do češtiny převedena pouhá tři jeho díla. Co na Grafovi vadilo? Anebo jinak: proč Graf čtenáře nelákal? Ne že by dnes bylo tak nutné číst Oskara Mariu Grafa, nicméně alespoň na tom se můžeme ujednotit, že lepší příklad politicky angažovaného psaní nejspíš v evropských literaturách nenajdeme.

Grafův Únik do prostřednosti z roku 1959 je pozoruhodnou syntézou zdánlivě zcela odlišných poetik. Na jedné straně je to nesmlouvavě „diskusní“ román, v němž se zcela účelově schází společnost, aby rozebírala neblahý politický stav Německa před druhou světovou válkou a sváděla polemické boje o USA, nový domov celé řady německých exulantů, na straně druhé jde o příběh jednoho nešťastného člověka, uvláčeného a destruovaného, odsekutého od rodné země a neschopného se nově zabydlet a třeba i naučit řeč lidí, mezi nimiž hodlá strávit zbytek svého života. „Román do jisté míry kařkovského ladění,“ stojí na záloze českého překladu vydaného v roce 1966.

Jsou to především nekonečné pokojové scény, v nichž protagonista téhle podivné prózy tahá jedno cigáro za druhým, uváděje se do jakési předsmrtné nálady, a vzápětí baví početnou společnost dlouhými smyšlenými příběhy o sociálních pastích a osudových nespravedlnostech. Otevrou-li se však dveře na ulici, můžeme se vpravit do Ameriky očima člověka, který snad cestoval napříč časem a dostal jedinečnou možnost porovnat dva diametrálně odlišné světy. Tam v Evropě je to politika a ideologie, a on politice a ideologii rozumí, umí se v ní pohybovat – když jej ale Amerika zavalí svým průmyslem, svými možnostmi, blahobytem širokých středních vrstev, když ho vtáhne na jatka a vzápětí převede otázku poražených zvířat na problém pohybu burzovních cen čerstvého masa, donutí ho k nečekanému obratu: z pohrdání obyčejným americkým životem v obyčejných amerických kulíškách se najednou stává meta, již musí protagonista tohoto románu dosáhnout, chce-li si uchovat alespoň poslední zbytky duševního zdraví.

Jedním specifikem Grafova psaní byla potřeba neustále reflektovat a intelektualizovat vlastní život v divokých válečných a poválečných dobách. Únik do prostřednosti je zprávou o přelomových časech. Prozaickou, nijak zvlášť ozvláštěnou, na mnoha místech nudnou k ukousání. Takové to asi bylo, říkám si, když člověk přijel z rozblázněné Evropy do samotného pupku vši hojnosti. A podobné je to možná i dnes, když se snažíme zapojit do života v západním světě ty, kteří k nám utíkají z trosek jiného světa.

Oskar M. Graf: Únik do prostřednosti. Přeložil Rudolf Toman. Svobodné slovo, Praha 1966, 428 stran.

Zašifrované obrazy

Filmové eseje Hollise Framptona

Pojem filmového eseje je v současnosti tak nadužívaný, že se téměř vyprázdnil. Důsledné paralely literární esejistiky se však v kinematografii hledají obtížně. Ekvivalentem necílevědomého a reaktivního psaní jsou některé snímky amerického experimentátora Hollise Framptona.

JAN KOLÁŘ

Při pohledu na katalogy filmových festivalů se zdá, že filmové eseje dnes točí kdokoli, kdo se byť jen trochu vzdálí od prastaré (a poněkud paradoxní) Griersonovy definice dokumentární kinematografie coby nezaujatého a zároveň poetického zachycování reality, v němž skutečnost sama, bez jakýchkoli vnějších zásahů, bez pomoci umělých narativních schémat či provokujících gest „vyjeví svá dramata“. Mezi filmové esejisty a esejistky jsou tak bez rozdílu počítáni ti, kteří ve svých dílech prozrazují, že realita toho obvykle moc nenamluví a k „řeči“ je ji třeba dokopat (Michael Moore), kteří nasnímaným obrazům vnucují nové kontexty, své vlastní představy či témata (Jean-Luc Godard, Agnes Vardová), kteří zpochybňují jednoznačnou hranici mezi „objektivním“ snímáním a inscenovanými obrazy (Errol Morris) nebo kteří kamerou „zdokumentované“ scény a situace využívají k odvyprávění svých vlastních životních příběhů (Ross McElvee).

Obrazy přítomnosti a znaky absence

Problém související s tendencí označovat za filmový esej každý snímek, jehož tvůrce zdůrazňuje subjektivitu svého pohledu či zpřítomňuje svou aktivitu během natáčení, spočívá nejen v tom, že se tím koncept filmové esejistiky banalizuje a vyprazdňuje (v podstatě sem spadá většina autorských dokumentů), ale i v tom, že zakrývá zásadní napětí, které panuje mezi kinematografií a žánrem eseje. Film je médiem přítomnosti, neustálé, hltavé konzumace aktualit a plynule navazujícího proudu obrazů. Film (zpravidla) nezná přestávky a vylučuje odbočení – Roland Barthes si ve *Světlé komoře* (1980, česky 2005) stěžuje na otravně aktivistický formát většiny filmů, které spojují plynutí času s probíhajícím dějem a na rozdíl od fotografií divákům znemožňují prodlévat u jednotlivých scén. Film upírá publiku – a zároveň i svým vlastním záběrům – svobodu a nárok na vlastní rytmus; místo toho je žene k nevyhnutelnému a zpravidla i předvídatelnému rozuzlení. Film nepoutá pozornost svou vizuální atraktivitou, nýbrž tím, že ustavičně káže.

Eseje naproti tomu nikam nesměřují. Není jim cizí jen struktura vyprávění, ale i samotná figura vypovídání. Už v Montaignově pojetí představovaly eseje především paradoxní experimenty – lenivé pokusy vyplnit prázdný čas zvažováním, přežvykováním vlastních i cizích myšlenek, jejichž natrávenou směs autor (poté, co prošly jeho úzkostlivě kontrolovaným zažívacím traktem) vrstvil na papír. Ezejistické psaní je nejen loudavé, požitkářské a mimořádně necílevědomé – je především bytostně reaktivní. Nespočívá v tvorbě vět a jejich deklamování, ale spíš v tékavé reflexi nashromážděných záznamů. Doménou esejů není halasná produkce významů a vypointovaných tvrzení, nýbrž tiché čtení, zpomalované řetězci těžko dešifrovatelných znaků, jejichž jednoznačnou interpretaci narušují nezvyklé konstelace, v nichž se ocitly.

Kinematografické protějšky literárních esejů je proto třeba hledat v mnohem radikálnějších snímcích, než je obvyklé – ve filmech, které jsou ochotny odvrhnout základní kategorie a parametry medializovaného sdělení. Podobně jako v literárních esejích ustupuje řeč a autorský hlas písmu, které myšlenky zdržuje, zcizuje, rozkládá a zároveň umožňuje jejich překvapivou rekonfiguraci, bývají filmové eseje vystavěny z obrazů, v nichž průzračnost ustoupila nečitelnosti: ze záběrů bez reference, z hutného média, jež dokáže zdánlivě triviální, přímočaře srozumitelné výjevy k nepoznání fragmentarizovat.

Drama interpretace

Málokdo došel ve svém úsilí přetvořit průhledné filmové médium v neprostupnou

houštinu trhlín a pastí tak daleko jako americký experimentátor Hollis Frampton. Tento básník, fotograf a od konce šedesátých let nakonec i filmař bývá sice v antologiích řazen do proudu „strukturální kinematografie“, ale Framptona vždy spíš než formální aspekty matematických vzorců a partitur předepisujících střihovou skladbu filmových děl zajímala možnost proměňovat všední, kamerou nasnímané obrazy v sekvence znaků, z nichž by následně bylo možné vytvářet fantastické konceptuální bytosti. Posedlost jazykem se ostatně projevuje ve Framptonově tendenci uspořádávat filmy podle literárních či lingvistických schémat: zatímco nedokončený cyklus *Magellan* měl představovat filmový pendant k Poundovým *Cantos*, pravděpodobně nejznámější Framptonovy práce jsou součástí sedmidílné série *Hapax legomena*, pojmenované podle termínu označujícího slovo, jež se ve sledovaném korpusu textů vyskytuje pouze jednou. Každý z filmů série měl představovat zvláštní idiosynkratický výraz, který přes svou srozumitelnost a běžné tvarosloví nemá srovnatelný ekvivalent: jedinečnost zrozenou z banalit.

Framptonův sklon ke konceptualizaci obrazů nejvýrazněji reprezentuje třetí „hapax“, půlhodinový snímek *Poetic Justice* (1972). Film složený ze zhruba dvou set padesáti záběrů kombinuje jednoduchou lokaci – konferenční stůl s kaktusem a nedopitým šálkem kávy – s mimořádně komplexním příběhem milostného trojúhelníku, několika časových rovin a intenzivního truchlení, který si ovšem diváci musí zrekonstruovat ve své mysli podle vršících se listů papíru, na nichž

odpovědět, protože struktura Framptonova filmu ustavičně provazuje různé roviny času: setrvalost textu, prchavost jeho předcítání a palčivou absenci toho, o čem vypráví. Drama *Poetic Justice* nelze parafrázovat proto, že není vyprávěno z žádné určité perspektivy, ale odehrává se v heterotopické mezeře mezi přítomnými znaky/stopami nepřítomností toho, k čemu mají odkazovat. Milostný příběh se v něm prolíná s leitmotivem většiny esejů – dramatem interpretace.

Nostalgická ironie

Heterotopický charakter filmových i literárních esejů stojí i za jejich melancholickou povahou – tesknění po ztracených místech a časech bývá o to silnější, oč méně je možné do nich proniknout. Ne náhodou je bližencem *Poetic Justice* v rámci *Hapax legomen* snímek nazvaný *(nostalgia)* (1971), jenž je poctou proslulé *Rampě* (La Jetée, 1962) Chrise Markera. Oba filmy spojuje anachronismus. Ale zatímco Marker využívá futuristický žánr sci-fi k tomu, aby pomocí statických fotografií a fotogramů – jakožto jediných objektů, jež přežily destrukci třetí světové války – meditoval nad truchlohrami paměti, Frampton naopak ve dvanácti statických záběrech nechává před kamerou zničit tučet fotografií, jež mají dokumentovat jeho dosavadní život. Tématem *(nostalgie)* však paradoxně není melancholické vzpomínání, ale jeho ironizace. Voiceover komentující jednotlivé doutnající fotografické stopy Framptonovy autobiografie se totiž o jeden záběr předchází a klíčovává pointa – zvětšenina zachycující tak děsivý výjev, že se kvůli němu autor/vypravěč údaj-



Tématem Framptonova snímku (*nostalgie*) není melancholické vzpomínání, ale jeho ironizace. Foto hollisframpton.org.uk

se s monotónní pravidelností objevuje popis obsahu právě toho záběru, který kamera v danou chvíli snímá, a přitom neukazuje.

Poetic Justice jen nepřeklápí vyprávění ve čtení, ale analogicky k žánru eseje podrývá i vládu autora nad čtenářem a stírá rozdíly mezi identitou mluvčího a adresáta. Stejně jako bývají pisatelé esejů zároveň či dokonce především čtenáři a interprety cizích vět, rozpadá se autorský subjekt *Poetic Justice* do mnoha vzájemně se prostupujících figur. Má zájmeno „já“ (označující žárlivce navštěvujícího se svazkem fotografií místa, na nichž se kdysi scházeli milenci, kteří jej zradili) odkazovat k Framptonovi, který *Poetic Justice* natočil v době, kdy se mu rozpadlo první manželství, nebo ke komukoli z diváků – voyeurů, odsouzených sledovat milostné drama a obsesivně je zrekonstruovat ve vlastních představách? Na otázku nelze jednoznačně

ně vzdal fotografické kariéry – se na plátně nikdy neobjeví. Místo autentického truchlení zaujímá dost možná fiktivní anekdota.

Ne náhodou se Marker i Frampton označovali za brikoléry – sběratele haraburdí, které sestavují do nových, překvapivých kompozic. Tatáž metoda charakterizuje práci esejistů – sběratelů slov, jež sestavují do nových metafor. Eseje nikdy nic nového nevyjadřují, jen tematizují střety a trhliny ve starém známém aparátu znaků, jež dennodenně používáme. Tím, že ironizují a problematizují způsob, jakým o světě mluvíme, nám jej umožňují nahlížet v odlišných konturách a souvislostech. Framptonovy filmy nám navíc realitu v odlišných konturách doveďou ukázat – jako lákavou, nedosažitelnou bytost, po jejímž těle bez ustání stékají vlny slov a obrazů.

Autor je filmový publicista.

Ženy fantastické a zběsilé

Berlinale 2017

Soutěžní sekci letošního ročníku berlínského filmového festivalu dominovaly snímky pojednávající o silných ženských hrdinkách. Snaha o poskytnutí morální vzpruhy diskriminovaným členům společnosti v nich bohužel často převažovala nad kvalitou.

KAMILA DOLOTINA



Film Fantastická žena vypráví o právu transgenderové barové zpěvačky na ženskou identitu. Foto Participant Media

Zatímco loňské Berlinale vyhrálo Rosiho *Fuocoammare* (2016), ilustrující strastiplnou cestu uprchlíků k vysněné Evropě, favoritem letošního 67. ročníku byla melancholická pohádka Akiho Kaurismäkiho tom, jak se po vyloštění začlenit do života. Zlatého medvěda ale oproti všem očekáváním získal maďarský titul *O duši a tělu* (Testről és lélekről), který v průběhu festivalu „dozrál“ především díky poměrně tristním kvalitám ostatních kandidátů. U předsedy poroty a tvůrce filmu *Elle* (2016) Paula Verhoevena výrazně uspěly také působivé, ač nedotažené příběhy silných ženských postav.

Proti genocidě brouků

Bezpochyby nejextravagantnějším snímkem letošní soutěže byl polský film *Přes kosti mrtvých* (Pokot), „anarchisticko-ekologicko-feministický thriller s prvky černé komedie“, jak svůj počín charakterizovala sama režisérka Agnieszka Hollandová. Příběh penzionované inženýrky, nyní přesluhující učitelky angličtiny, je situován do zapadlého koutu polsko-českého pohraničí. Zavilá ochránkyně práv zvířat, amatérská astroložka, která z pouhého data narození vyvozuje životní kolize i přesné datum smrti, žije osamělým životem, který jí zpeshťují dvě uštěkané feny. Po jejich záhadném zmizení se v okolí začnou odehrávat podivné vraždy, které postupně vyhladí místní zkorumpovanou elitu. Ta mimo jiné holduje lovu, a tak se zdá, že se proti nespravedlnosti světa vzedmula sama příroda.

Načrtnutou dějovou linku Hollandová ověřuje bezpočtem dalších kolizí, které do příběhu vnášejí zejména zpětné pohledy vševědoucí divoženky do minulosti postav. Tak se dozvídáme o nefunkčních rodinách, domácím násilí, dětských traumatech a jiných kostlivcích ve skříni každého z hrdinů. Jedenáct verzí scénáře, vycházejícího z románové předlohy Olgy Tokarczukové, svědčí o snaze začlenit do filmu co nejvíce původních motivů, ale také kritické narážky na antidemokratické, xenofobní a agresivní směřování západního světa a současného Polska především. Nesmyslně rozpínává multižánrová poloha a ostentativně anarchistická narace snímku nicméně zcela znemožňují smysluplné provázání jednotlivých linií. Režisérka od prvních záběrů, jejichž energii ubíjí návodná hudba, stylizuje svůj film do podivně přepjaté atmosféry. U rázovitých postav zveličuje dobré i záporné vlastnosti natolik, že vznikají jen těžko uvěřitelné, schematické obrazy. Karikaturní povahu tu získává zlo i dobro, Hollandová ovšem současně zcela vážně trvá na humanistickém poselství, jež ztělesňuje ústřední hrdinka brojící proti mužské dominanci, genocidě brouků a společenské dehonestaci epileptiků. Jsou-li toto nové perspektivy, za něž byla filmu udělena Cena Alfreda Bauera, pak nezbyvá než se před jeho zhlédnutím (snímek zahájí letošní Febiofest) dostat

po podobně psychedelického stavu, v jakém přebývají jeho postavy.

Láska je včerejší novinka

Méně rozhárané, i když také nevyrovnané jsou další dva oceněné filmy. Ačkoli bylo nasnadě, že snímek *Fantastická žena* (Una mujer fantástica) argentinského režiséra Sebastianu Lelia, pojednávající o právu transgenderové barové zpěvačky Mariny rozhodnout se pro ženskou identitu, má na festivalu nakloněném menšinám velkou šanci uspět, není třeba na ocenění za scénář pohlížet jen jako na úlitbu festivalové politice. Zůstává nicméně otázkou, jestli právě scénář, jehož sevrénost posléze ustoupí hysterickým telenovelovým výstupům, je nejsilnější stránkou filmu.

S Marinou (ztvárněnou skutečně transsexuální herečkou Danielou Vega) se poprvé setkáváme v podniku, kde utlá sexy zpěvačka elektrizuje publikum a od mikrofonu flirtuje s šarmantním, ale o generaci starším mužem. S potměšilým úsměvem zpívá o tom, že jejich láska je čerstvá jak včerejší novinka. Romantická narozeninová večeře a následná vášnivá noc nenechávají na pochybách, že s láskou je tu vše v pořádku. Nečekaný srdeční záchvat, kterému muž podlehne, spustí řetězec událostí, v jejichž důsledku Marina přijde nejen o partnera a nový domov, ale i o možnost prožít svou bolest a důstojně se s milým rozloučit. Věkový rozdíl milenců, Marina pohlavní neurčitost a milencův předsmrtný pád ze schodů vrhají na románek i úmrtí podezřelé světlo a celou věc začne vyšetřovat policie. Morální příkoří ze strany úřadů i exmanželky snáší Marina s neproniknutelným výrazem, za nímž jen tušíme skrytý emoční vulkán. Ten se začne projevovat ve druhé polovině filmu v reakci na agresivní výpady partnerovy rodiny a doposud zhuštěné drama vychýlí opačným směrem... Přes získané ocenění ovšem Lelio nedokázal svým posledním snímkem zopakovat úspěch *Glorie* (2012), jejíž realisticky spontánní podmanivost vyvolala na Berlinale jednoznačné nadšení. Excesivní peripetie Mariina žalu znevěrohodní její psychologický portrét a výsledné rozpaky nezahladí ani závěrečná symbolická scéna, v níž hrdinka umanutě vzdoruje uragánu, který pro ni – po prvotním genderovém omylu – představuje další nepřítel přírody.

Také s titulní postavou snímku *Félicité* se poprvé setkáváme v baru, kde každý večer vystupuje se svou kapelou. Její přezíravě lhostejný pohled zaznamenává ožralecké a lascivní běsnění štamgastů. Syrový reportážní styl přeruší až domácí peripetie s lednicí, která předznamená neštěstí mnohem závažnější. Félicité se dozví o nehodě syna, kterého vychovává sama, a lékaři jí sdělí, že nezbytnou, ale nákladnou operaci zahájí až po jejím zaplacení. Tady začíná drsná odysea, která nutí zoufalou matku projít všemi stadii ponížení. Zastání se

nakonec dočká jen v komunitě, z níž se vždy vědomě vydělovala.

Francouzský režisér afrického původu Alan Gomis situoval své drama, oceněné Velkou cenou poroty, do konžské Kinshasy, jejíž sociální rozpory demonstruje právě v martyriu hlavní hrdinky. Podivnou opozici k drásavě živelnému prostředí městské chudiny, kolovanému autentickou uliční muzikou, jež je emočním ventilem hlavní hrdinky, tvoří scény nacvičování symfonií západní klasiky. Těžko říct, jaký kontrast či analogii k duševnímu rozpoložení ústřední postavy měl tento spíše umělý než umělecký postup vyvolat. Podobně kontraproduktivně navíc působí i komediálně laděná avantýra s lednicí, která snad měla tragické vyznění příběhu rozředit smířlivějšími tóny.

Utopická solidarita

Po několika dnech soutěžní přehlídky se začalo zdát, že dramaturgy spíš než kvalita vybraných titulů zajímalo jejich potenciální morální poselství. Ostře sociální filmy ustupovaly žánrově i kvalitativně rozkolísaným snímkům, jejichž vyzněním byla být jen vratká naděje, že i v dobách migrační, morální a komunikační krize je možné nalézt cestu k bližnímu. Jak tuto myšlenku elegantně, stylově a podvrtně zvěčnit a dostat za to cenu za režii, ukázal v druhé půlce festivalu zasmužilý optimista Aki Kaurismäki.

Téma solidarity a z ní plynoucí šance přežít je ústředním poselstvím jeho surreálné pohádky *Druhá strana naděje* (Toivon tuolla puolen). Stejně jako v případě *Le Havre* (2011), prvního dílu plánované přístavní trilogie, se zde objevuje zápletka záchrany uprchlíka, jemuž hrozí deportace. Nyní je jím Syřan, který na lodi s uhlím připluje do Helsinek. Hned po omytí sazí se Khaleň, řádně oděný a jazykově vybavený, vydává na nejbližší okrsek žádat o azyl. Tam ho semele hladce odsypající a především vrcholně civilizovaný proces imigrantské agendy. Rozverná expozice se prolíná s osudem tajného pokerového krále, v civilu staromódního obchodníka s textilem, který ve výmluvné scéně, zabírající strnule vyhlížející vyžilou bytost vedle rozbujelého kaktusu, opouští svou manželku. Cesty ústředních hrdinů se protnou v teritoriálním zápasu o prostor u popelnice obskurního baru Zlatá pinta, v němž se rozvine charismatický svět Kaurismäkiho dobromyslně ztroskotanecké poetiky. Ironicky naivní peripetie nepravděpodobných osudů, precizně komponované scény s nezbytnou vintage výpravou a dusivě humorné výjevy vyprávějí o romanticky nereálném světě, kde se problémy s identitou řeší na počkání. Škoda jen, že subtilní naléhavost Kaurismäkiho melancholické vize funkční pospolitosti ani tentokrát nezískala hlavní cenu, a v Berlíně se tak opakuje omyl loňského festivalu v Cannes. Autorka je filmová publicistka.

Vyloučit vlastní ega

S Oliverem Frlićem o výjimečném stavu a politickém divadle

Poslední inscenace slovinského režiséra Olivera Frliće vyvolala v Polsku, kde vládne konzervativní strana Právo a spravedlnost, mediální hysterii. Považuje sám režisér své dílo za kontroverzní? A může za rozporuplné vnímání jeho prací jen společenský kontext, nebo také opožděnost dramatické formy za ostatními uměleckými obory?

ONDŘEJ ŠKRABAL

Vámi režírovaná inscenace slovinského Divadla Mladinsko, nazvaná Černá zem pohltil toho, kdo odstoupí zrádně!, je hlavním bodem programu letošního divadelního a tanečního Festivalu Bazaar. Chtěl byste režírovat nějaké představení přímo v Česku?

Docela rád. A doufám, že by to zde bylo jiné než v Polsku. Míra nesvobody je v tamní společnosti opravdu vysoká. Po premiéře mé poslední inscenace Prokletí, založené na hře Stanisława Wyspiańskiego, se strhla mediální kampaň zorganizovaná polskou státní televizí Telewizja Polska, která na své webové stránce zveřejnila příspěvek s nelegálně pořízeným videem ze zkoušek inscenace. Záběry byly cíleně vytrženy z kontextu a doprovodný článek byl napsán s jasným cílem stigmatizovat herce, produkční a všechny autory inscenace. Ti pak byli vystaveni enormnímu mediálnímu tlaku a nenávisným projevům. Vše podporovali někteří představitelé vládnoucí strany Právo a spravedlnost a katolické církve. Teatr Powszechny, divadlo, pro něž jsem hru inscenoval, se snaží herce tohoto představení chránit. To je ale velice obtížné v situaci, kdy vládou kontrolovaná média neustále přizívají masovou hysterii, kterou sama vyvolala.

Nesnázte jste zažíval už při svých dřívějších polských inscenacích. Proč jste se vlastně do Polska vrátil?

Tuto otázku si momentálně taky kladu. O celé situaci kolem Prokletí jsem informoval prezidenta Evropské komise Jeana-Clauda Junckera, protože bylo jasné, že polské instituce neudělají pro zajištění bezpečí herců a produkčních vůbec nic, stejně jako neudělají nic na ochranu umělecké svobody nebo svobody projevu. Stále doufám, že když se pokusím celou záležitost zviditelnit v mezinárodním kontextu, vytvoří to určitý tlak na vládnoucí stranu a jí kontrolovaná média. Jeden příklad, jak bylo toto organizované násilí podporováno polskou vládnoucí stranou: její člen, předseda Telewizje Polska Jacek Kurski, zrušil na duben naplánovanou premiéru televizní show Biały dmuchawiec, protože se na ní měla podílet jedna z hereček Prokletí, Julia Wysznińska. V posledních dnech se ke kampani proti nám přidal i ministr kultury Piotr Gliński. Velice tvrdě napadl celou inscenaci, aniž by ovšem představení viděl.

Označil byste svá představení za kontroverzní?

Ne. Co je kontroverzního na tom, že mluvíme o sociálních problémech, které se zametají pod koberec? Navíc k tomu používáme dávno institucionalizovaný divadelní jazyk. Divadlo bylo vždycky druhem konzervativního umění a divadelní publikum je tím nejkonzervativnějším publikem. Když porovnáme historický vývoj divadla a historii výtvarného nebo konceptuálního umění, je jasné, nakolik bylo divadlo jako médium vždycky pozadu. Dokonce i dnes, v době internetu, divadelní publikum často vyžaduje lineární vyprávění a chce po hercích, aby se na jevišti do svých postav důsledně vcítovali.



Oliver Frlić. Foto Matko Biljak

Polsko je zřejmě dobrým příkladem současného politického napětí ve světě. Zdá se, že globalizovaná společnost bude muset konečně vystoupit ze své „liberální bubliny“. Ale neuzavírají se do podobných bezpečných zón často právě umělci? Mnoho mých kolegů to dělá. Tím, co vytvářejí, často pouze reprodukují ideologii neoliberalismu – na formální i obsahové rovině. Já používám divadlo jako svého druhu performativní nástroj tak, aby byl společenský dopad mého divadla co největší. V tom mi kdysi velmi pomohl Godardův koncept filmu jako nástroje politického boje. Díky němu jsem pochopil přirozenou hegemonii vládnoucích estetických norem. Estetické normativy jsou výsledkem konfrontace odlišných ideologií, a ne něco předsaným daného a nezpochybnitelného.

Vaše práce bývají často označovány jako postdramatické. Třeba právě v inscenaci Černá zem pohltil toho, kdo odstoupí zrádně! jsou ale patrné vlivy některých dramatiků, například Petera Handkeho. Jak důležitá je pro vás při přípravě inscenace literatura? Jaké dramatiky čtete?

Hans-Thies Lehmann říká, že postdramatické divadlo není ustálená kategorie. Záleží na kontextu. Po celé Evropě funguje spousta někdejších průkopníků postdramatického divadla, kteří se však dávno stali mainstreamem a normou. Pro mě bylo zásadní setkání s Handkeho Spíláním publiku, protože ten text dekonstruuje všechny základní prvky divadelní fikce. Momentálně se připravuji na inscenaci textu Heinera Müllera Mauser. Opravdu jsem si oblíbil jeho tvrzení, že „literatura má za úkol divadlu odporovat“. Anebo: „Jen tehdy, pokud text nemůže být inscenován způsobem, jakým to divadlu vyhovuje, se jedná o produktivní divadelní text.“

Užil byste pro popis svých inscenací termínů jako postdramatické nebo kolaborativní divadlo, označující ten typ představení, kde není tak silná role režiséra a herci se stávají spoluautory?

Největší lekcí v tomto smyslu jsem dostal od chicagského, bohužel zaniklého souboru

Goat Island. Na hercích bylo fascinující chápání dané věci právě jejím předváděním. Odmítali škatulkování své mnohohrstevnaté práce. Sám se o to snažím také. Protože velice často pracuji s klasicky činoherně vzdělanými herci, dávám jim občas přečíst texty Emmy Govanové, Helen Nicholsonové a Katie Noringtonové nebo Matthewa Goulishe, abychochom si ujasnili, že psaný text nemusí nutně být původcem ani hybatelem divadelní akce.

Ovlivnila zkušenost rozpadu Jugoslávie vaše rozhodování, co dělat a kým se stát, anebo jste se začal vracet k válečným zážitkům až později jako divadelní režisér? Jak se proměnilo vaše vnímání tehdejší politické situace od devadesátých let?

Rozpad Jugoslávie byl pro mě velmi traumatizujícím zážitkem a měl jsem potřebu se k tomu vyjádřit. Pocházím ale spíše z prostředí performativního umění. Divadlo pro mě bylo něco naprosto umělého, falešného. Až později, když jsem se dozvídal o vlámské nové vlně, jsem si uvědomil, že divadlo se může s performancí dobře doplňovat, mísit, a zpochybňovat tak své vlastní vnímání fikce.

Když začala válka, bylo mi šestnáct. Utekl jsem z domova a dostal se do chorvatského Splitu. Tehdy jsem nemohl pochopit, že válka je součástí širší makroekonomické úvahy – to, co se zdá být naprosto nesmyslné, je vlastně jen další zástěrkou pro maximalizaci výnosů. Brzy potom mi došlo, že pracující třída jen vyměnila svou třídní uvědomělost za uvědomělost nacionalistickou... Bohužel mi současná politická situace v mnohém velice připomíná předválečnou Jugoslávii. Nikdo nevěřil, že by mohlo dojít k válce a že lze takřka přes noc vyměnit jeden hodnotový systém za jiný. Nové politické paradigma, které se teprve rýsuje, mě opravdu děsí. Agambenův „výjimečný stav“ se stal běžným nastavením. Porušování lidských práv se prezentuje jako nutný předpoklad pro jejich zachování a budoucí ochranu. A Donald Trump podnikl významné kroky k institucionalizaci islamofobie.

Jakou roli podle vás hraje divadlo v politické a celospolečenské

debatě? V Česku jsou pojmy jako politické nebo angažované divadlo vnímány velmi negativně.

To se děje téměř všude. Má to původ ve velmi konzervativní myšlence, že divadlo by mělo být apolitické. Ale divadlo není a nikdy nemůže být nepolitické. Pokud se jako takové prezentuje, jednoduše to znamená, že funguje jako udržovatel jistého statu quo a slouží těm, jejichž zájmy status quo reprezentuje.

Proč se věnujete právě divadlu? Jaké jsou přednosti tohoto média?

Nepovažuji divadlo za samospásné médium, ale za nástroj performance. Počáteční nedostatek divadelního vzdělání mi pomohl poznat různé možnosti – i ty, které jsou současným vzdělávacím systémem spíše potlačovány. Ale zajímá mě spíše konceptuální umění než divadlo. Zajímá mě, jak strategickým způsobem využívat ostatní média k rozšiřování divadla i možností výrazu. Informace je přitom pro mne důležitější než umělecký předmět.

Většina Poláků, kteří s takovou vervou diskutují o mé poslední inscenaci, ji neviděla a pravděpodobně ani nikdy neuvidí. Protože by nejdřív museli vyloučit svá ega a opustit nejružnější zpátečnické myšlenky o tom, jaké by umění mělo být. Jinak totiž asi opravdu nemá smysl na to představení chodit.

Oliver Frlić (nar. 1976) je mezinárodně uznávaný divadelní režisér, teoretik a performer. Jeho provokativní inscenace se objevují na různých evropských festivalech, od Vídně po Sarajevo. V letech 2014 až 2016 byl ředitelem Národního divadla v Rijece, odkud odešel na protest proti chorvatské kulturní politice. Zabývá se aktuálními společenskými otázkami a hlásí se k politickému divadlu. V úspěšných hrách Turbo Folk (2008), Kukavičluk (2010) nebo Aleksandra Zec (2014) se věnoval bývalé Jugoslávii, v současnosti se ale obrací spíše k západní společnosti. V Polsku se autoritativní vláda snaží zakázat už druhou Frlićovu inscenaci.

Nejhorší možný scénář

Elaquent ve stínu J Dilly

Tvůrci instrumentálního hip hopu se po více než desetiletí od smrti J Dilly stále vracejí k odkazu tohoto producenta, jemuž každoročně vycházejí nová posmrtná alba a kompilace. Jedním z jeho pokračovatelů je kanadský „beatmaker“ Elaquent. Jeho aktuální deska je sice vcelku povedená, bohužel ale až příliš „dillovská“.

FRANTIŠEK FORMÁNEK

Letos v únoru uplynulo jedenáct let od doby, co americký producent James Yancey alias J Dilla vydal své přelomové album *Donuts*. Desku dokončoval na nemocničním lůžku, na nějž ho upoutala kombinace lupusu a vzácné choroby TTP, a zemřel tři dny po jejím vydání. Album se postupem času stalo jakousi biblí instrumentálního hip hopu, neoficiálním manuálem, s jehož pomocí nastupující generace hiphopových producentů cizelovala svůj zvuk. S trochou nadsázky bychom mohli instrumentální hip hop dělit na ten před J Dillou a po něm. Postdillovští producenti o sobě mluví jako o „beatmakerech“, své skladby nazývají „beats“ a toto označení se často používá také jako název celé scény, jako jednoduchý zastřešující termín namísto vágních a překrývajících se žánrových charakteristik typu experimentální, abstraktní nebo „leftfield“ hip hop.

Umění nepřesnosti

Jedním ze zvukových specifíků, které od J Dilly převzali téměř všichni beatmakeři, je záměrné nevyužívání kvantizace, tedy přesného rozvržení beatů. Stejně jako při hraní na bicí tak mohou během tvorby beatů na sampleru v reálném čase vznikat různé nepřesnosti v rytmu, například drobné zpoždění virblu za danou dobu, nebo naopak její předběhnutí. Kvantizací se vytvořený off-beat upraví tak, aby byl pevně spojen s určitou dobou. Ignorováním této metody se Yanceymu podařilo vnést dojem „živé“ hry i do elektronických bicích. Derobotizace beatů je ale dosahováno i pomocí jiných producentských figlů – jedním z nich je lehké posunutí hajtek, případně shakeru před ostatní rytmické prvky. Tuto poměrně jednoduchou techniku si přisvojilo a dále rozvíjelo mnoho dalších beatmakerů. Za všechny můžeme jmenovat Flying Lotuse, který byl v počátcích své tvorby J Dillou značně ovlivněn.

Technika, kterou se Yancey chtěl odlišit od ostatních producentů, se paradoxně nakonec stala žánrovým standardem a dnes působí až klišovitě. Spousta hudebníků se jí proto snaží vyvarovat a hledají nové způsoby polidštění elektronicky tvořených rytmů. Jedním z nich je kanadský producent Sona

Elango alias Elaquent, jemuž na konci minulého roku vyšlo album *Worst Case Scenario*. Elaquent se podobně jako J Dilla při tvorbě beatů řídí především svým citem pro rytmus. Jak můžeme vyčíst z komentářů, kterými doprovází svá alba, kvantizaci přestal používat někdy v roce 2008, tedy dva roky po vydání Dillových *Donuts*. Ze stejného roku pochází Elaquentovo album *In Colour, Vol. 2*, v jehož doprovodném textu producent zdůvodňuje své rozhodnutí tvrzením, že „dokonalost je občas nudná“.

Let's do it

Při letmém pohledu se může zdát, že se celá postdillovská scéna točí okolo Los Angeles, což je do jisté míry pravda. Ostatně sám J Dilla se krátce před svým předčasným úmrtím přesunul z rodného Detroitu právě do metropole na západním pobřeží. Jistě k tomu přispěl i fakt, že tak mohl snáze spolupracovat s producentem a rapperem Madlibem, s nímž tvořil duo Jaylib. Z Los Angeles pochází řada beatmakerů, kteří jako by si pro svou tvorbu vypůjčovali z instrumentálek svého mentora: Knxwledge, vrstevníci své polorozpadlé beaty na sampley ze zaprášených sedmipalců, Esta, pohybující se na pomezí boom bapu a trapu, nebo zmiňovaný Flying Lotus, který se od J Dillou inspirovaných sci-fi skladeb posunul kamsi hluboko do vesmíru, kde se abstraktní hip hop prolíná s free jazzem, progresivním rockem a ambientem. Kanadčan Elaquent zdánlivě stojí mimo tuto scénu, a přesto je svým zvukem její podstatnou součástí.

Již v prvních vteřinách skladby Nollieflip, úvodního tracku alba *Worst Case Scenario*, se ozve typicky dillovské „Let's do it“, čímž Elaquent skládá svému učiteli poklonu. Zároveň však lze tento úvod chápat jako poněkud alibistickou omluvu za až příliš zřetelnou inspiraci J Dillou. Při poslechu desky je dokonce leckdy těžké ubránit se dojmu již několikrát slyšeného. Kromě rytmiky a ad-libu připomene J Dillu třeba i zvonkohra, jejíž zvuk a snižující se tóny se nápadně podobají písni Make'em NV z alba *Ruff Draft* (2003). Na rozdíl od Dillovy agresivní instrumentálky se ale Nollieflip, stejně jako větší část *Worst Case*

Scenario, nese spíše v uvolněném a zasněném duchu.

Absence rapu

Jak je patrné, Elaquentovo album můžeme v rámci široké beats scény zařadit mezi konzervativnější počiny. S výjimkou rychlejších skladeb ThisCouldBeUsBut a závěrečné houssem nasáklé Come to Me se nedočkáme žádných zběsilých melodických přechodů à la Flying Lotus ani epických beatů ve stylu Hudsona Mohawka. Jednotlivé skladby přirozeně plynou a navazují jedna na druhou. Album tak sice působí kompaktně, ale někdy možná až suchopárně. Beaty některých skladeb zachraňuje jen přítomnost živých nástrojů, zvláště trubky, ale také elektrické kytary, která představuje v Elaquentově tvorbě nový, svěží prvek. Na jinak instrumentálním albu se objevují také dva vokalisté: kanadská zpěvačka skrývající se pod přezdívkou allie, které Elaquent produkoval dvě skladby pro její album *Moonlust* (2015), a losangeleský zpěvák Iman Omari. Zatímco v případě první jmenované lze konstatovat, že se spolupráce osvědčila, Omariho výstup je citelně slabší – atmosféru rozvolněné skladby Last Breath nadměrným využíváním vokodéru posouvá téměř až k parodii. Novátorský přístup Omarimu upřít nelze, nicméně by bylo lepší buď pracovat s efekty citlivěji, nebo je vynechat úplně.

V osobním komentáři, který k albu připojil, Elaquent uvedl, že nahrávkou chtěl reflektovat svá přibývající léta, jež na něho začala doléhat. Potřeba určitého zklidnění a sebe-reflexe se projevila i absencí rapu, který na předchozích albech vždy alespoň symbolicky zazněl. Elaquent tak novou deskou uzavřel jednu etapu své tvorby. Revoluci, jakou způsobil J Dilla s *Donuts*, nezopakoval, ale to patrně ani neměl v plánu. Vytvořil zkrátka vyžralé, sevřené a – přes zmíněné nedostatky a občasná hluchá místa – kvalitní album. Snad se mu v budoucnosti přece jen podaří vystoupit ze stínu J Dilly a dosáhnout osobitého zvuku. S deskou *Worst Case Scenario* k tomu má nakročeno.

Autor je hudební publicista.

Elaquent: Worst Case Scenario. Urbnet Records 2016.



Elaquent dospěl ke zklidnění a sebereflexi. Foto jayforce.com

PLATO,
KANCELÁŘ PRO UMĚNÍ
(OFFICE FOR ART)
Českobratrská 14, Ostrava
www.plato-ostrava.cz

16. 3. — 7. 5. '17

VĚC (SUBJECT):

P ř í p r a v n ý
portrét *mladé dívky*

Preparatory Portrait
of a *Young-Girl*

Melissa S Armstrong
Bianca Bondi
Zuzanna Czebatul
Roderick Hietbrink
Elisa van Joolen
Martin Kohout
Aditya Mandayam
Justin Morin
Jaakko Pallasvuo
& Anni Puolakka
Saliva/Lukáš Hofmann
Anna Shestakova
Scheltens & Abbenes
Alexandra Ska
Adéla Součková

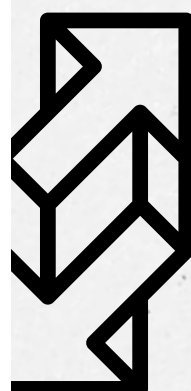
Činnost PLATO Ostrava, příspěvkové organizace, je financována statutárním městem Ostrava

Kurátoři (Curated by): Michal Novotný,
Daniela & Linda Dostálková

MINISTERSTVO
KULTURY

Mezinárodní
festival

OSTRAVA!!!



Dyzejn market jaro

náměstí Václava Havla
sobota a neděle
18 — 19/03/2017
10⁰⁰ — 19⁰⁰

výběrová prodejní výstava
autorská tvorba
nová vnitřní výstava s topdyzejnery
dalších 180+ dyzejnérů
divadla, koncerty a DJs

Nestíháte dorazit?
Dyzejnoff - obchod plný dyzejnu
100 dalších dyzejnových značek
Dyzejnoff, Ostrovní 20, Praha 1,
otevřeno po — so / 11 — 19 hodin



DATABÁZE TANCE

Zaregistrujte se zdarma i vy!

www.databazetance.cz



TANEČNÍAKTUALITY.CZ

... orientační bod ve světě tance

online taneční kalendář, zprávy, recenze,
reportáže, rozhovory, workshopy a kurzy

www.tanecniaktuality.cz

Banalita známého

Výstava, která v tom má jasno

Kolektivní výstava Strach z neznámého se věnuje tématu migrace a soužití různých národností a kultur v oblasti střední Evropy. Ve snaze ukázat české veřejnosti, že obavy z cizinců jsou neopodstatněné, se však omezuje na prvoplánová konstatování, bez ambivalence, ale také bez jakékoli vize.

TEREZA JINDROVÁ

Téma migrace a uprchlictví je živé a urgentní. Na tom se asi v naprosté většině shodneme. Vizuali umělci se zpravidla snaží držet prst na tepu doby a je zcela přirozené, že mnoho z nich tudíž problematiku migrace ve svých dílech adresuje. Navzdory složitosti současné situace se dá říct, že v řadách „kulturní veřejnosti“ panuje na obecné rovině chvályhodná shoda na tom, že žádoucí je solidarita, sdílení a obecně uplatňování hodnot humanity, mimo jiné s ohledem na pozitivní stránky multikulturalismu. Umělecká tvorba reflektující toto téma přitom bohužel čelí riziku, že se stane až příliš účelovou a ve své formě a obsahu někdy až instantní.

Gesta a klišé

Slovenská kurátorka Lenka Kukurová se tématu migrace, národní identity a politicky angažovaného umění věnuje dlouhodobě, takže výstavu *Strach z neznámého*, kterou představila už loni na jaře v Kunsthalle Bratislava a letos také v pražské Galerii NTK, není třeba vnímat jako vykalkulovanou reakci na problematiku, která je právě „v kursu“. Putovní projekt představující díla řady mezinárodně etablovaných autorů si klade za cíl reflektovat nejen situaci dnešních uprchlíků a dalších migrantů, ale také specifický kontext střední Evropy, zejména Česka a Slovenska. Jestliže však je „cílem výstavy poukázat na komunikační bariéry i zažitá klišé a prostřednictvím

umění se zabývat nejen uprchlíky, ale i vztahem české společnosti k nim“, měli bychom se ptát, zda se tento cíl daří naplnit.

Rada zastoupených děl vznikla přímo pro výstavu. To ovšem může být kámen úrazu, protože vytváření děl „na objednávku“ nezřídka nese pachutí prvoplánovosti. Výstava chce na jedné straně upozorňovat na společenská klišé, na straně druhé se ale samotní umělci často uchylují ke zkratkovitosti a ke klišé vizuálním, když využívají už poněkud otřepané symboly, jakými jsou zlatá termofólie nebo záchranné plovací vesty (instalaci Kateřiny Šedé od vyčpělosti bohužel nezachrání ani fakt, že používá vesty pro malé děti do tří let). Razantní a výmluvná gesta jako *Praktický pokus opustit svůj dům* (2016) Pavlína Fichty Čierné nebo *Moje neslovenská krev* (2015) Martina Piačeka mohou diváky zasáhnout osobněji, jejich hodnota ale spočívá až v potenciálních úvahách individuálního recipienta, díla sama ve své jednoznačnosti postrádají vrstevnatost nebo ambivalenci. Instalace přepravního kontejneru plného ve tmě stojících a sedících postav – dílo Lukáše Houdka – pracuje ale spoň s momentem překvapení a šoku, který snad může návštěvníka výstavy poněkud vykolejit. Toto i další představená díla nicméně znovu vyvolávají otázku, která se ve vztahu k angažovanému nebo vysloveně aktivistickému umění nabízí: světlí účel prostředky? Je umění dobré, je-li vedeno „dobrymi úmysly“?



Kateřina Šedá: Objekt, 2016

architektonický

zápisník

Transgas aneb Úskalí vlastního úspěchu

HELENA DOUDOVÁ

Kauza hrozící demolice bývalé pražské centrály plynárenské společnosti Transgas vyvolala novou vlnu sympatií s architekturou takzvaného brutalismu, tedy moderny padesátých až konce sedmdesátých let minulého století. Znovu se ukázala propast, která v této otázce dělí odbornou a širokou veřejnost. Co jedna strana považuje za vrchol stylového souznění se směry brutalismu a technicismu a za doklad inovativních řešení, považují druzí za urbanistický odpad a pozůstatek socialismu. Paradoxně jsou tak brutalistní budovy obětmi vlastního úspěchu. Architektům se podařilo dokonale naplnit stylistická a architektonická maxima doby. Právě

v těchto kritériích se ale skrývá dvojí úskalí, na něž brutalismus naráží.

Historik architektury Rayner Banham v klíčovém esejí Nový brutalismus z roku 1955 definoval pro architekturu požadavek „zapatovatelnosti jako obrazu“. Obrazová reprezentace v souvislosti s architekturou je vcelku nekonvenční, pokud se ovšem nejedná o architektonickou skicu nebo plán. Architekturu si většina z nás spojuje s trojrozměrností, nicméně je možné namítnout, že architektura, stejně jako socha, je v každém případě primárně objektem vizuálního vnímání – její obraz se přenáší na sítnici v dvojrozměrné podobě právě tak jako malba. Banhamův požadavek obrazovosti, neboli ikonicity brutalistních staveb, tedy můžeme chápat ve smyslu jasné definovatelnosti konturu objektu a vizuální i materiálové expresivity. Banham narážel mimo jiné i na fakt, že díky novým možnostem reprodukce skrze fotografii a film architektura cirkuluje a je tak více recipována právě jako obraz.

Transgas tuto jednoznačnou ikonickou kvalitu má. Jeho vizualitu charakterizuje kontrast dvou dominantních kvádřů v čelní perspektivě, výrazné materiálové členění budovy a prvky potrubí, které v naddimenzované podobě tunelů manýristicky odkazují na funkci

plynovodu a infrastrukturu obecně jako centrální téma moderní architektury. Transgas definuje brutalistní obraz města a zaujímá výsadní místo na rozhraní Václavského náměstí a Vinohrad. Doplněn pohledem na nedalekou budovu Federálního shromáždění však může být takový obraz pro mnoho lidí až příliš kontroverzní.

Transgas beze zbytku naplňuje i další požadavek brutalistní architektury – snahu odlišit se od mainstreamových estetických kritérií svou „ošklostí“. Tato tendence v díle brutalistních architektů vzešla prostřednictvím prožitku rozvratu a disharmonie z ruin druhé světové války a byla spojována s uměleckými díly Jeana Dubuffeta nebo Nigela Hendersona. Estetika syrovosti a technicismu je charakteristická i pro české autory Transgasu – Václava Aulického, Jindřicha Malátka, Iva Loose a Jana Eisenreicha. Umělecký protějšek této budovy bychom mohli hledat ve futuristicko-technicistních dystopiích Pavla Brázdy nebo v díle Karla Nepraše, využívajícím technické prvky mimo jiné jako metaforu vedení a ztížené komunikace. V případě Transgasu tuto estetiku vyjadřuje časté využívání syrového betonu, „prerostlý“ plynovod, který plní komunikační funkci, nebo expozice konstrukce z ocelových nosníků na fasádě. Naprosto

Černobílá polarizace

Na tom, že řada děl na výstavě má charakter proklamativních gest, není a priori nic špatného. Síla gesta ale mimo jiné závisí na kontextu, do něhož je zasazeno, a v určité unikátnosti gesta samotného. V tomto ohledu je tentokrát paradoxně největším nepřítelem vyznění jednotlivých děl (z nichž některá jdou přece jen hlouběji pod povrch) výstava jako celek. Kvantita děl zabývajících se stejnou či podobnou problematikou totiž do jisté míry podvrací jejich výpovědní potenciál a schopnost diváka zasáhnout. Z angažovaného umění – ať už je kvalita zastoupených děl jakkoli kolísavá – se v souhrnu stává poněkud jednostranná agitka. Převládající sdělení výstavy se nese v rovině konstatování a společenské kritiky (někdy vyznívající až jako moralistní obvinění). Kurátorka sice prohlašuje, že „umění poskytuje platformu, kde je možné otevřít závažné společenské téma v symbolické rovině bez černobílé polarizace“, avšak zrcadlo, které výstavou české a slovenské veřejnosti nastavuje, ukazuje v podstatě černobílý obraz xenofobní společnosti versus těžkého údělu uprchlíků. Zcela tu absentuje nějaký pozitivní příklad nebo vize – být třeba utopická. Od takto rozsáhlé přehlídky bychom ale měli očekávat, že zahrne i díla naznačující překonání stávající krize. Stejně tak by se zde mohla objevit díla nějak podvrtná a zpochybňující ono černobílé hodnocení.

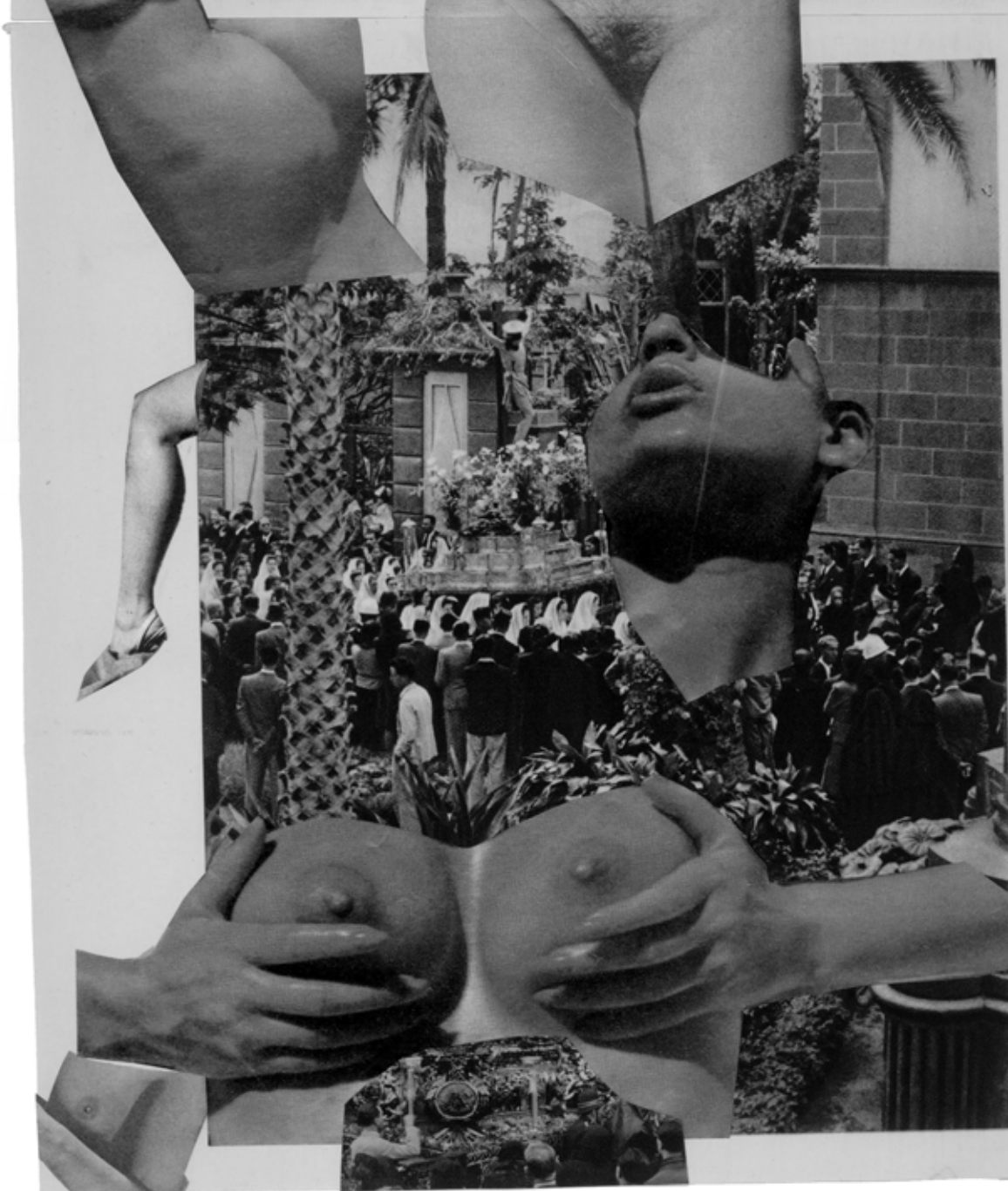
Všechny tyto aspekty nás nutí ptát se, komu je vlastně výstava určena. Insiderům z umělecké scény a kultury milovným nebo společensky aktivním, solidárním lidem, kteří se s vystavujícími umělci mohou poplácat po zádech a utvrdit se v morální nadřazenosti nad nesnášenlivými a zbytečně ustrašenými spoluobčany? Věřím, že ne, což naznačuje i bohatý doprovodný program, umožňující obsáhlejší diskusi o mnoha přidružených tématech. Samotná výstava ale podle mého názoru až příliš definitivně prohlašuje, co je dobré a co špatné, a že ti, kdo o tom mají nějaké pochyby, by se měli vlastně stydět. Dává sice hlas migrantům, což je samozřejmě pozitivní, pokud ale opravdu chce pomoci lidem překonat strach z neznámého (tedy těm, kteří ho mají), měla by jít hlouběji ke kořenům těchto obav a pokusit se bez předsudků naslouchat také těm, kterým je určena.

Strach z neznámého. Galerie NTK, Praha, 2. 2. – 31. 3. 2017.

ojedinělé je využití dlažebních kostek, tedy „nalezeného“ prvku, který tvoří fasádu technické dispečinku budovy. Dlažební kostky mohou u běžného kolemjdoucího vyvolat přinejmenším údiv, málokdo je však asociuje s mostovou konstrukcí, která umožnila posadit syrový kvádr na skleněný válec.

Dvojím úskalím brutalismu jsou tedy výrazná vizuální prezenze budovy jako obrazu a zároveň jeho estetická nekonvenčnost, „brutálnost“. Brutalistní městská silueta, kterou Transgas vytváří, i snaha architektů, aby budova byla esteticky maximálně výjimečná, vede k tomu, že je tato stavba veřejností vnímána převážně negativně. Jedinečná díla poválečné architektonické moderny mají ve svém genetickém kódu vepsanu provokativnost a kontroverznost, jež se staly osudnými mnohým budovám – ať už to byl obchodní dům Ještěd v Liberci, hotel Praha nebo telefonní ústředna v Praze-Dejvicích. Ohrožena zůstávají další podobně jedinečná díla od autorů, jako jsou manželé Machoninovi nebo Karel Prager, například interiér menzy Matematicko-fyzikální fakulty v Dejvicích. Nelze než poděkovat angažovaným historikům architektury a osvíceným památkářům za jejich snahu tyto nepohodlné budovy zachovat.

Autorka je historička architektury.





**Carla Filipe: Náboženství,
nadrženosť, omezení, 2017**

Zobrazování způsobuje problémy ve všech dobách a formách společenského uspořádání. Zkuste tuto koláž publikovat na Facebooku, jak to před časem učinila její autorka, portugalská umělkyně Carla Filipe. Tržní náboženství, zastupované virtuální sociální platformou, vám ukáže, jaké jsou meze akceptovatelné nahoty. Ve jménu zisku, algoritmické morálky a plynulého toku dat, amen.

**Zbyněk Baladrán a Zuzana
Jakalová, Display**

Esej neboli zkoušení

Pokud bychom někoho měli považovat za zakladatele žánru eseje, pak by jím byl francouzský myslitel Michel de Montaigne. V jeho původním pojetí však esej neoznačuje formu, nýbrž smysl a cíl psaní, hledání odpovědi na otázku, jak zdatný může být člověk jakožto myslící a cítící tvor odkázaný jen sám na sebe.

VÁCLAV JAMEK

Cizí slova označující literární žánry bereme zpravidla jako technické pojmy vymezené literární teorií, o jejich případný obecný či širší význam se nezajímáme: není také nijak důležité, že pojmem „román“ se původně označoval jakýkoli výpravný text psaný nikoli latinsky, ale ve světském jazyce románském (pročež angličtina tento termín nepoužívá, třebaže románským jazykem do jisté míry je), „balada“ že byla určená k tanci a „novela“ byla zřejmě cosi nového. Pojmy české, jako „báseň“ nebo „povídka“, byly zase k pojmenování jistého literárního útvaru vytvořeny a jiný, „vnější“ význam nemají. S esejem či esejí je tomu jinak, prvotní význam slova byl a zůstává pro pochopení toho, o jaký žánr jde, neopominutelný.

Definice od onoho prvotního významu odpoutané, jak je nacházíme ve slovnících, vesměs říkají, že esej je próza rozvádějící myšlenky, a to způsobem volnějším, než prikazuje pravidla formalizovaná tradiční rétorikou a striktní logikou, podle nichž má být veden důkaz. To způsobuje, že esej bývá pokládán za textový typ povýtce filosofický a otázka jeho literární povahy může zaskočit. Literární hlediško se netýká jenom kvalit stylistických, bez nichž se volně vedená úvaha snadněji změní v blábol. Spadá sem také přípustnost subjektivního tónu i náhledu, v různé míře, od uvolněného vyladění až po zřetelnou přítomnost autorského mluvčího. K literatuře poutá esej také jeho částečná povaha intuitivní; zajímává je otázka, v jaké míře připouští esej naraci, líčení dějů, a také tedy jakou vést – zejména v moderní literatuře – mezi esejem a románem dělicí čáru.

Nikoli žánr, ale smysl psaní

Pojem „esej“ použil jako označení žánru poprvé anglický filosof Francis Bacon, ale jeho skutečným tvůrcem, jemuž vzdává Bacon tou volbou hold, je francouzský pozdně renesanční spisovatel a myslitel Michel de Montaigne. Abychom tedy žánr eseje rádně vyměřili, je zapotřebí pochopit, čím byl „essai“ pro Montaigne.

Les essais je nejprve název objemného díla, sestávajícího z devadesáti čtyř kapitol rozdělených do dvou knih, které Montaigne zveřejnil v roce 1580. Roku 1588 k nim přidal ještě knihu třetí, která má kapitol jen třináct, ale výrazně delších, než je většina „esejů“ předchozích. Zvykli jsme si vidět v tom titulu jen informaci o skladu díla (každá „kapitola“ je jeden „esej“), bez ohledu na to, že Montaigne je zakladatel, nikoli už podílíník tohoto intertextu, a titul bychom tedy měli brát v jeho plné sémantické hodnotě: jeho běžný překlad – *Eseje* – je vlastně obecně přijatá chyba, beroucí anachronicky v potaz kulturněhistorickou souvislost, která sepsáním a vydáním díla teprve vznikne.

Montaignovi slovo *essai* ve skutečnosti neoznačuje žánr, ale smysl jeho psaní, to, čím pro něho psaní je a co jím sleduje. Slovo tehdy stejně jako dnes znamená „pokus“, tedy projev tápavé snahy i cílevědomého zkoumání, ale oproti dnešku také „zkoušku“, ať už jako prověrku schopností, vědomostí a umu, nebo i ve smyslu morálním – zkoušení ve smyslu *ozkoušení* i *přezkoušení*. Na mnoha místech svých *Pokusů* Montaigne dokazuje, že doveďe s polysémií pracovat velmi přesně, a můžeme si být jisti, že si je dobře vědom všech významů, které mu tento bohatý, skvěle zvolený pojem skýtá, a všechny je na svůj text porůznu uplatňuje; také čtenářům opakovaně vysvětluje, proč takové pokusy činí, a svůj „průzkumný“ záměr před nimi obhazuje.

To zkoušení, jak se dočteme v každých dějinách literatury, se týká chodu vlastní mysli, ale proč to někoho napadlo právě v této chvíli – neboli proč je Montaignova osobnost klíčová pro vývoj novodobého západního myšlení? „Ten jeho hloupý nápad vykreslit sám

sebe“, jak o tom ve svém rechristianizačním záměru napíše o nějakých osmdesát let později Blaise Pascal, je totiž mnohem důsažnější, než se může zdát: když Montaigne zkoumá, jak zdatná je jeho – nutně *jednotlivá* – mysl, zkoumá ve skutečnosti, jak asi zdatný může být člověk sám, jakožto myslící a cítící tvor, odkázaný jen na sebe.

Lék roznáší náказu

K takovému úsilí, skutečně dovršujícímu renesanci, dovedl autora „vhodný“ souběh dvou kritických momentů, společenského a osobního. V první řadě jsou to hrůzy náboženských válek, které otrásají Francií od šedesátých let až do konce 16. století a přinášejí hluboký rozvrat obecného řádu, až po sám základ lidství. Takhle o nich Montaigne psal na konci let osmdesátých: „Obludná válka: ty ostatní směřují ven; tahle se zakusuje ještě i do sebe a tráví se vlastním jedem. A je tak ničivá a zhoubná, že se hrouť spolu se vším ostatním a vzteky sama sebe drásá a rve na kusy. Častěji utichá sama od sebe než z nedostatku něčeho nezbytného nebo pod nápořem nepřitele. Všechn řád z ní mizí. Chce zkrátit vzpouru, a sama je jí plná, chce ztrestat neposlušnost, a je sama její ukázkou; vytáhla na obranu zákonů, a zároveň příživuje povstání proti svým vlastním. Kam jsme to dospěli? Náš lék roznáší náказu, a léčením nemoc se horší.“ (*Eseje*, III, 12)

Drtivou metaforou „léku roznášejíciho náказu“ miní Montaigne skutečnost, že náboženství, které je předmětem konfliktu, ale často jen zástěrkou pro mocenské čachry, selhalo jako tmel a útočiště, a nemůže být zdrojem obnovy. Ve společnosti rozložené až na kost vyvstává pak dramatická otázka, odkud vůbec s nějakou obnovou lidství začít. Montaignovi byla první oporou díla veškerého pisemnictví, antická, křesťanská, a také práce soudobých humanistů, historiků i básníků, stručně výtvary lidské vzdělanosti a repertoár lidských činů v nich zahrnutý. Základnou či živnou půdou, na níž se měly záchranné práce uchytit, nemělo však být zprvu jedno individuální vědomí, ale nejmenší buňka společenská: dyadický přátelský vztah.

Čtyřladvacetiletý Montaigne totiž někdy v roce 1558 našel přítele, o tři roky staršího kolegu z královského soudního dvora (parlamentu) v Bordeaux a intelektuála Étienne de La Boétie, určitě nejsilnější citové pouto svého života. V *Esejích* o něm píše slovy, jaká patří lásce, takže se spekovalo o milostné povaze jejich vztahu; dokonce ani André Gide tomu však nevěří. Má se tedy za to, že intenzita přátelství vyplývala ze sdíleného vědomí společenského rozkladu a odpovídala vůli obou mladých mužů za sebe se s tímto stavem nesmířit; jako by se dobro mezi lidmi muselo utíkat do nejdůvěrnějšího soukromí. Po necelých šesti letech vztahu však La Boétie 18. srpna 1563 nenadále zemřel. Montaigne tato ztráta nikdy nepřekročila.

Psaní, jež se rodí ze smrti

Není vyloučeno, že síla citu byla na Montaignově straně větší (La Boétiovo vyjádření k tomu není) a že přítelova smrt ho ještě vystupňovala: zatímco La Boétie se dvořil, překládal své snoubence Ariosta a přidával k tomu vlastní básně v předbarokním duchu, u Montaigne bychom podobně zaujetí ženou pohledali. Zdá se, že bral ženy jako danost sexuální a matrimoniální, ale vlastně bez důvěrnosti: o smyslných výpravách se v *Esejích* dočteme, ale nenajdeme tu nic o Montaignově matce ani manželce, a o dceři jen mrzutosti, které mu působila. (Skutečnou „duchovní dceru“ poznal v osobě slečny de Gournay teprve na sklonku života, do jeho díla už nepronikla.) Sexuality jakožto nositelky neklidu si zřejmě příliš necenil, jen se

ji snažil nakrmit, aby nezlobila. Silně zdůrazněn je tu naopak vřelý vztah k otci jako vychovateli a člověku blízkému.

Podstatné je, co tyto životní okolnosti udělaly s dílem. Jak se vyjádřil sám Montaigne, kdyby La Boétie nezemřel, onen zvláštní prozaický útvar, v němž jednotlivé vědomí zápolí samo se sebou, by zřejmě nevznikl: látka *Esejů* „by se vyčerpala“ korespondencí. Právem bývá tedy mezi předchůdce eseje (do jeho architekta) řazen žánr filosofického dopisu, jako jsou Senekovy *Listy Lucilioví* (65, česky 1919), které patří ostatně k důlům v *Esejích* nejčastěji citovaným a parafrázovaným, neboli k jeho nejtěsnějšímu intertextu; to zřejmě platí také o žánrech dialogických, od Platóna po Ciceronovy *Tuskulské hovory* (45 př. n. l., česky 1915). Za esej tedy vděčíme tomu, že Montaigne zůstal sám sobě – jako to jediné, na co se vposled *musel* spolehnout, aniž věděl, jak dalece na sebe spolehnout *může*: v té nejistotě, jak zřejmo, nebyl Descartes první, a právě od Montaigne k němu takto vede celkem krátká cesta.

Eseje jsou text, v němž zůstává celá jeho genealogie zřetelně zapsána, hlavně proto, že Montaigne si stanovil jako zásadu do hotového textu připisovat, ale nic neodstraňovat – totiž nenahrazovat jeden stav chybujícího vědomí stavem novým, k tomu předchozímu kritickým, ale možná opět (na jiný způsob) chybujícím. Vytožená dialogičnost je stále přítomna: sám La Boétie, nejen ve výpovědi slavné kapitoly O přátelství, ale také podle stop, které zanechal ve struktuře díla. Montaigne je zamýšlel – v záměru, který lze už považovat za barokní – nejprve vystavět jako „náhrobek“ a do středu svého textu postavit La Boétiovu *Rozpravu o dobrovolné porobě* (1576, česky 2011 pod názvem *Rozprava o dobrovolném otroctví*), krátkou a pronikavou analýzu tyranie; té se však mezitím zmocnili hugenoti a vydali ji v jednom ze svých sborníků pod názvem *Proti vládě jednoho*. Montaigne nechtěl být s reformací spojován, záměru včlenit tento traktát do *Esejů* se vzdal, a spíš se snažil přítelovu památku obhájit v očích katolické církve. Místo *Rozpravy* nejprve včlenil do *Esejů* jako 29. kapitolu první knihy soubor přátelových mladistvých sonetů, ale i ty posléze vyřadil. Kniha se ve skutečnosti už stala něčím jiným.

Kompilace a inspirace

Je tu však ještě jiná dialogičnost, velkolepější: nekonečný dialog s velkými duchy minulosti i současnosti. V první rovině to vytváří až jakýsi aspekt „renesanční drbna“, tedy všudypřítomnou změt příkladů a odkazů k nejrůznějším minulým či exotickým dějům a ovšem také názorům. Odpovídá to dalšímu architekta, jímž je antická a renesanční kompilace. Zdá se, že renesanční vzdělanci pokládali antickou kompilační literaturu, kterou představují pozdní „zachránci zlomků“, sami ve zlomcích uchování, jako Diodoros Sicilský, Aulus Gellius nebo Stobaios, ale i někteří autoři „klasičtí“, jako Plinius Starší nebo Hérodotos, více než jen za zdroj poznatků a námětů, totiž za textový typ, který je vhodné napodobovat. Činili tak význační učenci, z jejichž (latinských) spisů Montaigne rovněž vydatně čerpá, jako Justus Lipsius, Cornelius Agrippa, Erasmus (rozsáhlá sbírka úsloví), ve Francii (a francouzsky) například Henri Estienne, který ve své *Obraně Hérodota* (1566) soustředil množství citací a anekdot podle různých témat lidské hmotné i duchovní existence.

Montaigne líčí později své částečné převzetí kompilačního modelu jako určitou povinnost, ale od první chvíle, kdy možná ještě sám neví, oč přesně mu jde, jde dál než jeho model: mluví sám za sebe. Hned v první kapitole, kde zdánlivě jen hromadí příklady toho, jak lze oblomit cizí srdce někdy spíš hrdostí než pokorou, vstupuje najednou

Michel de Montaigne a vývoj novodobého západního myšlení

do promluvy: „Na mne by lehko platily oba ty způsoby...“ A když vysvětlí svůj postoj, pokračuje dál neosobně. Jinde pak zdůrazňuje, že příklady a citáty nejsou zdrojem jeho úvah, ale pouze jejich stvrzením; a na rozdíl od autorů pyšných je on rád, když se jeho myšlení s myšlenkami jiných setká: je to přece důkaz, jakkoli relativní, jeho spolehlivosti. Před koncem díla však znovu a naposled potvrzuje: „Tak by i o mně mohl někdo říci, že jsem tady jen nasbíral spoustu cizího kvítí a ze svého dodal jen šňůrku na jeho svázání. Uznal jsem sice obecnému vkusu, aby mne ona vypůjčená výzdoba obklopovala. Nemíním však dopustit, aby mne pokrýla a skryla: to by byl opak mého záměru, neboť já chci předvést, jen co je mé, a co je mé přirozeně; a kdybych si byl víc troufl, mluvil bych docela sám.“ (*Eseje*, III, 12)

Poslední intertext, kterému dává Montaigne vědomě převratný impuls, je tedy „autobiografie“; nepíše o sobě, protože by byl autorem či svědkem významných činů a dějů, ani aby po vzoru Augustinových *Vyznání* (398, česky 1858) vydal svědectví o své cestě k Bohu. I když nám to dnes přijde jako samozřejmost, on v naší kultuře jako první zkoumá své vlastní bytí jen pro ně samé. Montaigne vyhlásil a obhájil nárok „průměrného člověka“ na to být poznán; a vezmeme-li ten výraz v eufemistickém smyslu, který mu dával Thomas Mann, byl to největší průměrný člověk, který se kdy narodil. (Neboli: kéž bychom takto průměrní byli všichni!)

Od náhrobku k eseji

Montaigne tedy mluví sám o sobě jako prostý jedinec, který nikým výjimečným být ani nesmí, aby naplnil svůj záměr; a mluví o sobě, aby poznal *obyčejný* chod vlastní mysli, ale i vlastního citění a tělesnosti, neboli celé své bytosti, která není ovšem nic víc než jeden exemplář jakékoli lidské bytosti, jinak než jednotlivým vědomím však zevnitř nepoznatelné; přičemž právě schopností poznávat sám sebe zevnitř – vědomím – je člověk bytostně určen. K čemu takové poznání bude? Nu, mohlo by se hodit... Nemuselo by být marné při hledání další cesty, ve chvíli, kdy křesťanství, které je půldruha tisíce let za marnost vyhlášovalo, neví, kudy kam, a ukazuje se tedy stejně lidským jako všechno ostatní. Kdyby nic, z onoho poznání, i kdyby vedlo do slepé uličky, může vyplynout aspoň poučení, jak vést moudře svůj život – to aspoň víme už od Sokrata. A kdo v mé knize přesto žádný užitek neshledá, uzavírá Montaigne (familiérnost eseje), ještě pořád může do jejich stránek na trhu balit slanečky.

Esej jako žánr nemá tedy jiná pravidla než ta, jimiž se řídí vědomí samo. Jeho volnost je volností mysli ubírat se, kam se jí zachce a kam ji všemožné propojení myšlenek zanele. V tom, že se Montaignovy texty často ocitají na hony daleko od tématu, které si na začátku stanovil, se jen odráží údiv, někdy i nelibost nad tím, jaké je naše vědomí vratké, proměnlivé v dlouhém čase i v okamžiku, a především

nehotové: neboť ten, kdo si představoval, že bude své vědomí jenom zkoumat, zjistí jako jednu z prvních věcí, že vědomí není žádný předmět, který lze před ně samé postavit; že zkoumat je znamená vždy teprve je utvářet a ustavovat. Všechno, co souvisí s introspektivním poznáním, je v *Esejích* už přítomno, a když Montaigne dospívá až k jeho základním aporiím – na jedné straně soběstačnost rozumu, kterým lze dokázat všechno, „pokud se uvěří našim premisám“, na druhé straně nemožnost rozhodnout našimi poznávacími schopnostmi o skutečné existenci světa – dostává se až k hranicím fenomenologie. Není pak divu, že v centru díla se místo La Boétiova náhrobku nakonec ocitá dlouhý esej, vlastně kniha uvnitř knihy, v němž se Montaigne právě s mezemi lidského poznání vyrovnává, a rozbořem skeptické filosofie (které říká pyrrhonismus nebo také epechismus, podle vůle skeptiků k takzvané *epoché*, neboli pozastavenému rozhodnutí o pravdivosti poznatku) vykonává už to, čemu budou fenomenologové říkat „uzávorkování“, a tedy pojmání věcí v jednotě svět/vědomí.

Tím také s konečnou platností vyvrací nehybnoucí námitku pýchy či „sebestřednosti“, která se na ty, kdo se obracejí k průzkumu vlastního nitra, dál a dál snáší. Protože – jak sám už dobře ví – vědomí není žádná prázdná veličina, ale je vždy *vědomím něčeho* (intencionalita), nelze je zkoumat bezobsačně, a ten, kdo zkoumá své vědomí, nutně zkoumá také

všechn svět, jak se v onom vědomí zjevuje; jinak svět koneckonců zkoumat nelze.

Zkouším, tedy pochybuji

Montaignova mysl volně – a také zvolna – se pohybuje v oné tvárné formě, které se bude říkat esej, ve skutečnosti předestírá otázky, kterých se bude filosofie chápat někdy až s velkým odstupem. Po celé 17. století bude Montaigne brán především jako moudrý průvodce životem, ale Descartovo „cogito“ je vlastně pročištěný Montaigne; teprve osvícenství pak přijme za svou myšlenku tolerance založenou ve vědomí kulturní relativity, která pochází se vším všudy opět od Montaigne; a tak až po fenomenologii. A k tvrzení některých dnešních křesťanů, že ateisté a agnostikové postavili na místo Boha člověka, lze připomenout opět Montaigne: sám patrně dospěl k jisté formě agnosticismu, i když zůstal věrný víře, která byla v zásobě (aneb řečeno s Descartem, *provizorní*), ale z jeho *zkoušení* vyplývá, že pochybující člověk Boha nenahrazuje ničím, a rozhodně se nenaparuje.

Ještě na závěr: tato stať nemůže být pokládána za esej v montaignovském smyslu, k němuž se i já znám, protože moje mysl si opravdu nemohla ubíhat, kam by byla chtěla, natož k tomu, co dovozují pro sebe. Bylo tu svazující pravidlo nepřekročitelných šesti tisíc znaků; dokonce i na to esej zmírá. Kteréhožto počtu právě dosaženo.

Autor je esejista a překladatel.



Esej jako žánr nemá jiná pravidla než ta, jimiž se řídí vědomí samo. Čeněk Folk: Bez názvu, 2015

Budeme se muset změnit

Mezinárodní institut pro analýzu aplikovaných systémů (IIASA), založený během studené války jako výzkumná organizace, jež měla umožnit sdílení vědeckých informací, získává za současného narůstajícího celosvětového napětí opět na významu. S jeho ředitelem jsme mluvili o budoucí podobě globálního ekonomického systému i o tom, jak uživit světovou populaci po roce 2050.

TOMÁŠ UHNÁK

Z historie vaší výzkumné organizace se zdá, jako by šlo o jeden z utopických projektů, kterých bylo v sedmdesátých letech vymyšleno mnoho, realizovány byly však jen málokteré, a když už, stejně selhaly nebo zastaraly. Jak k jejímu založení došlo?

První zmínka o Mezinárodním institutu pro analýzu aplikovaných systémů padla po kubánské krizi, když se při rozhovorech mezi Nikitou Chruščovem a Johnem F. Kennedym objevil nápad spolupráce založené na vědě, jež by překlenula panující politický konflikt. Realizaci myšlenky bohužel zabránila Kennedyho smrt. Jednání byla obnovena v letech 1967 až 1972 mezi americkým prezidentem Lyndonem Johnsonem a sovětským premiérem Alexejem Kosyginem, a to za významné podpory Japonska. Institut byl založen navzdory železné oponě jako organizace, kde se měly ty nejlepší vědecké mozky z obou stran zaobírat problémy, které jsou příliš komplexní pro jeden obor, instituci, zemi nebo politický blok, ale mají pro obě strany strategický význam. Protože však Spojené státy neuznávaly status Německé demokratické republiky, mohli jsme být pouze mezinárodní, nikoli mezivládní organizací, a tak jsme nebyli při diplomatických vyjednáváních vázáni některými silně byrokratickými administrativními procesy, což se ukázalo jako velmi výhodné. Odborná nezávislost a zároveň blízká spolupráce s vládami států je dobrá kombinace.

Navzdory napjaté mezinárodní politické situaci jste tedy byli jakousi spojkou mezi Východem a Západem. Jakým otázkám jste se konkrétně věnovali?

Začali jsme spolupracovat nejprve na energetických tématech, protože do té doby byly energetické systémy uzavřené. IIASA pořídila vůbec první studii, kde se data ze Sovětského svazu ocitla v sousedství těch ze Západu. Šlo například o jadernou energii. Máme studii o kybernetické bezpečnosti z roku 1972, což bylo do té doby nemyšlitelné. Už v roce 1974 se objevila první studie o tom, co se bude dít v roce 2000, až se změní rozdělení sil mezi Východem a Západem. Máme spoustu studií o riziku nukleární války. Jako první jsme přišli s tím, že oxid uhličitý způsobuje klimatický problém. Přišli jsme s prvním demografickým programem, který bral v potaz odlišnost sociálních systémů a kultury na Západě a Východě. V roce 1980 jsme vypracovali studii o čínské potravinové bezpečnosti na základě dat poskytnutých Sovětským svazem. Na půdě IIASA se odehrálo i setkání ekonomů ze Sovětského svazu a USA, iniciované na začátku perestrojky Michailem Gorbačovem. Cílem bylo najít odpověď, jak začít s transformací sovětského bloku. Po třech měsících ekonomové přišli se zprávou, které se přezdívalo Zelená kniha, ale její název zněl „Co dělat? Návrhy pro sovětskou transformaci na trh“. Zpráva Stanislava Šatalina, předložená dumě posléze prezidentem Borisem Jelcinem, byla založena

právě na Zelené knize, společně vytvořené americkými a ruskými ekonomy.

Jakou roli hraje institut nyní, v době prohlubující se propasti mezi globálním Severem a Jihem a opětovné destabilizace geopolitických vztahů?

Máme stejnou roli jako posledních čtyřicet let, ale v mnohem větším geografickém rozsahu. V současné době sdružujeme výzkumníky ze šedesáti zemí, přestože členských států máme pouze dvacet čtyři. IIASA je založena na konceptu takzvané vědecké diplomacie. Dostáváme se díky vědě do oblastí, kam nikdo jiný kvůli geopolitickému soupeření nemůže. Instituce typu IIASA jsou v dnešní době ještě potřebnější než v roce 1972, protože společenské rozpory jsou velmi různorodé a stále se zvětšují. Dělí nás nerovnosti v bohatství, v ekonomice, v přístupu k moderním technologiím a vrací se i staré známé rozdělení Evropy. Diplomatická role IIASA byla oficiálně uznána loni v říjnu na prvním Mezinárodním shromáždění vědecké diplomacie, pořádaném Vaughanem Turekianem, hlavním vědeckým poradcem tehdejšího amerického ministra zahraničí Johna Kerryho, vědeckým poradcem britského ministerstva zahraničí Robinem Grimesem a novozélandským vládním expertem pro vědu Peterem Gluckmanem. Výsledkem je, že vědeckí poradci ministrů zahraničí budou každoročně pod záštitou IIASA hledat společné strategie na základě vědeckých dat. Máme více než šest set dohod o spolupráci s významnými institucemi



Pavel Kabat. Foto IIASA/Matthias Silveri

S Pavlem Kabatem o vědecké diplomacii a modelování budoucnosti

po celém světě, například s OECD či hlavními bankami. Stavíme mosty vědecké diplomacie. Ve schopnosti poskytovat čísla a fakta diplomatickému jednání jsme jedineční.

Na které současné problémy se konkrétně zaměřujete?

Jeden ze současných projektů ekonomické integrace, nazvaný „Výzvy a příležitosti ekonomické integrace v širší Evropě a v eurasijském prostoru“, vznikl tak, že jsme byli asi šest měsíců před summitem ve Vilniusu v podstatě zároveň osloveni Brusel a Moskvou. Putinova administrativa se ptala, zda by IIASA mohla prozkoumat možnosti budoucí eurasijské ekonomické integrace. Tento projekt, podporovaný kromě Bruselu a Moskvy ještě Eurasijskou ekonomickou komisí nebo Eurasijskou investiční bankou, byl koncipován jako série workshopů, kde by se mluvilo o konkrétních aspektech spolupráce, energetických trzích, dopravě, beztarifních zónách, sankcích a podobně. I přes rozjitřenou geopolitickou atmosféru se ho účastní vrcholní ekonomové, vědci a politici z obou stran, projekt dále funguje, setkáváme se třikrát ročně. Přežili jsme i Krym – jedno ze setkání bylo plánováno na víkend po krymské invazi, a přesto všichni přijeli. Navzdory všemu se nám dostává velké podpory – obě strany totiž mají zájem o integrační scénáře, které mohou nastat v Evropě a části Asie. Například je to takzvaná šanghajská nebo lisabonská strategie. Také ale sledujeme nové čínské ekonomické a politické

iniciativy, jakou je třeba nová Hedvábná stezka.

Zabýváte se také geopolitickými aspekty udržitelnosti?

Ano. Příkladem je Arktida, která je typickým prostorem konfliktního paradigmatu udržitelného rozvoje, ekonomiky a prostředí. Udržitelné a environmentální aspekty jsou stále pod větším tlakem, protože se začíná objevovat spousta ekonomických aktivit, především těžba plynu a ropy, ale jde i o severní mořskou cestu. Sedm z devíti členů Arktické rady je přitom zastoupeno v IIASA – včetně Ruska, USA a všech severovýchodních zemí. Pokud by studii o budoucnosti Arktidy provedla jakákoli z těchto zemí samostatně, byly by její výsledky napadeny. IIASA proto vytvořila pro projekt pravděpodobně budoucnosti Arktidy nezávislou platformu Arctic Futures Initiative (AFI). Jejím cílem je sladit ekonomické příležitosti s udržitelností životního prostředí.

Na Středním východě, včetně Egypta, Íránu, Izraele a Jordánska, zase startujeme projekt v oblasti energetiky a ekonomické budoucnosti. Pokud jde o asijsko-tichomořskou oblast, nedávno jsme diskutovali s japonskou vládou o návrhu naší australské členské organizace, aby vznikla velká studie zahrnující Austrálii, Japonsko, Indonésii, Jižní Koreu a Čínu. Bude odpovídat na otázky typu, jak budou vypadat energetické trhy, jak vůči sobě budou země vystupovat, ale také jak řešit potravinovou bezpečnost či problém kvality ovzduší v Japonsku a Jižní Koreji. Znečištění totiž přichází z Číny, a řešení této otázky je tedy politicky silně citlivé. Další projekt se týká Malajsie a Indonésie. Obě země čelí posledních deset let problémům s kvalitou ovzduší, jež způsobily požáry v Indonésii.

Nakolik se členské země vašimi doporučeními skutečně řídí?

Nezasahujeme do politiky, to není náš úkol. Poskytujeme politickému procesu nezávislé poradenství. Ale probíhá to různě. V některých případech, kdy je partnerství dobře zavedené, kooperujeme s politiky od počátečního vědeckého nápadu až po jeho realizaci v praxi, jako například s Evropskou komisí. Všechny evropské směrnice o kvalitě ovzduší od roku 1995 jsou založeny na výpočtech IIASA. Některé parlamenty, například francouzský, s námi pořádají slyšení, abychom dohlíželi na jejich vlastní vlády. Produkujeme dílčí analýzy, doporučení, hodnotící zprávy. Zájem je o naše modelovací nástroje. Například spolupracujeme s plánovací komisí Indie, která nás požádala o vytvoření „Indického národního energetického modelového systému“.

IIASA pracuje na řadě významných výzkumů a strategických modelů. Jaké jsou vaše prognózy, co se týče budoucích zemědělských systémů a obživy rostoucí populace lidstva?

Od sedmdesátých let dáváme dohromady hlavní modely vývoje globální demografie, od modelu Andreie Rogera přes analýzu Nathana Keyfitze z pozdních osmdesátých let až po současný model Wolfganga Lutze. Nesouhlasíme se závěry Spojených národů, že světová populace dosáhne jedenácti nebo dvacíti miliard v roce 2100. Předpokládáme, že v letech 2050 až 2060 bude třeba nasytit devět miliard, poté se růst zastaví a populace bude klesat. V roce 2050 se současnými globálními potravinovými systémy nehrozí žádná zásadní krize, co se týče potravinové bezpečnosti, záleží to ale na mnoha podmínkách. Především musíme zaměřit značnou pozornost nikoli jen na zvýšení produktivity, ale i na snížení ztrát při skladování a transportu a spotřebě. V současné době je

čtyřicet procent primární potravinové produkce vyplýváno. Téměř polovina! Neexistuje žádný systémový přístup, jak toto plýtvání zastavit. Uvedu příklad: nizozemská vláda a Evropská komise investují stovky milionů eur na pomoc Africe. Nejvíce peněz poskytujeme na farmaření, nové studny, zavlažování. Ale zapomínáme, že na výrobu nenavazují žádné skladovací nebo chladicí prostory či systém dopravy. Jak bude farmář ze vzdálené vesnice v Tanzanii schopen dostat produkci na globální trh, když bude překonávat tyto základní překážky? Musí vzniknout úplný systémový řetězec, který to zajistí, a teprve poté začneme snižovat ztráty.

Dalším aspektem je globální nerovnost ve spotřebě. V USA je průměrná spotřeba masa na hlavu sto dvacet kilogramů za rok. V Evropě je to šedesát kilogramů. V dalších velkých zemích, v Indii nebo Číně, je to pořád kolem dvaceti kilogramů. Můžeme takovou spotřebu v budoucnu pokrýt? Toto je potřeba změnit. Obezita je momentálně větší problém než hlad. Zdravé stravovací systémy představují obrovskou příležitost, jak snížit spotřebu. Potom má také potenciál šlechtění a užívání moderních technologií. Nechci použít přímo termín genetická manipulace, protože by mohl být dezinterpretován. Ale existuje spousta technologických možností, například redukce spotřeby vody a dopadů našeho potravinového řetězce na přírodu.

Nejen v zemích globálního Jihu dochází k „zelenému kolonialismu“ – zavádění geneticky modifikovaných potravin, záborům půdy a dalším jevům. Pozice zemědělců a jejich postupy, předávané po generace, ovšem s těmi takzvaně novými technologiemi nejsou zcela kompatibilní...

Ano, zapomíná se – a i mně se to stává –, že je vždy třeba počítat se sociálními, kulturními a institucionálními aspekty. Vezměme si například pronájem a vlastnictví půdy. Nemůžeme si myslet, že postup, který užíváme v Evropě, budeme moci použít i v Africe nebo Polynésii. Lidé tam totiž mají velmi rozdílné zkušenosti s vlastnictvím půdy. Kromě některých výjimek, jako je výroba palmového oleje, nejspiš k hospodaření ve velkém měřítku v Africe či jihovýchodní Asii nedojde, právě kvůli odlišné kultuře a historicky silnému vztahu k půdě. Je nemyslitelné mít tam farmu o tisíci hektarech jako v sovětském či ruském typu zemědělství. Očekávám v budoucnu výrazný podíl farmaření v malém měřítku na celkové produkci potravin a infrastruktura budoucího zemědělství by měla být přizpůsobená i těmto systémům. Co se týče potravinové bezpečnosti, jsem nicméně optimista. Naše studie, nedávno publikované v časopisech Nature a Science, uvádějí, kolik další půdy budeme potřebovat k uspokojení našich potřeb při nárůstu populace, a je to v mezích proveditelnosti. A to ještě zbývá velká příležitost zefektivnit zavlažování.

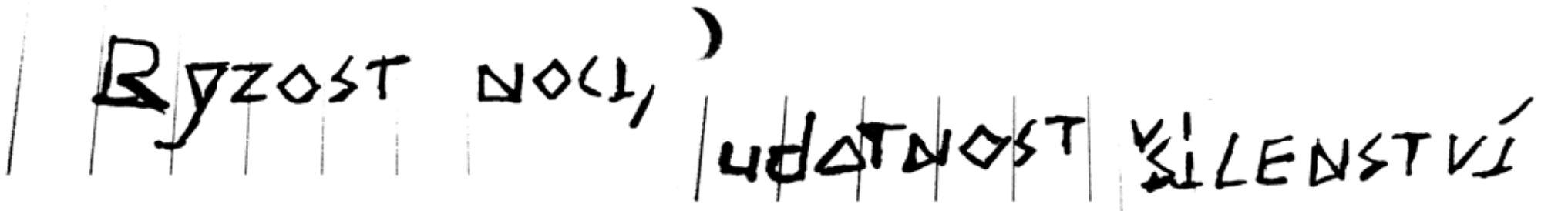
Současné environmentální, sociální a hospodářské problémy jsou stále častěji spojovány s globálním kapitalismem. Lze vůbec očekávat nějaký pozitivní obrat, pokud nezměníme systém, který ony potíže způsobuje?

To je předmětem mnoha debat. Ano, budeme se muset změnit. Jednu odpověď na tuto otázku dává klasický kapitalismus, založený na dominanci finančního sektoru, který ovšem nepřinesl světu odpovídající rovnost a prosperitu. Je zde spousta nerovností, nejen ekonomických, ale také sociálních, kulturních, hodnotových, které dále narůstají. Nerovnost – a v tom souhlasím s politiky a ekonomy, jako je třeba Thomas Piketty – bude největší výzvou následujících dvaceti až třiceti let, společně s dosažením udržitelnosti.

V současnosti vzniká zhruba sto bilionů dolarů globálního HDP, což představuje průměrný příjem šedesát tisíc dolarů ročně na jednu rodinu, což je slušné. Jenže takhle to nefunguje. Problémy nejsou otázkou peněz nebo kapitálu, musíme se zaměřit na otázku nerovnosti. Můžeme sice doufat, že postupná lineární proměna a ekonomický růst nás dovedou k prosperitě a snad až do ráje, ale nemyslím si, že je to reálné. V následujících třiceti letech se naopak odehraje řada velmi náhlých a neočekávaných změn. Ve skutečnosti se už teď v pozadí odehrává něco velmi podivného, o čem možná zatím moc netušíme. Týká se to mladých lidí. Někdy, když sedím na shromáždění OSN, dívám se kolem sebe a vidím pouze starší generace. Diskutujeme o starých konceptech. Stále si myslíme, že klasický model ekonomického růstu bude fungovat. Ale je tomu opravdu tak? Opravdu mladou generaci taková věc zajímá? Opravdu Evropané, kterým je kolem třiceti, stojí o tradiční hodnoty, jako je vlastní dům nebo druhé auto? Nemyslím si to. Zapomínáme, že hodnoty se mohou změnit. Hodnoty vaší generace a vašich dětí budou odlišné od hodnot našeho světa. Budou patrně mnohem méně založeny na soukromém vlastnictví a ekonomické hodnotě. Budou se mnohem více týkat sdílené ekonomiky, sdíleného vlastnictví, crowdsourcingu. To současná agenda naprosto ignoruje. Nikdo o tom nemluví. V celé dokumentaci Spojených národů nepadlo jediné slovo o udržitelnosti. Věřím tedy v tento druh překvapení, který přijde ze zálohy nebo zespoda a pravděpodobně změní systém. Bude to socialismus? Kapitalismus? Nebo obojí? Nevím. Ale určitě to bude něco nového. Ekonomika, jež nebude tolik založená na osobním vlastnictví.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.





Provokativní, blasfemické dílo španělského básníka Leopolda Marií Panera je prodchnuto temnotou stáří, smrti, bolesti, nicoty a šílenství: „Ó ticho světa/ nic neříkající bolest/ zkáza slov/ hrob verše je člověk...”

Sebeúvod aneb Definice básníka

Já, který jsem v heroinu hledal klíč k existenci, který jsem zbožňoval rozkoše opia a sodomie, který jsem z černé magie udělal umění života, můžu mluvit o smrti bez výčitek: říct, že je krásná a že je to maestro z Němec: byla mladá a modrá.

Celý můj život byla noční můra, jak se říká o prvním jezdcí Apokalypsy: „A jeho jméno bylo smrt a za ním šlo záhrobí.“

Hledal jsem v černotě duše tajemství poezie: miloval jsem čuráky frajírků, ať už vzkříšených nebo ne: žádostivě jsem prováděl rituály Miwty a dnes jsem všeho zbavený a bídny a žádám si jen od ďábla plody nicoty.

Za deštivých podvečerů se tážu: „Kdo jsem?“, a nic neodpovídá na můj pláč stvořený z ocelových slz.

Mám přátele, kteří mě systematicky tráví jedem a tvrdí mi, že mě milují.

Po nocích sním o tom, že je rozčtvrtím: a všichni se vydáváme do propasti chycení za ruku hraběte Monte Christa.

Taky sním o tom, že jsem psychiatr a podivný lékař: a slzy odpovídají na mé úsilí. Každopádně i Freudovi se hodně posmívali, a všem vypálil na čelo jméno Signorelli.

Jak říkal Lacan: „Já jsem udělal jen to, že jsem představil Signorelliho, jako úvod do rozpravy o zapomnění, filosofické společnosti.“ A ať si Antikrist vyhledá záhadu mého čela, nekonečné slovo šílenství.

Jak odpověděl upír, když se po plese měly sundat masky: já žádnou masku nemám.

Báseň v próze z blázince

Už patnáct let žiju v blázinci. Blázni tam na sebe donášejí ty největší pitomosti a každodenní život je strpěná trýzeň.

Tresty nejenže blázny nenabádají k solidaritě, ale přímo ji popírají. Občas přijímám návštěvy, které urážím, ať jsou to novináři nebo nakladatelé, kteří si samozřejmě stěžují a nevolají mi: očima a v mysli si vybavuji vězení, protože po celou tu dobu nade mnou visí jakýsi podivný trest smrti, který nikdo neumí vysvětlit, ale je skutečný. Pro zdravotnický personál jsem zlo a říkají mi „netvor“: lidé si mě představují s brýlemi z želvoviny a jak piju moč, jako v *Mutus liber*, staré alchymistické knize. Protože jediný zločin, který se mi dá připsat, je šílenství, které pro lidi představuje zlo, „žluté nebezpečí“.

Není nic divného, když si blázni představují, že jsou Ježíš Kristus, protože si to slovo spojují s utrpením a s citrónem, hebrejsky *etrog*, který je také žlutý.

Jak jsem řekl v článku pro *Baskický deník*: „Říká se, že blázinec je místo, kde se přichází o rozum nebo kde tomu pár lidí napomáhá.“ Anebo: „Blázen, který přijde a mluví o Pan-ně Marii, nakonec neříká vůbec nic.“ Každopádně, když mluvíme o Ježíšovi, Freud vnukl Vlčímu muži, který se považoval za Ježíše Krista, myšlenku, že kvůli tomu je homosexuál, a Vlčí muž se ho zeptal: „A má Ježíš prdel?“

Protože psychiatrie a/nebo psychoanalýza je kolonizace takzvaného choromyslného a jakákoli internace je únos šilence.

A navzdory této kolonizaci, ach, korunovaný král, „každou noc ho vidím“, jak řekl Laing.

A při psaní tohoto textu se radím se svými hovny.

Veškeré možné ponětí o životě je ponětím o špatnosti života.

Hegel

Není jiná špína než život není jiná choroba než kvílení bez kvílení než štěkání na stránce a život je jako moře proti nám které se vrhá na útes stránky a uprnutí nám říká, že existujeme.

Duše bez zubů jazyk olizující pahýly stránky spálené větrem mořem bez kořenů mořem ve stínech stránky a po dokončení stránky vyjít ráno do ulic kde cíhají vlci.

Život je příběh o ježibabách a báseň udává rytmus každodennímu úděsu hodin a normálnost je popel proti snu: ó sne, dej mi zaklínadlo na zaplazení snu.

Silent snow, secret snow

Počkej, až budu mrtvý než políbíš mou mrtvolu a vycpeš ji kadidlem, co zaplaší ďábla života: ode mě, mrtvého utečou lidé a budu horší než blázen a temnější než žebrák jediný svědek sebe sama – *Say maiden wilt thou go with me through this sad non-identity* – ó barde proti člověku krutý barde šílenství: a padá sníh do mých vlasů.

Rybář

Nevím, jestli jsem rybář smyslů nebo Freud, ó duše smazaná cigaretou zatímco na druhé straně vědomí na nás číhá bytí, znetvořené a zapaluje si proti nicotě, proti Bohu cigaretu.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2015

Život je déšť popela pomalý déšť na oloupanou meruňku a jedině popel mění život v tajemství a v záhadu dotek jedné kůže o druhou ó ty, má řiti, bílý poklade který jemně hladím jazykem ó živote, *vade retro* ticho, které je jediné zlo život, který je pouhá svatokrádež.

Tahle báseň nemá barvu člověka není modrá ani bílá *non er de mi ni d'autra gen qu'enans fo trobatz en durmen* na modrém koni nicoty na milovaném profilu úděsu sopka proti nicotě, a proti větru sametová modrá proti větru.

Leopoldo María Panero (1948–2014), syn básníka Leopolda Panera, byl španělský spisovatel, esejista a překladatel, jehož tvorba je spojena s básnickou skupinou *Novísimos*. V mládí byl jakožto odpůrce generála Franka fascinován radikální levicí, kvůli čemuž byl i vězněn. Od mládí se věnoval experimentování s drogami. Je to básník blasfemie, antinacionalismu, zkázy a duševní nemoci.

Leopoldo María Panero



Stránky o zimě

Vzpomínky na šepoty a na zvíře života
ozvěna vlažností a odpor k lidskému teplu
slunce, které se rozlévá na odporné
smetí života
nemotorný měsíc vzpomínky, který nám
připomíná
že jsme byli ještě méně než noc, a než zima
na jedné straně je odpornost, život
a na druhé ryzost noci, udatnost šílenství.

Sním, že jsem naživu a že na mě
mocí otec: a sedím
na otcově mrtvole
modlím se k zimě
a k tichu, zatímco vítr
pořád píše úpornou báseň o mně
a jako břechťan
objímá ticho a olizuje nicotu
jazykem šilence.

Hrdelní hlas křičí
v krku: „beau homme“
protože smrt je krásný muž
a jediným hadem je život
nic neříkající život
který není slovo ani člověk
ale had, který se navíjí
na nicotu, jíž je člověk
a báseň se jako břechťan
navíjí na mrtvolu.

Stáří je horší než sen
horší než noční můra
a děsnější než šílenství
hnízdící jako had v člověku
zatímco defiluje anakonda dní
a nocí: ó ticho světa
nic neříkající bolest
zkáza slov
hrob verše je člověk.

Život je stařena
mluvící s jinými stařenami o smrti
a hladící jazykem mrtvoly
zatímco zřízenec z márnice
krade mrtvým náramky a zlaté zuby
a ukazuje lidem svou nažloutlou tvář
která je horší než smrt
protože stáří je horší než smrt
i než sny.

Tato báseň je maso úděsu
zvíře bez vzpomínek, které si dává jméno
zranění, co není zranění, bolest bez bolesti
pěna bolesti, která jako moře
padá na dny, zuřivost náhody
a dní: život je horší než bolest
je to příběh o ježibabách, hnusné tajemství
které si mezi sebou šeptají stařeny.

*A bolest bez bolesti
jako marný stín
jako bolest zubů nebo kaz v posteli*
Leopoldo María Panero

Říká se, že jsem to byl já, a mluví o mně sbor
stařen

velebící sperma života
chválící víno života a hnilobu ticha
protože člověk se provinil člověkem a život
je zločin a vzlykání je poklesek
a plivat znamená plivat proti životu.

Ze španělštiny přeložil Petr Zavadil.

JOSEF ŽÁČEK ANTI CORPS

GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY
COLLOREDO-MANSFELDSKÝ PALÁC
KARLOVA 2, PRAHA 1

3/3–18/6/2017
WWW.GHMP.CZ
FREE ENTRY



Český rozhlas

A2

Artier Gond

Artier

PAQUEVENTSCALON

ARTIST

ARTIST

XANTYPA

Festival plný možností se blíží!

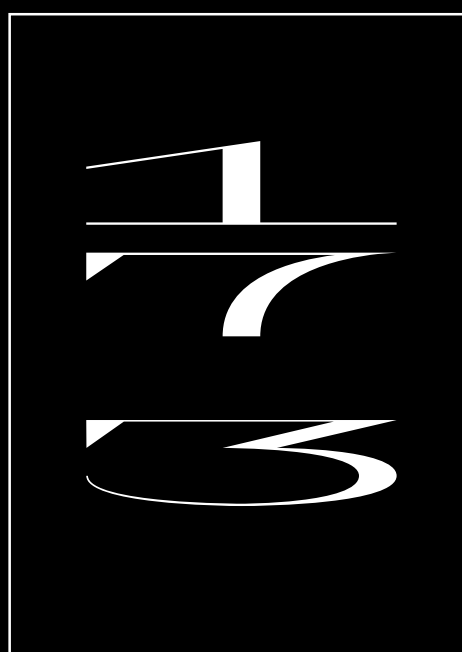
Letos proběhne již 27. ročník mezinárodního divadelního festivalu SETKÁNÍ/ENCOUNTER Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Navštívit představení z několika zemí světa budete moci od 28. 3. do 1. 4. 2017. Téma letošního ročníku je Hard Choices?, které se odkazuje k informačnímu přetlaku a nekonečnému množství voleb, jemuž budou čelit i samotní účastníci.

Návštěvník festivalu by měl více přemýšlet o váze svých rozhodnutí, které formují jeho vlastní život, zpomalit a přehodnocovat své estetické nároky a vnímat svá rozhodnutí jako křižovatku. Svá „těžká rozhodnutí“ tak musí nakonec udělat každý sám za sebe, říkají organizátoři.

Festival se bude odehrávat na pěti brněnských divadelních scénách, konkrétně v Divadelním studiu Marta, Divadle na Orlí, HaDivadle, Huse na provázku a v Divadle U stolu.

V hlavním programu bude k vidění čtrnáct představení a to například ze Španělska, Izraele, Itálie, Polska, Rakouska, Chorvatska, Kolumbie či Slovenska. Zároveň budou probíhat off-programová představení, workshopy a open-class. Možností výběru je tedy opravdu mnoho. Večer pak bude návštěvníky čekat další z těžkých voleb, zda si po náročném dni odpočinout nebo se vydat seznamovat s ostatními účastníky na některý z festivalových večírků. Ambasadorem letošního ročníku je absolvent JAMU a herec Josef Polášek. Festival je dlouhodobě spolufinancován Mezinárodním visehradským fondem.

Atmosféru z minulých ročníků můžete nasát již teď v několika brněnských kavárnách. Od 16. 2. do 2. 4. probíhá výstava fotografií z posledních tří ročníků festivalu v Café baru Morgal, Kavárně ERA, Cafe Podnebí, Jedné Básni a V Melounovém cukru.



KOMPLOT: JAKUB ČERNÝ HYNEK CHMELAR VOJTĚCH KOVAŘÍK BARBORA KURTINOVÁ PAVEL ZBOŘIL

17 / 3 / 2017 18.00
Kreslárna Nové Galerie
Balbínova 28, Praha 2

Studenti ateliéru Kresby
Fakulty umění
Ostravské univerzity

Kurátorský projekt
Elišky Jarmarové

Konec posvátných krav

Dosáhla Ukrajina průlomu v boji s korupcí?

Zkorumpovaného šéfa ukrajinské daňové správy čeká soudní proces, jemuž by se býval nejspíš dokázal vyhnout, nebýt mobilizace veřejnosti. Případ svědčí o politickém významu a síle ukrajinské občanské společnosti. Tato síla je ovšem často nevyzpytatelná.

MIROSLAV TOMEK

Počátkem března překvapilo ukrajinskou veřejnost zatčení šéfa daňové správy Romana Nasirova. Je to první případ, kdy byl člověk zaujímající tak vysoké postavení postižen za korupci. Nasirovova kariéra, která začala investičním managementem a pokračovala v nejvyšších politických sférách, dobře ilustruje, jak je na Ukrajině velký byznys propojen s politikou. Nasirov byl totiž před svým jmenováním do funkce poslancem za Blok Petra Porošenka.

To, že úspěšně bránil reformě celní správy a na podzim 2016 v majetkovém přiznání neuvedl svůj londýnský byt, Nasirovovi ještě prošlo. Teď ho ale zadrželi kvůli podezření, že se dopustil zpronevěry a korupce, která ukrajinský stát připravila o dvě miliardy hřiven (zhruba 1,9 miliardy korun). Spolčil se prý s poslancem Nejvyšší rady Oleksandrem Onyščenkem, který z Ukrajiny v obavách před trestním stíháním za miliardové zpronevěry uprchl už loni. Na rozdíl od něj se Nasirov spravedlnosti nejspíš tak snadno nevyhne.

Probuzená spravedlnost

Nasirovovi nepomohlo ani to, že v okamžiku, kdy pochopil, že mu jsou vyšetřovatelé Národního antikorupčního úřadu na stopě, začal simulovat infarkt. Ve stavu připomínajícím bezvědomí se nechal odvézt do nemocnice a jeho právníci protestovali, že zatčení je protiprávní. V dalších dnech se řešilo, zda vůbec ví, co se kolem něj děje, a zda se může účastnit soudního jednání. Jeho právníkům

se sice podařilo získat dost času, aby vypršelo 72 hodin předběžného zadržení, ráno 7. března ale soud přece jen rozhodl, že na podezřelého uvalí šedesátidenní vazbu s kaucí, stanovenou na nebývalých 100 milionů hřiven. Vedly k tomu i oprávněné obavy z toho, že by Nasirov mohl opustit Ukrajinu, ukázalo se totiž, že kromě ukrajinského občanství má také britský a maďarský pas.

Je pravděpodobné, že soud by nebyl tak aktivní bez nátlaku demonstrantů, kteří se shromáždili v jeho okolí a vytvořili dokonce lidský řetěz kolem budovy. Jedním z iniciátorů protestů, organizovaných převážně na sociálních sítích, byl liberální novinář Mustafa Najjem, který Ukrajince v listopadu 2013 jako první vyzval, aby se sešli na kyjevském náměstí Nezávislosti, proslulém jako dějiště Majdanu. Jak napsal ukrajinský komentátor Serhij Rudenko, Nasirovovo zatčení by mohlo znamenat konec „posvátných krav“ v ukrajinské politice. Během tří let, jež uplynula od Majdanu, nedošlo na Ukrajině v oblasti daní a cel k žádným opravdovým reformám. Korupční schémata, odzkoušená už za Janukovyčova režimu, stále fungují. Přetrvává i možnost parazitovat na obchodu se zemním plynem, který se prodává drahé průmyslovým spotřebitelům a levněji domácnostem – tomu ale asi postupná deregulace cen, tvrdě dopadající na drobné spotřebitele, brzy učiní konec.

Samozřejmě zatím není jisté, jak soud dopadne. Šéf daňové správy by mohl být důležitým svědkem v mnoha dalších případech a to, co ví, může ohrozit i další vysoce postavené osoby. Nestrannost ani odolnost vůči korupci přitom nejsou právě silnou stránkou ukrajinské justice. V boji s korupcí, který byl jedním z hlavních požadavků Majdanu, Ukrajina zatím příliš nepokročila. Během posledních let sice kromě Národního antikorupčního úřadu vznikla také Národní agentura pro předcházení korupci a Specializovaná antikorupční prokuratura, ale v posledním žebříčku mezinárodní organizace Transparency International se Ukrajina umístila až na 131. místě, v sousedství Ruska, Kazachstánu a Nepálu.

vůbec nezajímá. Na příkladu někdejších továren v Tung-kuangu ukazuje neblahý trend, který bude v ČLR brzy představovat velký sociální problém. „Je známo, že v Tung-kuangu byly dvě obří továrny, které přitáhly nespočetné množství mladých lidí připravených obsadit pracovní místa a vyměnit své krásné mládí a pot za nízkou mzdu, aby vytvořili dnešní prosperující Tung-kuang. Dnes tito lidé už dávno nejsou mladí a Tung-kuang nemá kam je dát. Zahraniční investice dosáhly svého, peníze odešly bůhvíkam a nevzaly s sebou ani jednoho dělníka. Někteří ale pořád ještě nechápou, co se děje, a nazývají tento proces vznešeně transformací. Přechodem od tovární výroby k tvorbě kapitálu a obchodu s nemovitostmi. Já se tomu ale směju a říkám: tohle není transformace, to je zabíjení husy, která snáší zlatá vejce.“ Závěr je lapidární: „Tohle je noční můra čínské ekonomiky. **Zahraniční investice jsou pryč, čínské investice plynou do zahraničí a domácí poptávka je v depresi.** Pokud se uspokojivě nevyřeší problémy spojené s nezaměstnaností způsobenou odlivem zahraničních investic, osudy spousty lidí se radikálně změní – především pak těch pod tlakem hypoték, nákladů na vzdělávání nebo zdravotní péči.“



Blog na čínské internetové platformě **WeChat**, nazvaný **Také trpím nostalgií**, přináší půvabné posmutnělé zamyšlení člověka, který se ve svých sedmi letech s rodiči

Stát versus občanská společnost

Darja Kaleňuková, ředitelka Antikorupčního akčního centra, řekla Rádiu Svobodná Evropa, že Nasirovovo zatčení je „historická“ událost a jedna z největších výzev pro vládu od doby rozpadu SSSR: „Je to poprvé od chvíle získání nezávislosti, kdy byla osoba zastávající tak vysokou a vlivnou pozici zatčena a obviněna z korupce.“ Jiní komentátoři se ovšem obávají, že může dojít k nové vlně protestů, způsobených právě nespokojeností s přetrvávající masovou korupcí.

Přímý tlak veřejnosti na efektivnější práci soudu potvrzuje, že – jak nedávno napsal ukrajinský protikorupční aktivista Valerij Pekar – na Ukrajině je „občanská společnost tažný, nikoli hlídací pes demokracie“. To podle něj znamená, že občanská společnost uskutečňuje změny, které nedokáže realizovat vláda. Na Ukrajině, jak upozorňuje, občanskou společnost představuje množství překrývajících se a proměnlivých sítí, které přesahují tradiční pojetí nevládní organizace a bez nichž by se stát zhroutil. Nejlepším příkladem je podle něj péče o přesídlence, kteří museli opustit přífrontovou oblast



Roman Nasirov. Foto Viktor Krot

přestěhoval do chu-tchungu (malé uličky tradiční pekingské zástavby) v těsné blízkosti náměstí Nebeského klidu. Autor, motivován, jak píše, stesky svých známých pocházejících z venkova, popisuje idylickou krajinu dětství na největším náměstí světa, za dnešních dopravních a bezpečnostních poměrů zcela nepředstavitelnou. „V létě jsme na náměstí chodili každý den. Po večeri jsme s mámou a tátou vzali kolo, v košíku polštářky, deku, jídlo a pití, někde jsme našli místo, deku rozprostřeli a pohodili na ni dva polštářky. Byl jsem dítě, jen jsem se tak poflakoval a nemyslel na vážné věci. Rodiče rádi seděli a pili čaj z termosky. Také jsme rádi pouštěli draka. Když jsem pak, spoustu let poté, co jsem se z chu-tchungu odstěhoval, přišel na Tchien-an-men, viděl jsem, že přibyla spousta novinek: větší množství lidí znamená více plivanců, více poctivých zlacených oplocení, bezpečných průchodů, bezpečnostních kamer, policistů v uniformě i civilu. Na náměstí valem přibývá míst, ke kterým se nelze ani přiblížit. Myslím, že tyhle překážky jsou ortelem nad mým teritoriem.“ Závěr eseje je možná důvodem, proč už se text nedá na původním místě otevřít: „**Mám jeden velký žal. Čas velmi často nechá ožít místa, kde se děla politika. Ale když čas udělá politiku z míst vašeho života, z toho jsem opravdu smutný.**“

Další z textů se zabývá palčivou problematikou duševně nemocných lidí. Dotýká se otázky jejich trestní odpovědnosti a s tím

na východě země a o něž se stát takřka nestará. Jen díky nebývalému úsilí občanské společnosti na Ukrajině dosud nedošlo k humanitární krizi podobné té, kterou způsobila válka v Sýrii.

Některé sociální skupiny a občanská hnutí mají v důsledku této situace ve společnosti vliv, který přesahuje jejich tradiční role, píše Pekar, a jsou nepominutelná v ukrajinské vnitřní i zahraniční politice. To ovšem někdy vede k problematickým situacím – jako třeba při současné bloádě Donbasu, kterou také vedou občanští aktivisté. Vláda sice blokádu, která způsobuje nemalé ekonomické problémy, kritizuje, ale protože se jí účastní veteráni antiteroristické operace, neodvažuje se proti nim zasáhnout silou.

Nezbývá než souhlasit s ukrajinským novinářem a spoluzakladatelem internetové televize Hromadske Maximem Eristavim, který svůj komentář o okolnostech Nasirovova případu v deníku Washington Post uzavřel konstatováním, že na Ukrajině jsou „občanská společnost a hněv veřejnosti nadále mocnou a nepředvídatelnou silou“.

Autor je ukrajinista.

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRALA ANNA ZÁDRAPOVÁ



Zprávy Feng-chuangu přinesly v druhém březnovém týdnu článek zamýšlející se nad tím, jak poznamenaná čínskou ekonomiku, ale hlavně život čínských pracujících odliv zahraničních firem. Jeden z mezititulků, znějící „Dítěti, které zařvalo, že císař je nahý, brzo zacpali ústa“, se nepřekvapivě ukázal být prorockým. Článek byl z původního místa na webu novin vymazán. (Přečíst jsme si ho nicméně mohli na vynikajícím webu ChinaDigitalTimes.net, který vytváří univerzita v Berkeley a který má anglickou i čínskou mutaci, přičemž obě mutace se obsahově liší: ta čínská většinou přináší zajímavé původní čínské texty, anglická uveřejňuje hlavně kontextualizovaná shrnutí anglicko-anglických analýz, ale také informace o cenzurních oběžnících, souhrn periodicky cenzurovaných slov a podobně.) Autor v článku kriticky popisuje situaci, kdy za sebou velké firmy poté, co využily pracovní sílu mladých levných dělníků, nechávají davy lidí bez práce a – v souladu se stále stejnými pravidly trhu – je to

souvisejícího tématu odškodnění obětí trestných činů, kterých se duševně nemocní s násilnickými sklony dopouštějí. Protože péče o duševně choré je v Číně hrubě zanedbaná a stigmatizace nemocných dosahuje neuvěřitelných rozměrů, je řešení situace v nedohlednu. **Jen necelých šest procent duševně chorých vyhledá v Číně lékařskou pomoc, a miliony jich tak zůstávají bez odborné péče.** Není tedy divu, že pravděpodobnost jejich rizikového chování stoupá. „Není to jenom problém společnosti, je to i problém přístupu každého jedince,“ píše se v úvodu článku, než autor začne rozebírat složitou situaci, ve které se duševně nemocní, zejména z chudých rodin, nacházejí. Neexistence právního rámce pro tuto oblast a zároveň nutnost platit vysoké odškodné obětem případného násilí celou věc vyhrocují do extrému. Krajiní možnosti řešení, které jako jediné přicházejí v současném systému v úvahu, jsou v zásadě dvě: duševně choré zcela izolovat, a tak zabránit čemukoli, co by mohli způsobit, nebo je nechat volně pohybovat a nestarat se o důsledky. Institut zodpovědné osoby nefunguje a ani nemůže fungovat v situaci, kdy tato osoba má co dělat, aby si vydělala na živobytí. Pomoc není dle autora článku zrovna jednoduchá: na státu spočívá odpovědnost za vytvoření systému pojištění, z něhož by se odškodné čerpalo v případech, že se nedá zaplatit jinak. Na straně společnosti a jednotlivců leží odpovědnost za změnu přístupu k duševně nemocným lidem – aby se nemuseli schovávat kvůli nenávidným předsudkům a štitivosti.

Pozorovatel zvláštního druhu

K esejistice George Orwella

Loni vydaným čtvrtým svazkem se uzavřela česká edice „takřka kompletního“ Orwellova esejistického a publicistického díla. Jaké povahy jsou tedy eseje britského spisovatele, novináře a společenského kritika? S odstupem je můžeme číst jako sondy do každodenních projevů společenské nerovnosti. Podnětná je jejich důsledná intelektuální střízlivost.

MARTIN POKORNÝ

Poslední čtyři roky vydávalo nakladatelství Argo v překladu Kateřiny Hilské esejistické dílo George Orwella. Loni vyšel poslední soubor *Spisovatelé a leviatan*, zahrnující eseje z let 1947 až 1949. Předcházely mu tři svazky: *Lev a jednorožec* (2013; recenze v A2 č. 14/2014), *Ohlédnutí za španělskou válkou* (2014; recenze v A2 č. 14/2016) a *Úpadek anglické vraždy* (2015; recenze v A2 č. 14/2016). Soubor dvou set čtyřiceti úvah, recenzí i kratších aktuálních zápisů se řídil vydáním, které v roce 2002 připravil literární kritik John Carey jakožto „takřka kompletní“ edici Orwellova časopiseckého a novinářského díla.

Kronikář každodennosti

Stati z let 1928 až 1949 – Orwell zemřel na tuberkulózu v lednu 1950, v nedožitých sedmačtyřiceti letech – lze v této velkorysé přehlídce číst s historickým zřetelem. Orwell je pozorovatelem zvláštního druhu: přestože jde o texty určené k veřejné prezentaci, v určitých ohledech je zde autor důvěrnější a detailnější než leckteré intimní svědectví podané v korespondenci či v deníku. Důležitou roli zde hraje Orwellova životní zkušenost: pamatoval si svět před první světovou válkou, plynule spojený s 19. stoletím; profesní kariéru zahájil ve službách impéria, jehož rozpad poté sledoval; od počátku třicátých let už nepochybně upínal svou pozornost k rozmachu totalitních mašinérií, i když jako spisovatel se jim začal souvisleji věnovat až od španělské občanské války, v níž bojoval. Všechny tyto vývojové etapy a linie Orwell zachycuje v konkrétních pozorováních – ochotu k rozmáčkřejšímu líčení u něj najdeme až po roce 1948, kdy cítí zřetelnou

širší pozadí), tedy na společnost vcelku stabilní, jež si po celé sledované období zachovává stabilní státní formu, a jak by se zdálo, i společenské konvence. A přece se pod touto návazností a jednotou, zdaleka ne jen iluzorní, skrývají zásadní změny v sebezpožívání, v rytmu života, v možnostech vyjádření, ve sdílených předpokladech. Kdo dnes dokáže – bez statistik, učebnicových moudrů a rozvlácnosti – popsat, v čem jsme se změnili za posledních dvacet let?

Odstranit ponižování

Orwellovým pozitivním tématem, které alespoň v náznamech prochází takřka všemi jeho novinovými a časopiseckými texty, je socialismus. Obtíže s pochopením, jak tento výraz správně chápat, jistě jen vzrostly s ohledem na historii uplynulých sedmdesáti let, byly však značné už v době, kdy texty vznikaly. Orwell totiž socialismem nemíní vyhraněnou ideologičnost či stranickou příslušnost a nemíní ani pouhý kolektivismus, naopak se proslavil odhalením jeho rizik. Má na mysli společenskou rovnost – ale má vůbec nějakou představu, jak by se jí dalo dosáhnout, tuší, jak překonat rozpor mezi rovností a individualismem, věří v její reálné uskutečnění? Nejde vlastně jen o prázdnou nálepku, jejíž význam se Orwell nikde ani nepokusí upřesnit a závazně formulovat?

Autor, který prošel školním drilem v latině, patrně vnímal etymologický kmen slova: tím je *socius* – druh, bližní, spojenec. A spíše než o přesný mechanismus ekonomické redistribuce, ke kterému koneckonců neměl co originálního říct, mu šlo o možnost odstranit ponižování. Jeho soustavným zájmem

platnosti. Orwellovo varování před nebezpečím fráze se netýká pouhého „obalu“ či „vnější prezentace“, kterou by bylo možné oddělit od politických cílů. Nabubřelost jazykového výrazu je totiž příznakem stavu, kdy se hesla o rovnosti stávají jen nástrojem k posílení vlastního pocitu jedinečnosti a informovanosti. Odhodlání vyjadřovat se k věci bez bombastu je tak jakousi neustálou zkouškou, v níž se stále znovu ověřuje, zda směřujeme k anarchickému Katalánsku, nebo k „farmě zvířat“.

Příčetnost a zdravý rozum

Politickým hlediskem je u Orwella zcela přiznané vedení a literární kritika. Jejím cílem ale není jednoduše zjistit „autorův světónázor“ a připojit k němu pochvalu či pokárání. Příkladný je esej o Swiftovi z roku 1946 a zvláště jeho závěr: pro kvalitu knihy není rozhodující, zda autor stojí „na té správné straně“, nýbrž to, zda své hledisko zastává s přesvědčením a zda jsou jeho názory „slučitelné s příčetností v lékařském slova smyslu“. Dobrou knihu může napsat i fašista, ne však spiritista. Odkud se tato kritéria berou? Reflektují z protichůdných stran roli umění ve veřejném prostoru: dílo vzniká ze soustředěné energie jednotlivce a uchází se, třeba neúspěšně, o široké porozumění publika. Literární dílo tak odkrývá možnosti vyjádření – a tedy i myšlení a cítění – v daném historickém kontextu.

Orwell se řadí k tradici *common sense*, je prost každé metafyziky a zcela cizí je mu lpění na sloganech. Národ a peníze, Evropa a válka, rovnost a umění pro něj nejsou ani sprostá, ani svatá slova, nepotřebuje se rozhodovat jednou provždy, v jakém tónu jich bude používat. Odtud pramení zvláštní nadčasovost jeho esejů. Aktualita pojednávaného tématu může kolísat, přetrvává ale nárok na intelektuální střízlivost. Asi nejkoncentrovanější ukázkou je recenze na *Mein Kampf*, publikovaná v roce 1940. Orwell začne upozorněním, že ještě před rokem byl Hitlerův spis v Británii publikován s cílem představit autora „v co možná nejlaskavějším světle“, události ale vzaly rychlý spád, nakladatel musel pro druhé vydání chvatně změnit obálku a výtěžek poputuje na charitu. Orwell ale na tyto zvraty nepoukazuje ve snaze předvést vlastní nadhled, naopak chce upozornit, že současné zatracování může být srovnatelným omylem jako dřívější smířlivost. „Rád bych za sebe otevřeně prohlásil, že jsem nikdy nedokázal Hitlera přímo nesnášet. Od chvíle, kdy přišel k moci (...) bych ho rozhodně zabil, kdybych se mu dokázal dostat na dosah, ale (...) necítím žádnou osobní nevráživost. Pravdou zůstává, že má cosi, co na člověka hluboce působí.“ Německý Vůdce podle Orwella vnímá společenskou realitu z hlediska, které si mnozí jeho pozorovatelé přelepili plakáty. „Téměř všechno západní myšlení od konce první světové války, tedy rozhodně veškeré ‚pokrokové‘ myšlení, mlčky předpokládá, že lidské bytosti si nepřejí o moc víc než klid, bezpečí a bezbolestný život (...) Socialistu, který zjistí, že si jeho děti hrají s vojáčky, obvykle něco takového vyvede z míry, ale nedokáže vymyslet za ty cínové vojáčky žádnou vhodnou náhradu – pacifisté z cínu jaksi nejsou. Hitler (...) ví, že lidské bytosti nechťejí pouze pohodlí, bezpečí, krátkou pracovní dobu, hygienické podmínky, kontrolu porodnosti a obecně zdravý rozum.“

Poukaz k tradici *common sense* se tím neruší, pouze upřesňuje: Orwell zdravý rozum nevzývá jako idol, pouze ho používá. A stejně tak není třeba uctívat Orwella, stačí ho číst a používat. Úkol se tím ovšem neusnadňuje, naopak.

Autor je překladatel.

George Orwell: Spisovatelé a leviatan. Eseje IV.
Přeložila Kateřina Hilská. Argo, Praha 2016, 264 stran.



George Orwell. Foto Vernon Richards

hrozbu jaderné války a současně ví, že jeho život už nepotrvá dlouho.

Neznamená to, že by dnes nebyl významným zdrojem také jako kronikář a komentátor „velkých“ událostí, ať už v Anglii, Katalánsku či jinde, nejosobitější je ale tehdy, když zachycuje a hodnotí rozdíly v oblékání, mluvě, jídle, každodenním společenském kontaktu nebo třeba v sexu – tématu, jehož historický význam právem zdůrazňuje. Orwellovo psaní přitom stojí na průsečíku osobního vjemu a obecné tendence, empatie a kritického odstupu. To je vzácná schopnost a důležitá je mimo jiné i proto, že ji Orwell uplatňuje na Anglii (spíše než Británii, která tvoří

a původním příspěvkem je analýza poníživosti a nadřazenosti jakožto rámců vnímání, chování a vyjadřování – a také slepoty a necitlivosti. Pravicové či konzervativní jsou postoje, jež tvrdí, že povýšenost vůči určitému druhu lidí je přirozená, a mohou si to ostatně myslet i ti vespod. Protipólem, k němuž se Orwell hlásí, je hledět na každou takovou nerovnost kriticky, vypátrat její kořen a hledat možnost, jak jej vytrhnout. Je-li obsahem Orwellovy publicistiky sociální nerovnost, její formou je intelektuální střízlivost. Slavná úvaha *Politika a anglický jazyk* z roku 1945 a s ní související stať *Propaganda a lidová řeč*, publikovaná o rok dřív, dodnes neztratily nic ze své

Bezejmenní byrokraté

Národní shromáždění a Pražské jaro

Kniha historika Ondřeje Felcmana Československý parlament na prahu Pražského jara přináší podrobné dějiny druhořadé státní instituce v reformních letech 1964 až 1968. Daří se jí přitom zprostředkovat obraz nepřiliš významných komunistických byrokratů, které česká historiografie dosud přehlížela.

VÁCLAV RAMEŠ

Mluvíme-li o dějinách diktatury KSČ, většinou v našem vyprávění figurují postavy generálních tajemníků, prezidentů, ministrů vnitra nebo členů Ústředního výboru. Vedle nich se však na komunistickém panství podílela celá řada „bezejmenných“ činovníků, kteří pracovali v různých státních institucích, a dnes často není zcela jasné, jakou roli v systému státu strany vlastně hráli. Kniha historika Ondřeje Felcmana *Československý parlament na prahu Pražského jara* s podtitulem *Národní shromáždění na cestě k reformě* se zaměřuje na instituci, která bývá v systému vlády jedné strany často přehlížena – totiž na Národní shromáždění, konkrétně na jeho úlohu při formování pražského jara od roku 1964 do dubna 1968.

Nosiči vody v soukolí moci

Národní shromáždění, které bylo v padesátých letech pouhou „převodovou pákou moci“ (slovy historika Karla Kaplana), sice nabylo po volbách v roce 1964 na pravomocích a významu, neopustilo však roli pasivního hráče postupujícího podle pravidel, která určoval Ústřední výbor. Nadále tak sloužilo mimo jiné jako arzenál druhořadých členů byrokratické elity, kteří se na své posty často dostávali za své předchozí zásluhy. V tomto ohledu je Felcmanova analýza cenným exkursem do dějin nižších vrstev komunistické byrokracie, jež jsou prozkoumány nepoměrně méně než dobové elity. Autorův přístup je založen na důkladné práci s archivními prameny samotného Národního shromáždění, s osobními dokumenty bývalých poslanců

a podobně. Čtenář zejména ocení Felcmanovy biografické medailonky, věnované některým poslancům, které známe (pokud vůbec) většinou jen jako „nosiče vody“. Autor shromáždil o těchto lidech velké množství údajů, čímž dává jejich existenci, která historikům doposud splývala s jejich formální rolí v systému distribuce moci, jasnější obrysy.

Významná část komunistických poslanců patřila i v druhé polovině šedesátých let ke konzervativnímu křídlu strany – hlavní představitelé této linie nakonec na jaře 1968 na své mandáty rezignovali, čímž uvolnili pozice reformátorům a umožnili, aby se Národní shromáždění po dlouhém váhání více přiklonilo na stranu Dubčekova vedení (o působení parlamentu během událostí roku 1968 má pojednávat připravovaný druhý díl knihy).

Zde se nabízí otázka, do jaké míry lze uvažovat o cirkulaci nižších byrokratických elit během čtyřiceti let diktatury KSČ jako o sérii generačních soubojů. Nejprve šlo o nahrazení staré předválečné gardy mladými stalinisty padesátých let, kteří následně prožili nejdůležitější etapu svého produktivního věku v období reformního socialismu. Zbytky této generace, které přežily normalizační čistky, ve svých funkcích zestály a byly odstaveny mladšími a středními kádry, kteří svou budoucnost spojili s demontáží komunistického panství a nastolováním liberálního společenského systému. Při pohledu na informace, které Felcman o „vyšší střední“ skupině komunistických byrokratů nashromáždil, se perspektiva generačních soubojů vyloženě nabízí a staví před nás nové otázky: jaké byly formující zážitky každé z těchto generací (pobyt v koncentračním táboře, normalizační čistky apod.) a jak fungovaly v kombinaci s kariérními výhledy? Jaké byly typické kariérní vzorce mezi válečné, poválečné a normalizační generace komunistických byrokratů? Nabyl někdy generační souboj povahy dominantního konfliktu v rámci státostraničké byrokracie?

Dějiny instituce

Jak Felcman několikrát opakuje, Národní shromáždění za období diktatury KSČ nebylo dosud v centru badatelského zájmu. Jeho kniha tuto mezeru do určité míry zaceluje,



Staroměstské náměstí v roce 1965. Foto Lars Lon Olsson

zároveň se však (i díky své rozsáhlé pramenné základně) místy až příliš úzce orientuje na dějiny jediné státní instituce. Například počínající debatu o roli Národního shromáždění v novém, reformovaném socialismu dokumentuje autor na analýze promluv jednotlivých poslanců – upozaděním tak zůstává fakt, že na počátku roku 1968 již více než rok a půl fungoval tým odborníků pod vedením Zdeňka Mlynáře, který měl na půdě Ústavu státu a práva ČSAV vypracovat projekt politické reformy pro Československo. Jeho členové se v analýze objevují jen tehdy, pokud aktivně vystupovali přímo v Národním shromáždění (jako například Viktor Knapp). Ptáme-li se však, jaká měla být role parlamentu v novém systému, musíme nutně překročit hranice pramenné základny, na níž je Felcmanova práce postavena.

Čtenáři v tom může být nápomocná nedávno vydaná kniha Ústavu pro soudobé

dějiny *O nový československý model socialismu* (2016), v níž se činnosti Mlynářovy skupiny věnuje ve své studii italský historik Francesco Caccamo. Ten podává přehled o práci Mlynářova týmu i uvažovaných variantách reformy, nezabývá se však specificky otázkou postavení parlamentu v novém systému, a tak se můžeme jen dohadovat, jakou roli v představách reformátorů hrál. Analýza jejich záměrů s Národním shromážděním by mohla ukázat, zda byla skutečně ve všech reformních plánech zachována vedoucí úloha strany, respektive jak by byla naplňována, pokud by se mělo postavení parlamentu posílit.

Autor je doktorand v Ústavu českých dějin FF UK.

Ondřej Felcman: Československý parlament na prahu Pražského jara. Národní shromáždění na cestě k reformě. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2016, 344 stran.

vykřičník

Výcvik pro chomout

MARTIN HEKRDLA

Podle loňské studie Harvardovy univerzity vlastní tři procenta americké populace polovinu všech ručních střelných zbraní, jimiž převážně ozbrojené domácnosti v zemi disponují (profesionální strážci celebrit a lovci zvířat se nepočítají). Konkrétně to znamená, že více než sedm a půl milionu Američanů má doma osm až sto čtyřicet (!) různých „bouchaček“, zatímco padesát pět milionů tamních držitelů zbraní vlastní jen jeden nebo dva kusy pistolí, revolverů či pušek. Množství zbraní v USA roste, ale zvyšuje se také počet lidí, kteří žádnou zbraň nevlastní. V roce 1994 bylo neozbrojených Američanů 75 procent, loni už 78 procent z celkové populace. Pro srovnání: v Česku je těch, kteří nemají žádnou zbraň k „ochraně života, zdraví nebo majetku“, 77 procent a ti, kteří ji za tímto účelem legálně vlastní, tedy zbylých 23 procent, nesmějí mít více než dva kusy střelných zbraní silnějších kalibrů. V USA má takto skromný arzenál 20 procent občanů.

Ani ve Spojených státech to tedy na všeobecné ozbrojování zrovna nevypadá. Rozhodně však nejde o ukázkou rovnosti či demokracie – za Atlantikem se fatálně ozbrojuje pouze jakási tříprocentní oligarchie maniakálních ostrostřelců. Bylo by dobré prozkoumat sociální strukturu vlastníků zbraní nejen tam, ale i u nás, když už se ministr vnitra Milan Chovanec rozhodl – volby se přece blíží a obavy z islamizace ortodoxně křesťanských Čechů rostou – protlačovat „právo na zbraň“ do ústavy. Víme totiž, jak to v ústavách chodí. Itálie měla od války ústavně zakotveno, že „republika uznává právo občanů na práci“. Nezaměstnanost ovšem přetrvávala a ve vlnách propukala znovu a znovu, ona slavná Marxova „armáda nezaměstnaných“ na práci ne a ne dosáhnout, zvláště pak od konce sedmdesátých let minulého století. Italští zákonodárci proto svůj ideál doprovodili moudrým konstatováním, že tatáž sociální republika „pečuje o podmínky, které činí toto právo skutečným“. Dost pochybuji, že podobnou doušku vložil Chovanec i do své verze – s odpuštěním – lidových milic. Lidové totiž určitě nebudou, dokud se sociální demokracie (s důrazem na obě slova) jeví jen jako příslib, s jehož naplněním soudný volič ani nepočítá.

Žijeme přece ve světě, který všechno ohýbá a naráží na kopyto sociální pyramidy, jež je na vrcholku stále špičatější. Před dvaceti lety

vlastnilo ekvivalent bohatství dolní poloviny lidstva pět stovek nejbohatších lidí, zatímco dnes je stejně naditých pracháčů – alespoň podle nevládní organizace Oxfam International – pouze osm. To se pak i ctnostným, prokazatelně demokraticky zvoleným politikům dočista všechno mění pod rukama v opak: práce v nepráci, životní prostředí v plynovou komoru, lidové milice v bodyguardy oligarchů a mírotvorce Donald Trump v generála, který na zbrojení (na „veřejnou i národní bezpečnost“) letos přidal bezprecedentních 54 miliard dolarů, tedy skoro dva biliony českých korun. Příprava na odvrácení zla se mění ve vytváření podmínek pro totéž zlo, prevence před válkou v urgentní ohrožení válkou, záchrana „sociálního smíru“ v podloží sociálního konfliktu. Nemůže k němu nedojít, až spadnou šupiny z očí.

Roztrhl se pytel s projekty na brannou přípravu obyvательства. Ve Francii žactvo a studentstvo nacvičuje pohyb po budovách škol při teroristickém útoku – zvláště oblíbený prý je nácvik situace, kdy už útočníci pronikli do školního objektu. Švédové, zhýčkaní notorickou neutralitou (s výjimkou honu na Juliana Assangeho) a sociálním státem (bohužel sociálním čím dál méně), zavedli branný výcvik. U nás již více než tři roky chodí vojáci do základních škol, kde připravují děti na „situace vojenského a nevojenského

charakteru“. Učí je nasazovat si plynové masky a oblékat úžasný protichemický oblek, jemuž jsme za časů staré dobré totality říkali „atombordel“. Vládní ANO a opoziční ODS si notují v úsilí o znovuzavedení branné výchovy na základních a středních školách, včetně výcvikových kempů s několikadenními cvičnými střelbami. Ministr obrany Martin Stropnický označil v rozhovoru pro deník E15 obnovení branné výchovy za „urgentní potřebu, která je mnohem důležitější než třeba povinná maturita z matematiky pro kadeřnice“.

Bezděčná podprahová zpráva, která ministrovu chápání pravděpodobně uniká, je nabíledni. K čemu logika a abstraktní myšlení, jejichž studnici je právě matematika, potřebujeme-li něco zcela jiného, vlastně naprosto opačného? Lidé, nejlépe už od dětství a dospívání, mají především přestat myslet. A přehlédnout, že regulovcí bezpečnosti směřují moc bezmocných na zástupné cíle, na nejružnější důsledky příčin. Příčiny důsledků – a zájmy ozbrojených oligarchií – mají zůstat skryty, nepojmenovány a netknuty. Má se udržet neudržitelná sociální struktura, ten bytostně nespravedlivý, dávno přenosený pyramidální nesmysl. Také proto není branný výcvik – a naše ozbrojování – výcvikem k boji za naše hodnoty. Není krokem emancipace, ale disciplinace, nasazením chomoutu.

Autor je politický komentátor.

Zorientujte se v literatuře!

Zvýhodněná nabídka předplatného A2 pro knihovny

Měsíc knihy oslavujeme speciální nabídkou pro knihovny. Objednejte do své obecní, městské, školní nebo podnikové knihovny **roční předplatné kulturního čtrnáctideníku A2** a namísto běžných 799 Kč zaplatíte **pouze 499 Kč**. Výhodnější už to být nemůže.

A2 nabízí svěží a fundovaný pohled na dění na kulturní scéně, eseje, rozhovory s inspirativními lidmi i komentáře současného společenského dění. Publikují zde zejména vysokoškolští pedagogové, studenti a umělci. A2 nedělá kompromisy a v době bulvarizace periodického tisku se snaží o kultivaci českého mediálního prostředí.

Objednávejte na adrese **distribuce@advojka.cz** nebo na telefonním čísle **725 126 206**. Více na www.advojka.cz.

Hashtag aktivismus

Digitální zbraň mileniálů

Takzvaný hashtag aktivismus vyvolává pochybnosti, zda opravdu dokáže pohnout společností, anebo jen přináší dobrý pocit skupině uživatelů internetu. Zatím se zdá, že tento fenomén online generace může být alespoň prvním krokem, jenž předchází skutečnému aktivismu s dopady v reálném světě.

KAROLÍNA FIALOVÁ
JIŘÍ KORDÍK

„Modlíme se za unesené nigerijské dívky a jejich rodiny, je čas přivést naše dívky zpět.“ Spolu s tímto popiskem a hashtagem #BringBackOurGirls se na twitterovém účtu první dámy Spojených států Michelle Obamové objevila 7. listopadu 2014 fotografie, která během několika hodin obrátila pozornost celosvětové veřejnosti ke dvěma stovkám dívek unesených sektou Boko Haram. Hashtag, který sdílelo nespočet známých osobností a přes milion běžných uživatelů sociálních sítí, tak předznamenal vstup takzvaného hashtag aktivismu do nejvyšších pater politiky.

Aktivismus pro flákače

Hashtag aktivismus je možné vnímat jako způsob vyjádření občanského postoje jedné generace, ale také jako fenomén sociálních sítí bez většího společenského dopadu. Hashtagy jsou na sociálních sítích, zejména pak na Twitteru, používány pro zasazení příspěvků do určitého kontextu. Obvykle odkazují k současným trendům a slouží k propojení příspěvků, které se zabývají jedním tématem. Mimo jiné to znamená, že pokud ve svém tweetu použijete hashtag, může se dostat k většímu okruhu lidí. Mechanismus funguje na principu

hashtag #PrayForParis, který vznikl po teroristických útocích v Paříži v listopadu 2015. Jeho původním smyslem bylo vyjádření solidarity s oběťmi útoků. Po několika dnech se však hashtag stal zesměšňovaným zosobněným pasivity západní společnosti, která pouze bezmyšlenkovitě sdílí heslo na Twitteru.

Černý Twitter

Odborník na sociální síť Josef Šlerka ovšem s takto kritickým pohledem na hashtag aktivismus nesouhlasí. Na dotaz, zda hashtagy mohou něco doopravdy změnit, odpovídá: „Ve chvíli, kdy kliknete, je už mnohem jednodušší se dostat k další činnosti.“ Hashtagy hrají velkou roli obzvláště v oblastech feminismu nebo rasových menšin. Heslo #BlackLivesMatter (Na černošských životech záleží) je jedním z těch, jejichž působnost se nomezila jen na internet – v roce 2013 odstartovalo protesty proti policejnímu násilí vůči Afroameričanům, a dostalo se tak z digitálního prostoru do ulic a na titulní strany médií. Vlna protestů se na sociálních sítích zvedla v momentě, kdy soud zprostil viny George Zimmermana, který zastřelil neozbrojeného sedmnáctiletého černocho Trayvona Martina.

vlastně digitální revoluční manifest. Představitelé hnutí Black Lives Matter nyní vystupují jako hosté v televizních pořadech a jsou v USA všeobecně známi. Na druhou stranu vyvolává hnutí velké kontroverze. Největší vlna kritiky se na Black Lives Matter snesla poté, co bylo během demonstrace 6. července 2016 v Dallasu zastřeleno pět příslušníků policie.

Mladí v ulicích

Zřejmě nejvíce využívá síly hashtagů feminismus. Vlajkovou lodí digitálního feministického aktivismu byla kampaň #YesAllWomen, která se zrodila v roce 2014 v reakci na střelbu poblíž kampusu Kalifornské univerzity, pravděpodobně motivovanou útočnickovou nenávistí k ženám. Prostřednictvím tohoto hashtagu se ženy po celém světě vyrovnávaly se sexismem a sexuálními obtěžováním, zvyšovaly povědomí o misogynii přítomné v západní společnosti. Volným pokračováním tohoto hashtagu je heslo #RapeCulture, které poukazuje na ignoranci nebo trivializování sexuálního násilí, či #EverydaySexism, odsuzující každodenní sexistické narážky. Profesorka Jean Burgessová, expertka na digitální média na Queensland University of Technology, uvádí v rozhovoru pro Newcastle Herald, že kampaň #YesAllWomen je vůbec nejlepším příkladem vlivného hashtagu aktivismu. Na rozdíl od ostatních hashtagů, které jen předávají tutéž informaci více lidem, totiž v tomto případě uživatelé Twitteru mohou k hashtagu připojit vlastní příběh.

Podobné zapojení veřejnosti dokázal jako první podnítit hashtag #Occupy. Kampaň byla inspirována revolucemi v severní Africe, známými pod pojmem arabské jaro, v nichž zapojení sociálních sítí sloužilo jako významná hnací síla demonstrantů. V roce 2011 kanadská aktivistická skupina Adbusters využila Twitteru a dalších webových stránek, aby zorganizovala nenásilné obsazení parku Zucotti nedaleko Wall Streetu. Protest skupiny Adbusters s hashtagem #OccupyWallStreet započal se vznikem webových stránek vyzývající k pochodu ulicemi Dolního Manhattanu a k zablokování přístupu na burzu – podobně jako to udělali demonstranti v Tunisku o rok dříve. Hnutí přivedlo mnoho mladých lidí do ulic a silně ovlivnilo politické cítění celé generace mileniálů. Kritikové ale upozorňují, že nadšení poměrně rychle pomínilo a požadavky hnutí se nenaplnily. I tak ale z odkazu Occupy později vznikla například výše zmíněná kampaň Black Lives Matter a v dubnu loňského roku se na podobném základu zformovala podpora pro prezidentského kandidáta Bernieho Sanderse. I díky hnutí Occupy, které ho podporovalo na sociálních sítích a před volbami v ulicích New Yorku uspořádalo masový pochod, se z pětasedmdesátiletého vermontského senátora Sanderse stal nejpopulárnější politik mladých Američanů, sdílejících hashtag #FeelTheBern.

„Occupy bylo často kritizováno za to, že nemá žádný ucelený program, ale jeho cílem bylo zvednout úroveň a změnit povahu celospolečenské debaty,“ vysvětlil před časem pro CNN smysl hnutí Martin Stolar, bývalý prezident newyorské pobočky National Lawyers Guild. „Takový cíl mělo Occupy úplně na začátku a v tomto ohledu uspělo.“ Hashtag aktivismus nemusí nutně vést ke změně vládnoucích struktur nebo k radikální proměně společnosti, je to však unikátní prostředek, umožňující spojit lidi z celého světa pro společnou věc tak snadno a rychle jako nic jiného v historii lidstva. To je ovšem jen první krok; mají-li následovat nějaké další, je potřeba odejít od monitoru a něco dělat. Hashtag aktivismus je zkrátka nástrojem, nikoliv řešením. Na to ale bude muset generace mileniálů nejspíš teprve přijít.

Autoři studují žurnalistiku.



Hashtag aktivismus je nástrojem, nikoli řešením. Foto James Dennis

předávání informací zdola, a existence tohoto nástroje tak teoreticky může být prvním krokem k mobilizaci občanské společnosti.

Twitter a další platformy sociálních sítí patrně představují největší přelom v distribuci informací od počátku denního zpravodajství. Po staletí trvající monolog se změnil v dialog. Jak je patrné zvláště na generaci mileniálů, informace chce každý hned a málokdo touží po prostředníkovi. Sdílení příspěvku s hashtagem je jednoduché, zabere minimum času, a přitom může otevřít diskusi nad důležitými tématy. Má ale moc transformovat skutečnost?

Ve Spojených státech si tento internetový – nenáročný a hlavně rychlý – aktivismus vysloužil hanlivé označení „slacktivism“, které odkazuje na slovo „slacker“, a vystihuje tak jeho bezúčelnost a neschopnost efektivní angažovanosti. Tato kritika se týká i šíření hashtagů. Asi nejzřetelnějším příkladem je

Aktivistky Patrisse Cullorsová, Opal Tometiová a Alicia Garciová dokázaly hashtag #BlackLivesMatter transformovat v hnutí, kterému se podařilo vytvářet tlak na chování policistů po celých Spojených státech. Následovaly několikatisícové demonstrace ve Fergusonu, Chicagu a New Yorku. Na dotaz, jak vykročit z online prostředí k efektivnímu aktivismu, odpovídá Tometiová jednoduše: „Moje základní rada je prostě začít něco dělat.“ Odpověď však zakončuje pateticky: „Potřebujeme úplně všechny. Právě teď nastal ten jedinečný okamžik v historii... Nejste na to sami!“

Americký novinář Samuel G. Freedman popsal ještě před vznikem hnutí Black Lives Matter fenomén „černého Twitteru“ jako unikátní prostor pro sdružování aktivistů a jako prostředek největšího mediálního osamostatnění afroamerické komunity v USA. Vznik hashtagu #BlackLivesMatter je podle něj

Vítězství bělehradské šestky

V Srbsku se nepodařilo vyrobit levicové teroristy

Na začátku letošního roku byla soudním verdiktem definitivně osvobozena šestice srbských anarchistů, kteří byli před téměř osmi lety obviněni z terorismu. Konstrukce celého případu vykazuje podobné rysy, jaké můžeme sledovat v případě české policejní operace Fénix.

FILIP ŠIMEČEK

Server Voice of Anarchopacifism přišel 19. února se zprávou, která by mohla posunout debatu o současných represích proti českým radikálně levicovým aktivistům. Srbský vrchní soud definitivně zrušil obvinění nad šesticí anarchistů ze skupiny Anarhosindikalistička inicjativa (Anarchosyndikalistická iniciativa, ASI), kteří byli v politickém procesu souzeni za terorismus. Postup státní moci vůči anarchistům je přitom v různých zemích velmi podobný, ať už jde o Srbsko, o Španělsko, kde prakticky souběžně s českou operací Fénix proběhla operace Pandora, nebo o Francii, kde v souvislosti s represí proti sociálním aktivistům zanechala mediálně nejvýraznější stopu kauza Tarnas, jež se v mnoha ohledech stala modelovým příkladem „výroby teroristů“.

Zápalná lahev

Šest srbských anarchistů bylo zatčeno a obviněno z terorismu v září 2009, krátce poté, co skupina ASI vstoupila do širšího povědomí evropského antiautoritářského hnutí. Díky

objevuje takřka vždy, když je třeba vytvořit nějakou teroristickou hrozbu. K útoku se přihlásila neznámá militantní skupina Černý Ilja, jež tak údajně chtěla vyjádřit solidaritu s vězněným řeckým anarchistou Todorosem Iliopulosem. Proč se však represe zaměřila na ASI? Srbská státní moc – stejně jako ta francouzská v případě „teroristů z Tarnacu“ – totiž potřebovala doložit, že útočníci byli mezinárodně organizovaní, a ASI mezinárodní spolupráci přímo deklaruje ve svých prohlášeních. Vzápětí po zatčení členů iniciativy úřad státního zástupce změnil kvalifikaci jejich činu z „obecného ohrožení“ na „akt mezinárodního terorismu“. Soud rovněž argumentoval tím, že ASI zveřejnila na svých webových stránkách solidární komuniké, přestože u něj bylo uvedeno, že nevyjadřuje postoj skupiny. – Podobně se česká policie v rámci operace Fénix zaměřila zejména na ty iniciativy, které na svých webech otiskly hromadně rozesílaná komuniké Sítě revolučních buněk.

Bez důkazů

Záměry srbského establishmentu je třeba chápat i v historickém kontextu. Úspěšný justiční úder proti radikalizujícímu se srbskému antikapitalistickému hnutí, které má silné kořeny jak v jugoslávské historii a samosprávném socialismu, tak v odkazu studentské rebelie z roku 1968, by anarchisty delegitimizoval a vytvořil by precedent pro další represe. Proto také anarchistické iniciativy sdružené v Anarchist Black Cross (ABC) pořádaly po celém světě solidární akce, včetně benefičních koncertů a sbírek. Kampaň za osvobození bělehradské šestky se pochopitelně vedla

od začátku motivován politicky, a že neexistují důkazy o našem zapojení.“ – Podobně tuzemská operace Fénix mířila původně proti Síti revolučních buněk, jejíž existenci, natož propojení se zatčenými anarchisty nikdo neprokázal, a vykonstruovanost obvinění byla tak markantní, že policie musela oba případy začít projednávat samostatně. Mimo to srbskou a českou represi spojuje i moment nelegitimního věznění.

Zločin, který se nestal

Radost z vítězství však srbským anarchosyndikalistům nevydržela dlouho. Jak připomíná britský web Freedom News, protesty proti NATO, které otrásl v roce 2011 Bělehradem, se staly záminkou ke znovuotevření procesu a posloužily k legitimizaci protianarchistických represí, protože obžaloba mohla pokázat na „společenskou škodlivost“ již dříve souzených aktivistů. Poté, co byl během protestů zatčen Trivunač, odvolací soud přijal stížnost obžaloby, která argumentovala, že propuštění anarchistů byla chyba. Následovala další série nekonečných soudních líčení, na jejímž konci na počátku letošního roku soud potvrdil původní verdikt: pro spojení členů ASI s útoky na řeckou ambasádu neexistují důkazy.

Skutečnost, že k definitivnímu zproštění viny došlo až po osmi letech, může být poučná i pro obviněné české anarchisty. Srbský případ ukazuje, že stát vynaloží maximální prostředky k tomu, aby v případě politických kauz neprohrál. Českou obdobou je proces s ruským anarchistou Igorem Ševcovem. Když nevyšlo obvinění z podpálení domu ministra

napětí

Ve středu 8. března se po celém světě demonstrovalo za práva žen. V USA se uskutečnila akce pod názvem Den bez ženy, která měla upozornit především na pokračující ekonomickou nerovnost mezi muži a ženami, ale i jiné formy diskriminace. Organizátorky akce vyzvaly ženy, aby se během dne zdržely placené i neplacené práce. V Praze se na náměstí Míru odehrálo setkání k Mezinárodnímu dni žen, jež se neslo v duchu hesla „Ženská solidarita“. Připomínala se důležitost boje za práva žen a genderovou rovnost, ale také potřeba radikálního, antikapitalistického feminismu.

Maďarské Hnutí Momentum v lednu tohoto roku iniciovalo petici za referendum, které by rozhodlo, zda se v roce 2024 mají v Budapešti konat olympijské hry. Nyní slaví nebyvalé úspěchy. Nejen že během krátké doby nasbíralo mnohem více podpisů, než je pro vypsání referenda třeba, ale navíc donutilo Orbánovu vládu, aby začala jednat o stažení samotné žádosti o pořádání olympijských her. Vláda alibisticky přenesla rozhodovací pravomoci na budapeštskou městskou radu, ta ale pod tlakem veřejnosti od záměru upustila. Novému občanskému hnutí se tudíž podařilo dosáhnout vítězství, aniž by k referendu vůbec došlo. I na základě těchto úspěchů se Hnutí Momentum hodlá transformovat v politickou stranu. Mohlo by tak znepříjemnit politickou budoucnost vládnoucí straně Fidesz.

V jihoasijském státě Myanmar už měsíc zuří násilné protesty dělníků textilní továrny, která dodávala zboží švédskému oděvnímu řetězci H&M. Někteří pracovníci obří továrny na oblečení se na protest proti neúnosným pracovním podmínkám dokonce jali rozbíjet výrobní linky, u nichž za normálních okolností pracují. Podle místních zpravodajů se jedná o největší a také nejnásilnější protesty za posledních pět let. V současnosti mezi vedením továrny a zaměstnanci probíhá vyjednávání. Platy místních pracovníků textílek jsou nízké i ve srovnání s okolními zeměmi – pracuje se šest dní v týdnu a průměrná mzda je zhruba 1500 korun měsíčně.

Sporný projekt bytového domu v Praze 1, kterému se pro jeho vzhled přezdívá „Maršmeloun“, získal platné stavební povolení, čímž končí mnohaleté spory mezi jeho příznivci a odpůrci. Kritici kontroverzní budovy dlouhodobě upozorňovali na fakt, že vydaná stavební povolení se týkala stavby, která měla vypadat jinak, než ukazuje současný projekt. I z toho důvodu proti budově v minulosti protestovaly stovky lidí. Památkáři se na tom, zda dům zapadá do historického centra metropole, nikdy zcela neshodli.

—lr—



Kampaň za osvobození bělehradské šestky se vedla i v samotném Srbsku. Foto inicjativa.org

solidární kampani zejména členských skupin Mezinárodní asociace pracujících (IWA-AIT) případ vešel do povědomí veřejnosti jako proces „bělehradské šestky“. „Dne 3. září 2009 zatkla srbská policie čtyři členy Anarchosyndikalistické iniciativy, včetně mezinárodního sekretáře Mezinárodní asociace pracujících Ratibora Trivunače. Dostupné informace naznačují, že jde o snahu kriminalizovat libertinské sociální aktivisty, protože zatýkání přichází uprostřed probíhajících sociálních konfliktů a stávek v Srbsku. Jde o útok, na který je třeba okamžitě reagovat, protože zatčení jsou obviněni z mezinárodního terorismu,“ napsala na svůj blog slovenská členka IWA-AIT.

Oficiálním důvodem zatčení byl nález dvou zápalných lahví před řeckým velvyslanectvím v Bělehradě, rozbítí okna a poškození zdi velvyslanectví nasprejováním anarchistických symbolů. Všimněme si, že zápalná lahev se

i v samotném Srbsku. Skupina srbských intelektuálů ve svém otevřeném dopise z prosince 2009 mimo jiné zmiňuje příklad tří anarchistů, kteří byli za vylepení solidárních plakátů obviněni z trestného činu maření úředního rozhodnutí.

V únoru 2010 se aktivistům podařilo za pomoci mezinárodního tlaku vyhrát první z velkých soudních bitev a byli propuštěni na kauci. Na jednání soudu v únoru 2010 přišlo bělehradskou šestku podpořit 200 příznivců. Svou roli hrál i fakt, že Ratibor Trivunač vykonával v době svého prvního zatčení funkci generálního sekretáře IWA-AIT. V atmosféře relativně vysoké veřejné podpory obviněným soud uznal, že neexistuje dostatek důkazů, které by prokázaly propojení mezi ASI a skupinou Černý Ilja. Trivunač se k rozhodnutí soudu vyjádřil takto: „Soudce krátce vysvětlil, že jeho rozhodnutí je založené na právu, nikoli politice, čímž připustil, že proces byl

obraný, použilo se alespoň „hlídání při sprejování“. I kdyby bylo takové soudní přelíčení úplně absurdní, pro establishment je často přijatelnější zavřít někoho třeba za lepení samolepek než se držet zákonů a uznat, že šlo o mylné obvinění.

Případ bělehradské šestky nicméně může být pro české soudy určitým poučením – jakoli srovnáváme země s odlišným právním systémem a obě kauzy se v řadě podstatných detailů liší (zejména v bodu nasazení policejních provokatérů). Dá se předpokládat, že čím delší a absurdnější bude snaha státu o prokázání zločinu, který se nestal, tím lépe pro obviněné anarchisty. Srbská kauza nakonec dopadla tak, že ASI vysoudila zpět finance, které musela do procesu vložit, a zčásti je pak rozeslala zpět lokálním skupinám ABC. Zpětně viděno, proces anarchistické hnutí v mnohém posílil.

Autor je středoškolský učitel a aktivista sociálních hnutí.



Hans Henny Jahn
Noc z olova
 Přeložil Radovan Charvát
 Pulchra 2016, 160 s.

O Noci z olova její překladatel uvádí, že jde o samostatně vydanou epizodu z nedopsaného románu Každého to dostihne. Je to tedy jakýsi fragment fragmentu, u něhož se můžete jen dohadovat, kam vedou odkazy k postavám v tomto textu nerozvedeným a co to má všechno znamenat. Což ovšem není na škodu, protože takové už sny bývají. V původním kontextu románu byla Noc z olova snem uvězněného hlavního hrdiny. Tuto informaci při čtení můžete i nemusíte brát v potaz, každopádně vám ale usnadní přijetí líčených příhod. Mladším nebo méně zkušeným čtenářům nabízí autor několik osvědčených fantaskních a dekadentních motivů, mimo jiné dvojnictví, fantomy, podzemní chodby nebo sexuální náznaky včetně homosexuality. Starší a zkušenější těmito prvky možná už tolik neokouzlí, ale přinejmenším je může pobídnout ke konfrontaci s mladší verzí sebe samých. Próza byla publikována v roce 1956 a autor ji psal na sklonku života, podle překladatele celé dva roky. Možná i proto je z ní cítit nostalgie a odcizení. A vzhledem ke své poetice působí i poněkud anachronicky. Text ovšem skutečně vyvolává určitý snový dojem – totiž že má znamenat víc, než do něj autor dokázal vepsat. Jahnnovi vyšly česky dosud jen vybrané epizody ze staršího románu Perrudja. Výbor byl prý zamýšlen jako ochutnávka. Noc z olova je ovšem také jen taková pozdní večerní ochutnávka. Proč vlastně nevydat rovnou Každého to dostihne? Vždyť už název zní, jako když zaklapne víko hrobky.

Ondřej Pomahač



Zbyňek Vybíral
Nocleh na letišti Gatwick
 Protimluv 2016, 114 s.

Na záložce souboru krátkých povídek Zbyňka Vybírala čteme, že autor píše „s nadhledem o vnitřním, rozporuplném světě mužů a jejich uvažování o ženách“. To je zčásti pravda, protože variace na „rozporuplné“ vztahy k ženám – případně sex s nimi – nalezneme ve většině povídek. Nadhledu ale ve Vybíralově literárním debutu příliš není, protože texty svou monotematicností a repetitivním bolestíinstvím stárnoucího muže mnoho sebereflexe nenabízejí. Spíše než o povídky se jedná o jakési skici nebo náčrty situací, které nemají žádné výraznější završení. Tím víc se čtenářské očekávání zaměřuje na ono avizované „uvažování“, v němž se ale bohužel žádné závažné existenciální boje či hlubší analýzy neodehrávají. Najdeme tu bilanci rozpadlých nebo rozpadajících se vztahů, vyvolávání vzpomínek či zaprášených citů a popis momentů, v nichž si muž najednou uvědomuje své stáří. Ze všeho vane smutek, melancholie, mýsty i odevzdání a mnohdy máme během čtení pocit, jako bychom byli přítomni jakémusi intimnímu autoterapeutickému rituálu, s nímž je těžké se ztotožnit. Hrdinu jedné z povídek označí odcházející partnerka za sobce, který „rád poslouchá jen sám sebe“, což sedí i na Vybíralovu tvůrčí metodu. Nelze ale říct, že by šlo o špatnou literaturu. Je spíše bezvýrazná, i když je v jejím jednotvárném plynutí možné najít mnohé překvapivé momenty a silné obrazy, jako například v poslední povídce Stihl jsem. V knize se dočteme, že „psaní je monolog bez adresáta“. Což vyvolává otázku, zda takový monolog vůbec vydávat.

Karel Kouba



Vladimír Papoušek, David Skalický (eds.)
Fenomén Zappa
 Akropolis 2016, 272 s.

Publikací věnovaných americkému rockovému avantgardistovi Franku Zappovi vyšla v češtině už řada. Ta loňská je možná nejambicióznější a také nejpodivnější – nejen proto, že vznikla kombinovaným úsilím tuzemských akademiků a členů Fan klubu Franka Zappy, ale především díky důrazu na česká specifika titulního „fenoménu“. První polovina knihy sestává z příspěvků vysokoškolských pedagogů, kteří k věci přistoupili jaksepatří teoreticky. Aleš Opekar je v tématu jako doma už od osmdesátých let, kdy psal o „hodnotové orientaci v rockové hudbě“, Jozef Cseres by mohl o hudební avantgardě přednášet i ze spaní, Miroslav Petříček si vystačil se střídou myšlenkovou elegancí, Petr A. Bílek na Zappu přiložil Bachtina, ale jako nadšený bigbíťák-teoretik své sousto přezýval, a Vladimír Papoušek je zkrátka především nudný, ale Zappu v mládí asi poslouchal. Po kabinetním hloubání přichází druhá část knihy, připravená členy fanklubu, jejichž životy vyvrcholily příjezdem „Zappička“ v lednu 1990. O této návštěvě, během níž si na hudebníka „chtěl každý sáhnout“ a stal se „kulturním a obchodním zástupcem Československa v USA“, se dovíme doslova všechno, možná i to, co bychom vědět nechtěli. Zmatená naivita porevoluční společnosti, v níž zřejmě zabloudil i pragmatik Zappa, působí až přeludně. Fascinující je především orálněhistorický příspěvek Pravoslava Tomka. Jako příklad dobové euforie uvedme aspoň zvolání Martina Němce: „Připadá mi, že na té krásné době, kterou vnímám jako kopec šlehačky, je Zappa jako ta nejkrásnější třešeň.“

Billy Shake jr.



Maurice Duverger
Politické strany
 Přeložili Olga a Zdeněk Velíškovi
 Karolinum 2016, 494 s.

Duvergerova kniha o politických stranách je zakladatelskou prací. To na jedné straně znamená, že zásadně ovlivnila rozvoj komparativní politologie nejen v kontinentální Evropě, a umožňuje tak mimo jiné lépe pochopit východiska dnešního stavu oboru, na straně druhé od jejího prvního vydání uběhlo už bezmála sedmdesát let, a patří tedy do historického kontextu, od něhož se současná situace v lecčem významně liší. Nakonec, jak říká sám Maurice Duverger, politická strana je „velkou inovací 20. století“ a do dneška sotva mohla zůstat nezměněna. O stáří knihy svědčí i skutečnost, že Duverger pracuje sice s působivým množstvím komparovaného materiálu, všechen ale pochází ze západního politického světa. Nedozvíme se tedy, zda do jeho výkladového rámce zapadají i politické strany z jiných kulturních okruhů – pokud tedy nepoužijeme jako vodítka zobecnění, jež si Duverger vedle empirického studia stranických systémů mýsty dopřává. Autorovi je nicméně třeba přiznat, že tato zobecnění nepostrádají eleganci a přesvědčivost, byť mohou být empiricky kontroverzní. Mimo jiné tvrdí, že „pokaždé, když stojí veřejné mínění před zásadními problémy, má tendenci se polarizovat. Přirozený pohyb společnosti inklinuje k bipartismu.“ I díky tomuto teoretickému rozletu, který je pro současnou empirickou politickou vědu spíše neobvyklý, Duverger stále stojí za přečtení.

Matěj Metelec



Stát pevně
Rester vertical
 Režie Alain Guiraudie, Francie, 2016, 97 min.
 Premiéra v ČR 2. 3. 2017

Ve filmech francouzského režiséra Alaina Guiraudieho se iracionální, snové pocity neskutečna a bezbrannosti před krajním ohrožením plynule prolínají se stejně neurčitě se vynořujícími homosexuálními motivy. Tak se bizarní nudistická pláž, kde si dávají dostaveníčko gayové, v režisérově vrcholném díle Neznámý od jezera stává dějištěm morbiditou nakaženého milostného vztahu mezi podezřelým z vraždy a jejím svědkem. Rovněž Guiraudieho novinka Stát pevně sleduje hraniční surreálné děje, ty ale tentokrát nemají tak silné situační ukotvení a zabíhají mnohem dál do přízračných výjevů. Film vypráví o scenáristovi Léovi, který je homosexuál, ale vyspí se s dcerou farmáře na francouzském venkově a stane se otcem nemluvněte, o něž se musí starat. Halucinační dějové peripetie Léa neustále stavějí do pozice osamělého outsidera, čelícího nedorozuměním, nejistotám a ohrožením, leckdy spojeným s jeho malým dítětem, které ho konfrontuje s prožitky ztráty kontroly nad vývojem situace. Film příznačně opouští svého hrdinu ve chvíli, kdy sám sebe přesvědčuje, že nejlepší způsob, jak čelit smečce hladových vlků, je stát pevně a nedat najevo strach. Guiraudieho dílo se opět snaží působit spíš na emoce než na racionalitu a lze v něm vidět jak pokus o umělecké ztvárnění „jinakosti“ homosexuálů, tak existenciální zprávu o bytí ve světě, kde uvnitř všednosti neustále dochází k podivným setkáním a událostem lze porozumět vždy jen z malé části.

Antonín Tesař



In a Landscape
 Dům pánů z Kunštátu, Brno, 8. 2. – 26. 3. 2017

Výstava In a Landscape, která je nyní k vidění v Domě pánů z Kunštátu v Brně, je pozměněnou verzí stejnojmenné výstavy konané loni v Praze. Kurátor Milan Kreuzzieger vybral tentokrát sedm umělců: Jakuba Jansu, Tomáše Honze, Dimitriho Nikitina, Štěpánku Šimlovou, Jakuba Tomáše, Vladimíra Turnera a Miroslava Vavřínu. Tito autoři představují všemožné způsoby, jak se dívat na krajinu. Krajina jakožto uměle vytvořený prostor je příznačným tématem současného umění. Všichni zmínění umělci využívají ve své tvorbě nová média, a propojují tak přírodu, kulturu a technologii v jeden celek. Podle francouzského filosofa a antropologa Bruna Latoura jde v daném případě o hybridy, takzvané kvaziobjekty, u nichž nemůžeme s jistotou určit, zda patří do sféry přírody, společnosti či politiky. Doplnujícím prvkem, který na výstavě rozbíjí časové hranice, je kolekce muzejních exponátů, přírodnin, které společně s uměleckými díly vyjadřují současnou epochu antropocénu. Zvukový doprovod výstavy tvoří skladby In a Landscape a Imaginary Landscape No. 4 od Johna Cage, který byl sám experimentátorem na poli nových technologií a náhody. Podnětnou součástí výstavy je doprovodný projekt Icaró od Jana Nálepky. Jedná se o audiokompozici generovanou na základě „biodat“ získaných z rostlin. Koncept výstavy, reagující na prostředí, v němž žijeme, působí aktuálně a otevírá perspektivu, které lze v dnešní „postfaktické době“ dál rozvíjet.

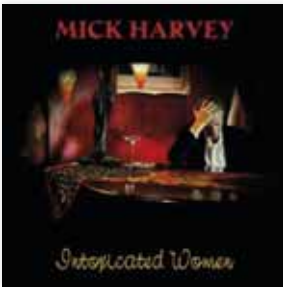
Karolína Juřicová



Andy Weir
Marťan
 CD, OneHotBook 2016

Za úspěchem Marťana stojí dobrý nápad, postavený na půdorysu literární klasiky. Zatímco Robinson Crusoe ztroskotal na opuštěném ostrově, astronaut Mark Watney zůstal po jedné z písečných bouří uvězněn na liduprázdném Marsu. Spisovatel Andy Weir původně knihu psanou ve formě deníkových zápisků publikoval v podobě blogu, následovalo vydání audioknihy a až po něm přišla tištěná verze. U nás však byla skoro dvanáctihodinová audiokniha vydána až po té tištěné a je zřejmé, že důvodem byla především úspěšná filmová adaptace. Děj knihy se odehrává v několika fázích. Tou první a asi nejzajímavější je Watneyho snaha o přežití – astronaut se pokouší Mars alespoň dočasně zúrodit a vypěstovat si tu vlastní potraviny. V další fázi sledujeme jeho mnohatisícikilometrový přesun k raketě, která ho má vynést na oběžnou dráhu Marsu. A konečně jsme svědky příprav tohoto letu. Deníkové záznamy jsou prokládány popisem toho, co se děje v pozemním ústředí NASA, a také vstupy z rakety, kterou se Watneyho kolegové mají vrátit zpět na Zemi. Je přitom patrné, že si autor dal práci se studiem fyzikálních jevů i možností současných technologií. Roli Watneyho ztvárnil svým výrazným hlasem herec Jan Zadražil, dění v NASA a raketě pak přibližuje hlas Jana Vondráčka. Vzhledem k množství fyzikálních reálií je Marťan román spíše vědecký než fantastický, v závěru sice zbytečně natahovaný, každopádně ale napínavý a díky Watneyho smyslu pro humor i zábavný.

Jiří G. Růžička



Mick Harvey
Intoxicated Women
 CD, Mute Records 2017

Australský hudebník Mick Harvey, známý hlavně jako někdejší člen Bad Seeds, se pohybuje na poprockové scéně zvláštním způsobem. Těžištěm jeho hudebních aktivit jsou výrazné umělecké osobnosti, o jejichž tvorbu se dokáže postarat – jak jejich publikum pomalu a neochotně zjišťuje – lépe než ony samy. Serge Gainsbourg, k němuž se Harvey dostal až po jeho smrti, představuje zvláštní případ. Vydání prvního alba gainsbourgovských coververzí Intoxicated Man ještě působilo jako rozmar. Po dalších třech deskách je ale jasné, že pohyb okolo žárovky Harveymu svědčí: vztah mezi mrtvým francouzským excentrikem a oslněným kocentrikem trvá už přes dvacet let. Ač se to nezdá, slavný šansonier se neustále zdokonaloval, respektive rozšiřoval rejstřík své svůdnosti o stále perverznější prvky, a jeho sláva kulminovala až dlouho po jeho skonu. Důkazem je i to, že Harvey na mrtvole novodobého prokletého básníka, jenž zemřel ve dvaadesáti letech, elegantně překonal vzdálenost mezi sedmatřicátým a osmapadesátým rokem svého života a celá polovina jeho sólové tvorby je gainsbourgovská. Poslední nahrávka Intoxicated Women se soustředí na duety a písně psané pro různé zpěvačky, takže Harvey zůstává v pozadí, což je jeho osvědčená role. Album však obsahuje i dvě téměř neznámé písně, které tím pádem působí jako originály. Jak říká známý citát, dobří umělci napodobují, velcí umělci kradou. Harvey by rád dělal obojí. A posluchač si může vytvořit vlastní, kongeniální výběr – stejně jako u Gainsbourgovy diskografie.

Billy Shake jr.

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FŘEDA BRUNOLDA 2017

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

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

Standard	799 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

Vysoká móda se již delší dobu snaží zbavit pověsti odvětví, kde jsou ženy pouhými věšáky na šaty tvořenými extravagantními muži-návrháři. I na letošních módních přehlídkách v Paříži dominovaly modely, jež mají být především vhodným doplňkem silné a výrazné ženy. Módní domy se tak otevřeně hlásí ke konceptu „empowermentu“, pocházejícího z disidentských subkultur americké společnosti šedesátých a sedmdesátých let. Koneckonců dnes haute couture míří spíše na ambiciózní manažerky, kterým se podařilo prorazit „skleněný strop“, než na manželky šéfů a dědičky rodinných impérií. Těsně před Mezinárodním dnem žen ale známá značka Yves Saint Laurent zveřejnila reklamu, v níž je mladá modelka v lodičkách s kolečky přehozena přes židli ve velice jednoznačné poloze. Očekávatelné nařčení ze sexismu na sebe nenechalo dlouho čekat a je otázkou, co zatemnilo zrak pozorným marketingovým gmátům. Možná je zmátlo, že jde jen o nějakou modelku, na kterou se empowerment v komerčním pojetí patrně nevztahuje.

J. Horňáček

Už třetím rokem narůstá počet bajtů nesoucích internetem smutné poselství o české malosti. Zeman, Veleba a Okamura udělali z nenávisti nedobytnou pevnost. To, co

doposud vypadalo jako jednoduší masa frustrovaných bílých mužů, však rozbíral človek krve modřejší, než je naše krásná volno-tržní planeta. Václav Klaus mladší dokázal osít pole, které mělo být podle politologů už alespoň třikrát přeorané. Našel část voličů, pro které byli výše zmínění nepřítel. Kromě početné a zklamané nižší třídy totiž na svého spasitele celé ty roky čekala podobně početná skupina slušných, avšak alespoň trochu majetných lidí z řad malých podnikatelů. Nemají a nikdy neměli na různých ustláno. Stát je vždycky nenáviděl. A oni nikomu nedají nic zadarmo... Jak jinak si vysvětlit Klausovy výroky o kvalitách čínské školství, kde nikdo nestuduje bezplatně, protože je tam tvrdá konkurence? Nebo boj proti inkluzi, která nadané děti dává všanc dítkám se zdravotními problémy? Klaus mladší našel způsob, jak dát malosti nový rozměr: Do voleb je ale ještě půl roku. Nezbývá než doufat, že do té doby i lidem, kteří nevidí dál než na své daňové příznání, dojde, že Klaus jejich živnosti nezachrání. Protože férové podnikání stojí na férových podmínkách pro všechny.

O. Novák

Křesťanský ministr zemědělství se na začátku března pochlubil, že našel dalších šest set osmdesát milionů korun na podporu znásilňování a následného zabíjení takto vzniklých nadbytečných potomků. Řeč je – kupodivu – o mléku do škol. Každý rok nastoupí do českých škol sto deset tisíc nových prvňáčků. Ale také se každý rok v českých chovech

narodí pět set padesát tisíc nových telat, vedlejších produktů laktobyznysu. Lidovecká věrouka jistě může považovat lidské mládě za cennější než pět mláďat tuřích. Věřouka tuřů by ale zastávala odlišné postoje. Mléčný průmysl totiž nevypadá jako selanka, kde se telátko čumáčkuje s kravičkou na louce zalité sluncem. Je to kolotoč života a smrti v betonových halách, jehož součástí je každoroční znásilnění krávy a každoroční únos jejího potomka záhy po porodu. Etologie jednoznačně zjistila, že přitom matka i tele prožívají citové trauma. Mateřský pud je mezi savci poměrně univerzální. Otázkou je, zda to křesťanský ministr neví, nechce vědět, či zda mu je to jedno.

S. Vandrovce Špaček

Rudá cenzura už zase vystrkuje rohy, alespoň podle svědectví herce Martina Dejara. Ten konečně přišel s vysvětlením, proč poslední repríza seriálu *Zdivočelá země* neobsáhla všech pětáctyřicet „případů“ podplukovníka Maděry, jehož Dejar ztvárňuje. „Údajně na jakousi intervenci komunistické strany bylo vysílání zaraženo,“ prohlásil herec v rádiu. Činovník České televize to vzápětí vehementně popřel, nicméně s takto polovičatým rozuzlením kauzy bychom se neměli smířit. Stále totiž existují díla, která mohou být reprízována jen jednou za dva tři roky – a v mezivolebním čase, kdy komunistům vesele rostou preference, musí ležet někde v trezoru. Žádejme proto Českou televizi, aby kulturní propagandistické dílo zpřístupnila i generaci, která

ho při posledním vysílání v roce 2015 ještě nestihla sledovat. Paměť národa nelze potlačovat! Žádejme dále, aby tvůrcům byla dána možnost protáhnout historickou epopej do současnosti. A kdyby se někdo chtěl vymlouvat, že bývalému pilotovi RAF by za Babiše bylo přes sto let, tak nejspíš nikdy neviděl Simpsonovy.

R. Rops-Tůma

Nike útočí. Po zisku lačný oděvní korporát našel volné místo na trhu a přišel s nabídkou sportovního hidžábu. Na první pohled je to geniální obchodní tah. Na Západě ocení, že firma podporuje práva žen, které v ortodoxně muslimských zemích mohou sportovat jen řádně zahalené. Šátek s notoricky známou fajfkou sportujícím muslimkám dodá kromě sebevědomí i punc světovosti, firmě zajistí další zisky a východoasijským sweatshopům přihraje další pracovní zakázky. Jenže náboženská tolerance ve vrcholovém sportu nekvete. Světová basketbalová federace FIBA totiž hraní v šátku zakazuje, což platí i pro americké profesionální soutěže. To byl důvod, proč se extrémně talentovaná americká basketbalistka Bilqis Abdul-Quaadirová musela vzdát snu o profesionální kariéře. Upřednostnila svou náboženskou víru před sportovní kariérou a poslední dva roky místo hraní vede kampaň za povolení driblovat v hidžábu i na té nejvyšší úrovni. Nike do té doby může vést reklamní kampaň v těch zemích, kde je nošení hidžábu naopak povinné.

V. Ondráček