

MIGRANTSKÝ RAP

Illustrace Alexey Klyuykov, 2019

ISSN 1803-6635



0.3
9 771803 663006



interaktivní Black Mirror / Ambice v poušti Alberta Cosseryho

Každodenní stalinismus Sheily Fitzpatrickové / co zможou odbory v Českém rozhlasu

demontáž právního státu v Maďarsku / příběh komunitního centra Klinika

Arthur Jafa v Galerii Rudolfinum

O infraštruktúrach

LUBICA KOBOVÁ

Koncom decembra som sa večer vracala z práce domov. Mala som za sebou dobrý rozhovor s kolegyňou z inej katedry. S ňou aj s jej asistentkou – kolegyňa používa elektrický vozík a využíva aj služby osobnej asistencie – sme sa vracali z vokovickej periferie niekam bližšie k centru a potom ďalej. V dialke sme zbadali dvadsaťšesťku. Na zastávku to bol ešte kúsok a na otázku kolegyne, či teda nepobehneme, lebo ona to s vozíkom stihne raz-dva, som odpovedala niečo v zmysle „veď pôjde ďalšia“. Ďalšia nízkopodlažná električka išla možno o dvadsať minút. Čas na zastávke sme si krátili pokračovaním diskusie. Na Hradčanskej sme všetky tri prestupovali. Kolegyňa aj s jej asistentkou som presvedčila, že ak existuje z električkovej zastávky do metra výťah, tak zastávky sú bezbariérové. Pred výťahom sme sa rozlúčili a ja som bola doma o desať minút. Na druhý deň som si prečítala e-mail od kolegyne, ktorá písala, že ona sa domov dostala po asi hodine a pol odvtedy, čo sme sa rozlúčili.

Bolo to prvýkrát, čo som sa v meste pohybovala s niekým, kto nemohol nasadnúť do akéhokoľvek dopravného prostriedku. Cesta bola pre mňa určite poučná, ako mi pripomenula aj kolegyňa, ktorá na mne videla zmes rozhorčenia aj úžasu. Ale za akú cenu. Tú cenu som neplatila ja, svojím časom ju platila kolegyňa, ktorej zostalo menej hodín na spánok. Odkryla sa mi časť dopravnej infraštruktúry Prahy a s ňou aj jedna podporná sieť našich životov. Pre mňa funguje dobre, pre kolegyňu nie.

Prelom rokov bol poznamenaný miznutím infraštruktúr, na ktorých možno mnohým nezáleží, sú však pre existenciu verejného života zásadné. Ide o dve na pohľad nespojité a z hľadiska politicko-ekonomických logík aj protichodné záležitosti: dotácie pre ženské organizácie a Autonómne sociálne centrum Klinika.

Ženské a feministické organizácie prišli o podstatnú časť dotácie Úradu vlády

(počíta sa v jednotkách miliónov), ktorá im pomáhala pokryť napnuté rozpočty. Stalo sa tak vďaka kombinovanému úsiliu poslanca ODS Jakuba Jandu a zástupcov vládnych strán v rozpočtovom výbore snemovne, a aj vďaka nedostatočnej činnosti feministických organizácií. Po roku sa poslanec Janda opäť postavil zlým neziskovkám – inokedy sa totiž za rečnický pult



Kresba Silvie Vavřinová

snemovne nestavia takmer vôbec. Neziskovky podľa neho dotačný program pre rovnosť príležitostí žien a mužov „zneužívajú pro ideologické a politické zázemí organizácií alebo obnovu jejich materiálne-technické základny, a to opakovaně“. Feministické neziskovky tak jednoducho obvinil z toho, že štátne peniaze používajú na budovanie vlastnej infraštruktúry. Zdá sa mi však, že Janda skôr zohral rolu výrobcu dymovej clony, ktorá poslúžila rozpočtovému výboru snemovne na to, aby schválil v zásade rovnaké krátenie uvedenej dotácie

– len bez verejne viditeľnej debaty. Defilé poslankýň a poslancov celého politického spektra, ktorí sa pustili do Jandu polujúceho na lacnú korisť, tak bolo vlastne len zaujímavou šou. To podstatné sa totiž odohrávalo mimo snemovných kamier, za dverami rozpočtového výboru, kde ťažké váhy vládnych strán rozhodli o tom, že žiadne feministické dialnice k genderovej rovnosti nebudú.

Mračná nad Klinikou sa schyľovali dlhšie. Ale ani odchod posledných štyroch obyvateľov centra nezmaže to, že Klinike sa v Česku podarilo niečo jedinečné, čo nezmaže ani so zapečatením dverí plombami exekučného úradu. Náročne udržiavané miesto pre každodenný život a stretávanie sa počas štyroch rokov svojej existencie stalo základnou infraštruktúrou pre vznik nových skupín, debát, projektov. Pochybujem o tom, že rozmach, ktorý zažilo v ostatných rokoch feministické hnutie – presnejšie tá jeho časť, ktorá sa o hore uvedené dotácie neuchádza –, by mal svoju dnešnú podobu bez Kliniky.

Na infraštruktúre záleží. Ako pripomínajú viaceré feministické teoretičky, napríklad Judith Butler a Silvia Federici, reprodukcia priestorov a ďalších materiálnych podmienok pre politické konanie je nevyhnutná. Demonštrácia potrebuje priestor, isté usporiadanie ulíc a námestí, kde sa môžu javiť prehovárajúce a spolukračajúce či spolustojajúce osoby. Politická reč pre to, aby niekedy mohla uzrieť svetlo sveta, potrebuje domy, centrá, kancelárie a zaplatené účty za elektrinu, telefón aj vodu.

Pokračuje ničenie infraštruktúr opotrebovacia vojna? Áno. Ale rovnako ako nashtrbovanie existujúcich infraštruktúr ukazuje na krehkosť toho, čo je považované za pevné, tak sa s otriasaním domov v ich základoch, so zastavením príjmov na bankovom účte možno uvoľňuje niečo nové. A to, čo sa vytvorilo – pradio ľudských vzťahov a spoločných záujmov –, pretrváva.

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

Rap je v súčasnosti patrne najvlivnejší a najprístupnejší hudobný žáner, a teda masový nástroj identifikácie a šírenia všemožných popkultúrnych stereotypů. Zároveň však slouží jako prostředek emancipace – nejen mladých lidí, ale také příslušníků menšin a migrantů, jejichž rapové tvorbě se v tomto čísle věnujeme. Na hip hop se přitom nedíváme jen jako na subkulturu, ale také jako na médium, díky němuž k nám doléhají umlčované hlasy lidí z okraje společnosti. Tuto funkci ostatně plnil už na počátku, v černošských ghettech. Současným migrantům umožňuje artikulovat témata jako nerovnost, sociální příslušnost, rasismus nebo vzpouru proti systému. Kromě toho pro mnohé marginalizované představuje příležitost k sociálnímu vzestupu nebo aspoň překročení hranic vyloučené lokality. Od většiny rapperů ovšem nelze očekávat nějaká pronikavá politická prohlášení, spíše jde o sondy do života na periferii. V tematických článkách zavítáme do Finska, kde žije početná somálská diaspora, mezi paneláky na francouzských předměstích, o kterých rapuje výjimečné alžírsko-francouzské rapové duo TripleGo, na německou gangstarapovou scénu, tvořenou z velké části přistěhovalci, i mezi asijské rapové hvězdy ve Spojených státech. České rapové emigranty zastupuje Dollar Prynec, romský čávo, který „dýluje a krade“ v Británii a jehož autenticita je na tuzemské scéně výjimečná, protože vrací rap pouliční spodině. Zkrátka, jak uvádí rapper a hipopový výzkumník Hannes Loh, „v rapu zůstává zachován otisk globálních migračních pohybů“.

Karel Kouba

z obsahu

- 4 **Marná detektivní ctízádnost.** Ambice v poušti Alberta Cosseryho / Klára Soukupová
- 11 **Jebat systém.** Dollar Prynec a český romský rap z Anglie / Pavel Chodec
- 13 **Všechny ty hororové příběhy z Afriky** / hudební sloupek Jana Bělíčka
- 14 **Dočasné poststruktury.** Galerie Plato aneb Jak se utopit v moři improvizace / Jaroslav Michna
- 21 **Optimalizace, rozuměj propouštění.** S Jiřím Hubičkou o rozhlasových odborech, strachu a poplatcích / Marta Martinová
- 25 **V zájmu vládnoucí strany.** Co v Maďarsku znamená demokracie? / Attila Pató
- 30 **Každá idea potrebuje tělo.** Příběh sociálního centra Klinika / Arnošt Novák

Jakub Strouhal

28. SRPNA 2014

Někdy jediné, co člověku pomůže, je utratit pětikilo a udělat si domácí test na HIV. Negativní. Oddechneš si a pustíš Landona...

...if this is the way it ends
this is the way it's meant to be...

Hezký večer,
Podzimov

Báseň vybral Elsa Aids

**PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
13. ÚNORA 2019**

Stalinismus zdola

Revizionistické dílo Sheily Fitzpatrickové

Australská historička Sheila Fitzpatricková patří k nejuznávanějším badatelkám v oblasti kulturních a sociálních dějin Sovětského svazu. Její kniha Každodenní stalinismus je sondou do života ruských měst třicátých let, kdy Stalin institucionalizoval svou „druhou revoluci“ v podobě, která přetrvala dalších padesát let.

MATĚJ METELEC

Po třiceti letech, jež uplynula od pádu sovětského bloku, je zřejmé, že popisovat dělicí politické linie našeho světa jako období konfrontace komunismu a demokracie nadále není ani přiměřené, ani užitečné. Populismus či globální džihádismus nemají s „rudým nebezpečím“ mnoho společného, a tak před ním varují už jen postkomunističtí politici v okamžicích zoufalství. V českých překladech historiografie Sovětského svazu se tento zlom projevuje v tom, že po desetiletích nadvlády studenovělečných prací začínají převládat díla řazená do revizionistického proudu.

Sheila Fitzpatricková je vůdčí postavou druhé generace revizionistických historiků a *Každodenní stalinismus* (Everyday Stalinism, 1999), který nyní vyšel i v českém překladu, patří k jejím nejocetovanějším knihám. Perspektivou sociálních dějin nabízí pohled zdola na to, jakým způsobem se žilo ve třicátých letech v sovětských městech, zatímco zkušenost sovětského venkova autorka popsala v dřívější knize *Stalin's Peasants* (Stalinovi rolníci, 1994).

Homo sovieticus

Pod pojmem stalinismus si nejspíš vybavíme Velký teror, Gulag a krvežíznivého paranoidního tyрана, který tomu všemu velel. Obrázek Sovětského svazu pod Stalinem patří k těm nejpochemrnějším, které 20. století přineslo. Dobově byl přitom stalinismus vnímán méně jednoznačně. Někteří viděli v opuštění vývozu revoluce a navazování normálních diplomatických styků s evropskými státy, které začalo spolu se Stalinovým „budováním socialismu v jedné zemi“, cestu k postupnému „zcivilizování“ SSSR. Zanícenými revolucionáři byl tento krok naopak chápán jako zrada revolučních ideálů nebo dokonce kontrarevoluce. A stalinské elity a ti, kteří se s režimem identifikovali, v něm spatřovali dokončení revoluce, jež prostřednictvím kolektivizace a industrializace vyvede zemi ze zaostalosti a dovede ji ke světly zítřkům.

Sheilu Fitzpatrickovou ovšem nezajímá stalinismus z hlediska věrnosti revolučním ideálům, ani coby způsob, jakým se v Sovětském svazu vládlo mezi roky 1927 a 1953. Stalinismus je pro ni „zkratka pro komplex struktur, institucí a rituálů, které vytvářely životní prostor druhu homo sovieticus za stalinské éry“. „Životní prostor“ to byl o to významnější, že po svém dotvoření ve třicátých letech přetrval až do nástupu Michaila Gorbačova. Perspektiva zdola přitom nemá „příběh“ stalinismu převrátit, ale spíš doplnit. Zatímco z hlediska politických dějin je vrcholem této éry Velký teror mezi lety 1936 a 1938, Fitzpatricková hned v úvodu své knihy prohlašuje, že běžní zaměstnanci daleko více pocítili nové pracovní zákony z let 1938 a 1940.

Režimním represím se sice věnuje samostatná kapitola, větším problémem však pro městské obyvatelstvo byl všudypřítomný nedostatek. Nedostupnost spotřebního zboží, služeb nebo bydlení vedla ke vzniku „druhé ekonomiky“, jež byla paralelní se státním, centrálně řízeným hospodářstvím: všechno zboží a služby pocházely z týchž zdrojů a pouze propadávaly dírami oficiální ekonomiky na černý trh. Role, kterou druhá ekonomika sehrávala v životech běžných lidí, je přitom sama o sobě zpochybněním populární představy totalitarismu jako kompletního ovládnutí společnosti.

Každodenní totalitarismus

Dějiny každodennosti jsou často považovány za jakéhosi protivníka teorie totalitarismu – jako by „politické zlo“ totalitárního panství relativizovaly poukazem na to, že běžné lidské životy šly dál jako obvykle. Tento spor je však do značné míry účelovou ideologizací. Zkoumání každodennosti je spíše projevem odvratu od jednostranného zaměření na politické dějiny, které právě v teorii totalitarismu pohltily všechny další aspekty minulosti. Z ideálního typu struktury moci se stal ideologický monolit, jenž má více společného s románovou metaforou

Orwellova románu *1984* než s empirickými režimy sovětského typu.

Fitzpatricková nikterak nepopírá „mimořádnost“ zkoumané každodennosti ani všudypřítomnost státní moci v ruském městském prostředí. Ze svého zkoumání ostatně vylučuje vyložené privátní témata jako „přátelství, lásku a některé aspekty volného času a osobní družnosti“ a soustředí se na oblasti, kde se soukromé prolíná s veřejným, jako jsou „nakupování, cestování, oslavy, vypravování vtipů, vzdělávání, hledání bydlení či práce, profesní vzestup, vytváření konexí a získávání patronů, sňatky a výchova dětí, psaní stížností, udávání, hlasování ve volbách a snaha vyhnout se tajné policii“. Strana a stát přitom v její knize zdaleka nevypadají jako bezchybně fungující stroj na ovládnutí společnosti, jak je líčila nejen studenovělečná sovětologie, ale také stalinská propaganda.

Zářné zítřky

Fitzpatricková ovšem pracuje i se sebecpáním tehdejší ruské společnosti. Stalinská příběhová schémata jako „zářné zítřky“, „prýč se zaostalostí“ nebo „zítra, kdyby vypukla válka“, která byla nejen oficiálně propagována, ale také široce přijímána, totiž současníkům umožnila vysvětlit si třeba panující nedostatek a neztratit důvěru v režim. To bylo pro stalinismus, který se snažil zachovat revoluční mobilizaci a zároveň ji institucionalizovat, aby se nevymkla vymezeným hranicím, klíčové. A do nezanedbatelné míry v tom byl úspěšný. Jak Fitzpatricková ukazuje, podpora režimu nebyla motivovaná jen strachem z represí, autentickou oddanost budil zejména mezi mládeží. Mnozí mladí lidé přijali sovětské hodnoty za své a byli ochotni obětovat se pro dobro jediné modernizace, kterou znali. Tak stoupaly vzhůru dělnické kádry, z nichž se rekrutovali vládcí Sovětského svazu až do osmdesátých let. Fitzpatricková ale upozorňuje i na privilegia inteligence, k nimž patřil třeba větší obytný prostor. Tyto výsady přitom nevycházely z ideologie ani z toho, že by šlo o „vládnoucí třídu se statusem elity“, ale čistě pragmaticky ze skutečnosti, že se jednalo o „kulturní předvoj v zoufale zaostalé zemi“.

Právě inteligence dokázala umně využívat „blatu“, směsí konexí a navazování vztahu patrona a klienta, který byl pro sovětskou společnost charakteristický. Mnozí členové stalinského politbyra měli „své“ spisovatele či hudební skladatele. Přízeň takového patrona ale obnášela i rizika. Se začátkem teroru se staly právě osoby na horních příčkách sovětské hierarchie doslova nebezpečnými známostmi. Právě v těchto patrech společnosti totiž teror zuřil nejvíc, zatímco nižší třídy zasáhl výrazně méně – zejména pro rolníky byla nepoměrně strašlivější zkušenosti kolektivizace.

Každodenní stalinismus není útokem dějin každodennosti na teorii totalitarismu. Sama Fitzpatricková ostatně pro popis sovětské společnosti třicátých let považuje za vhodné metafory vězení, armády nebo internátní školy. Spíše se jedná o korektiv a doplnění, bez kterého se teorie totalitarismu neobejde. Stále je totiž poznamenána tím, že dlouho fungovala jako zbraň ve studené válce a posléze, v postkomunistických společnostech, jako nástroj vypořádání se s minulostí v širém rozpětí od delegitimizace levicové politiky po omluvné vysvětlování občanské pasivity všezdůvodňující „totalitou“. S postupným vychládáním potřeby vypořádat se s komunistickými režimy jako s politickou hrozbou jim možná budeme schopni lépe rozumět.

Sheila Fitzpatricková: *Každodenní stalinismus*. Přeložil Tadeáš Trusina. Academia, Praha 2018, 537 stran.



Stalinismus sliboval zářné zítřky. Foto ibhistory.com

Marná detektivní ctižádost

Ambice v poušti Alberta Cosseryho

Egyptsko-francouzský spisovatel Albert Cossery ve svém předposledním románu rozehrává politický střet, který však nemá oporu v propracovaném fikčním světě. Postavy ze smyšleného emirátu proto rozmlouvají o abstraktních problémech, místo aby jednaly podle svých zásad – odpalovaly bomby nebo kouřily hašiš.

KLÁRA SOUKUPOVÁ



Jean Dubuffet: Sedící Arab, velbloud a dvě palmy, 1948

Nač pistole, když máme slova?

A2 uvádí autorské čtení Ivana Medešiho a Mila Janáče

„Z karpatskej medvedoprcaniny do srbskej psobjebiny“

Pátek 8. února, 19:00, suterén Café Lajka (U Akademie 11, Praha 7)



inzerce

V nakladatelství Rubato po dvou letech vychází další próza Alberta Cosseryho. Novela *Ambice v poušti* (Une ambition dans le désert), kterou stejně jako *Hrdé žebráky* (1955, česky 2016) přeložila Eva Balcarová, je předposledním Cosseryho publikovaným dílem. Vyšla v roce 1984, tedy třicet let po *Hrdých žebráčích* a více než čtyři desetiletí po *Bohem zapomenutých lidech* (1940, česky 2014) a *Domě jisté smrti* (1944, česky 1949), abychom zmínili aspoň díla dostupná českému čtenáři. I tento časový odstup se jistě podepsal na odlišnosti *Ambice v poušti*, v níž sice znovu zaznívá autorův osobitý a barvitý jazyk, avšak selhává tematická stránka.

Mimo ropná pole

V Cosseryho příběhu je podstatné místo a prostředí, kde se odehrává. Dofa je hlavním městem fiktivního emirátu, na jehož území se oproti sousedním státům nenacházejí zdroje ropy, a proto stál dosud mimo zájem světových mocností. Tato izolace je však ohrožena amatérskými bombovými útoky, jež hrozí přerůst v otevřenou vzpouru, která by mohla vyvolat následnou intervenci zvnějšku. Hlavní postavou je mladý hedonista Samantar, který se rozhodne strážce útoků vypátrat. Pohybuje se přitom na pomezí tušení či paranoie, neboť důkazy a indicie hledá především v gestech lidí a odstínech zaslechnuté řeči. Čírou náhodou jsou do případu zapleteni lidé z jeho blízkosti – lehkomyšlný přítel z dětství Šát, balancující na hraně zločinu, a ministerský předseda Bin Kádím. Samantar se jako správný detektiv nachází mezi dvěma světy, nepatří k žádnému z nich, a přesto do obou nahlíží, a může proto z odstupu odhalovat záměry a cíle různých postav. Je to pronikavě inteligentní pozorovatel, těšící se neomezenému množství volného času. Stejně jako Gauhar z *Hrdých žebráků* si je své inteligence vědom a k dění ve světě přistupuje s ironií a shovívavostí.

Domnělí revolucionáři jsou podle Samantara osoby, které propadly neuváženému idealismu. Mír chce v Dofě uchránit nikoli z pacifistických pozic, ale pro udržení statu quo, díky němuž v porovnání s hektickým okolním světem působí emiráť v zapomenutém cípu zálivu jako rajská zahrada. Jeho

úsilí tak leckdy vyznívá až anachronicky, jak to vidíme z Šátovy perspektivy: „Pro Samantara představoval mír nepropustnou bariéru před zběsilým lidským řáděním. Pro něj samotného se přitom mír nevztahoval k žádné vnější situaci, nesl si ho v sobě, neměnný a pokojný, vprostřed válek a masakrů.“ Takto nastavený ideál odpovídá Cosseryho životní filosofii, známé z jeho próz: vzývání lenosti a zahálky jako lidské přirozenosti a stavu vyššího poznání. Když jeho hrdinové naslouchají hudbě, milují se s ženami a kouří hašiš, jsou šťastní: „V Dofě chudoba ponechala životu jeho lenivý běh a lidé se tak bez ponižujícího úsilí mohli dále věnovat blahodárným činnostem – rybolovu, pěstitelství a hrdě a netknutě provozovanému řemeslu.“ Není to chudoba jakožto politováníhodná a destruktivní nedostatek jako v *Domě jisté smrti*, ale chudoba relativní – lidé jsou chudí jen ve srovnání s bohatstvím ropných států okolo a nijak zásadně nestrádají.

Nekonkrétní obraz moci

Cizí mocnosti jsou charakterizovány jako imperialistické, západní technokraté a bývalí kolonialisté. Pomoc, kterou emirátu nabízejí, je v Samantarových očích pouhá zástěrka pro zničení klidu obyvatel a prostředek, jak je zákeřně okrást. Vzhledem k tomu, že Cossery zasazuje děj do neexistujícího emirátu, nemůže pracovat se čtenářovými znalostmi a povědomím o globálním vývoji, ale musí vybudovat celý fikční svět a jeho politické konstelace. I proto ve výsledku pracuje s příliš abstraktní politickou situací, v níž není možné si do machinací a intrik dosadit konkrétní držitele moci, jejich pohnutky a historické důvody jejich rozhodnutí. Analogie se vztahem Spojených států a Blízkého východu je příliš vachrlatá a neposkytuje oporu ve všech momentech příběhu.

Cossery na relativně malé ploše nemůže vykreslit fikční svět ve všech jeho rovinách – je jen kulisou pro jednání a názory postav. A protože se tyto postavy zabírají politikou a mocenskými hrami velmocí, jež jsou autorem pouze naznačeny, zůstávají i úvahy Samantarovy, Šátovy či Hišámovy nezakotvené a abstraktně vratké. Revolučně socialistickou myšlenkou vzpoury nejchudších vrcholí

i *Dům jisté smrti*, v *Ambici v poušti* je však užívána plynule a povrchně. Nepředstavuje totiž žádnou skutečnou hodnotu, kterou by jednotlivé osoby prožívaly a procitávaly, ale pouze teoretickou protiváhu „imperialismu západních mocností“. Záměry postav v této novele přitom není možné pochopit bez jejich politického či společenského názoru, který je však potřeba tezevitě ozřejmovat – oproti jiným Cosseryho textům, v nichž jsou motivace osob dány jejich vnitřním ustrojením a charakterem. Postavy nejsou tak barvitě a plnokrevně, protože jsou jen nositeli různých ambicí, což vede k tomu, že jejich dialogy působí strojeně, často až pateticky.

Falešná detektivka

Omezené množství postav, které v předchozích textech Cosserymu dovovalo podrobně vykreslit vztahy mezi nimi, se v této detektivní novele mění v nedostatek. Každá osoba se zdá být zásadní a podezřelá, a závěrečná odhalení proto nejsou překvapivá a vypointovaná. Jejich jednání zároveň v některých případech vyznívá nepravděpodobně – čtenář se musí ptát, jak je možné, že Samantarův příbuzný nezná jeho nejlepšího přítele, či jak dochází k „náhodným“ setkáním v kavárnách. Jádro *Ambice v poušti* tedy netkví v dramatickém a napínavém rozkrývání teroristické buňky, ohrožující stabilitu regionu; není jim ani psychologie postav, protože jejich přesvědčení jako by se míjela a nevzniká mezi nimi žádný názorový střet. Hlavní hrdina s postupem pátrání a odhalování podstaty teroristické sítě ani neprochází žádnou proměnou – Samantarovy argumenty jsou stále stejné jako na začátku. Není se pak čemu divit, že jako anotace knihy slouží shrnutí výchozí situace, v níž se protagonista pouští do rozkrývání útoků, text totiž příběh o moc dále neposouvá. Jako by si Albert Cossery špatně zvolil žánr. Jeho básnická schopnost tkvěla v barvitějším líčení prostředí, ať už orientálně přepychového nebo chudinského, a plastických postavách, nikoli v konstrukci strhující zápletky.

Autorka je komparatistka.

Albert Cossery: *Ambice v poušti*. Přeložila Eva Balcarová. Rubato, Praha 2018, 232 stran.

Méně bývá někdy více

Nový román Marka Tomana

Marek Toman je autor historických románů, které se vymykají žánrovému standardu netypickou narativní situací. Novinka *Oko žraloka* je tradičnější. Vypráví příběh komunisty, kterého po angažmá ve španělské občanské válce semele politika.

ERIK GILK

Po vyprávění budovy v románu *Chvála oportunistu* (2016) a sochy v *Neptunově jeskyni* (2018) se v poslední době hojně publikující Marek Toman vrátil ke klasickému vyprávění lidského jedince. Hlavním hrdinou jeho nového románu *Oko žraloka* ovšem není ledasjaká postava: nese sice jméno František Tůma, ale jde o fikční protějšek Mirka Klecana. Tedy komunisty, který podle Fučíkovy kdysi kultovní *Reportáže, psané na oprátce* (1945) své soudu zradil a byl popraven nacisty. Ovšem v Tomanově podání – snad proto je původně reálný hrdina přejmenován – se mu podaří oprátce vyhnout a zapojit se do poválečného budování socialistického Československa.

V nepřehledné síti moci

Román přirozeně není alternativní historickou prózou, jak podotýká autor zasvěceného doslovu Petr Koura, ale – stejně jako předchozí dvě Tomanovy knihy – rozmáchlým příběhem vypovídajícím o české národní povaze, kterou lze vyvodit ze zobrazených dějinných souvislostí. Podle očekávání je to pohled skeptický a nikterak originální, který vnímá Čechy především jako zbabělé, oportunisty a pokrytce. Nic na tom nemění ani charakter protagonisty, který se zpočátku nemíní podřídit žádné autoritě a vystupuje jako svobodomyšlný mladý muž a skalní příznivec trampingu. Pod vlivem komunistické propagandy se vydá vstříc dobrodružství boje ve španělské občanské válce jako interbrigadista – tehdy je ještě schopen nasadit a obětovat svůj život. Avšak po návratu do protektorátního prostředí, kdy se chtěl nechtě zaplet do skutečné politiky, se z bojovníka za spravedlnost stane poměrně rychle spolupracovníkem gestapa a následně Státní bezpečnosti.

Tato proměna, již aktér příznačně nereflektuje, je podána velmi autenticky. Tůma, pocházející z chudších společenských vrstev, totiž zná pouze přímý boj muže proti muži a je schopen za kamaráda položit život, avšak v komplikované a nepřehledné síti mocenských vztahů promyšleně rozvinuté oběma totalitními režimy, kdy není jasné, kdo je viníkem a kdo obětí, se nedovede orientovat. Aby si zachránil holý život, nezbyvá mu než spolupracovat s momentálními vládci, i když si tuto volbu neuvědomuje a učiní tak výhradně ve snaze přežít,

bez vědomí očekávatelných konsekvencí. Téma střetu jedince s vyšší, jeho možnosti přesahující politickou mocí opět není ničím novým a v české próze je dobře známé přinejmenším od dob historických románů Jiřího Šotoly.

Prokletí příběhů

Přítomnostním rámcem Tůmova lineárně podaného životního příběhu je doba těsně polistopadová. Tehdy totiž stárnoucí hrdina vypravuje svůj příběh mladému kolegovi ze skladu sanitárního zařízení, v němž jsou oba zaměstnání. Zpočátku je využíváno napětí mezi časem příběhu a časem vyprávění, když je Tůmův monolog přerušován Vojtěchovými nevěřičnými otázkami či provokacemi, postupně je však tato oživující rovina opouštěna a stává se pouze vyprázdněným kompozičním gestem. Autor



Hlavní hrdina Oka žraloka se vydá vstříc dobrodružství boje ve španělské občanské válce jako interbrigadista – tehdy je ještě schopen nasadit a obětovat svůj život. Foto David Seymour

namísto produktivní metody, konfrontující pohled představitelů dvou diametrálně odlišných generací, upřednostňuje – našen chutí a schopností fabulovat – hrdinův životní příběh. Podružnost a určitou nedomyšlenost zvoleného rámce můžeme doložit Tůmovým věkem, který lze z textu lehce vyvodit: téměř osmdesátiletý jistě může poutavě vykládat o svém životě, stěží si ho ovšem představíme jako vedoucího prodejny koupelnových kachlíček.

Vytrácení dialogických pasáží by se snad dalo vysvětlit tak, že čím více se Tůmovy osudy blíží současnosti, tím jsou mladíkovi pochopitelnější. Situace je ovšem jiná: Vojtěch je hrdinovým vyprávěním okouzlen natolik, že chce v dané věci dále pátrat. Jako nastávající historik si totiž uvědomuje relativnost hodnocení osob podílejících se na totalitním režimu a zdráhá se Tůmu odsoudit jen proto, že byl komunist.

Značně rozpačitá je také diskrepance ve formě vyprávění, znevěrohodňující celou narativní situaci. Zatímco dialogické pasáže jsou podány jako repliky dvou mužů tady a teď, vyprávěné party jsou překvapivě zprostředkovány autorským vypravěčem a pojednávají o Tůmovi zevnějšku jako o třetí osobě, aniž by k tomu byl nějaký důvod.

Mám za to, že Marek Toman by měl raději věnovat soustředěnější pozornost jednomu tématu, o kterém lze smysluplně vyprávět, než rozvrhovat stále nové extenzivní příběhy z minulosti našeho národa. Umělecké schopnosti mu jistě nechybějí.

Autor je literární historik a kritik.

Marek Toman: *Oko žraloka*. Novela bohemica, Praha 2018, 490 stran.

literární zápisník

Prokrastinační preview anglofonní prózy (část A, 2019)

PAVEL KOŘÍNEK

Oblíbenou kratochvílí, již se s gusem oddává vždy v prvních týdnech nového roku, kdy – jak známo – jedinec pracující v humanitních oborech beztak nemá do čeho píchnout, je procházení nejrůznějších soupisů očekávaných a nedočkavě vyhlížených knih. Česká média v tomto ohledu mnoho vydatné stravy nenabízí, zato ta britská či americká spolehlivě poskytnou dostatek krmě pro několik pěkných hodin efektivní prokrastinace mezi vyplňováním předběžných, průběžných či provozně běžných zpráv a raportů.

Různé seznamy obsahují různé typy pro různě definované potřeby. Slušné základní uvedení do problematiky pro začátečníky nabízejí běžné deníky jako The Times, The New York Times či The Guardian, důkladnější ponor

do tématu si ale vyžádá internetové zdroje. Pro sběratele-kompletisty, popřípadě osoby toužící zabít opravdu značné množství času (třeba u závěrečné zprávy standardního projektu u GA ČR), je tu pravidelný seznam serveru The Millions, pojmenovaný *The Most Anticipated: The Great First-Half 2019 Book Preview* (Nej-očekávanější. Velké knižní preview pro první pololetí roku 2019). Jeho letošní vydání zahrnuje přes 120 položek, tedy románů, povídkových sbírek a esejistických knih. To by bylo, aby si každý něco zajímavého nevybral!

Specifičtější definovaným požadavkům dnešních dnů vychází vstříc soupis na serveru *Electric Literature* nazvaný *48 Books By Women and Nonbinary Authors of Color to Read in 2019* (48 knih od ženských a nebinárních tvůrců jiné než bílé barvy pleti) a na své si samozřejmě přijdou i čtenáři s jinak definovanými preferencemi – žánrovými (např. *All the science fiction and fantasy books we're looking forward to in 2019*, tedy Veškeré science fiction a fantasy knihy, na které se těšíme v roce 2019, na serveru *The Verge*) nebo třeba produkčně aktivistickými (*Big Other's Most Anticipated Small Press Books of 2019*, tedy Nejočekávanější knihy roku 2019 od malých nakladatelů, na serveru *Big Other*).

Dveře k další úrovni ubíjení času otevře komparativní analýza: záhy tak vytanou tituly, u kterých se dá v nadcházejících měsících předpokládat výrazná mediální pozornost.

Pro aktuální rok to bezesporu bude nedávno oznámené pokračování *Příběhu služebnice* od Margaret Atwoodové, *The Testaments* (Závěti), které by mělo vyjít v první polovině září, nebo nejnovější román Iana McEwana *Machines Like Me* (Stroje jako já), ve kterém se čerstvě sedmdesátiletý velkán ostrovní prózy vypravuje do alternativní historie, v níž Británie prohrála válku o Falklandy (tedy Malvíny) a Alan Turing nespáchal sebevraždu. Z hlomozného ohlasu před datem vydání se ale může těšit i nová kniha Helen Oyeyemi *Gingerbread* (Perníček), první populistzerový román Colsona Whiteheada *The Nickel Boys* (Niklákoví kluci) nebo povídková sbírka Zadie Smithové *Grand Union*, která je nahlášena na říjen.

Samostatnou kategorií tvoří knihy, které na podobných seznamech figurují už několikátým rokem, a vyvolávají tak směr pocitů s proměnlivým poměrem nedočkavé naděje a netečného zklamání: i letos se tak můžeme – dost možná marně – těšit na poslední svazek cromwellovské trilogie od Hilary Mantelové *The Mirror and the Light* (Zrcadlo a světlo), a ti největší naivové mohou opět věřit ve vydání sequele *Vhodného nápadníka* od Vikrama Setha, totiž románu *The Suitable Girl* (Vhodná nápadnice). U poslední uvedené ale nedoporučuji dělat si veliké naděje – vždyť poprvé byl tento román anoncován coby jedna z nej-očekávanějších knih roku 2013.

Po úspěšném ukrazení dalšího dne se lze s důvěrou navrátit k vyčkávacím pracovním úkolům. Protože ale každá správná projektová sebeevaluace vyzývá, abyste „uvedli jeden až tři nejvýznamnější dosažené výsledky“, sluší se připojit alespoň dvě osobnější doporučení. Aby to flákání nevyšlo nadarmo. Tak tedy: kromě výše uvedených titulů bych pro rok 2019 sázel ještě na první díl fantasy trilogie zasazené do afrického kontextu *Dark Star Trilogy* (Trilogie Temná hvězda) od Marlona Jamese, jamajského nositele Bookerovy ceny za knihu *A Brief History of Seven Killings* (Krátká historie sedmi vražd). Opuletní, přes šest set stran čítající román *Black Leopard, Red Wolf* (Černý levhart, rudý vlk) vychází již v únoru a podle všech dosavadních recenzí bude stát za to. A prakticky už v těchto dnech by se měla objevit nová próza Davida Keenana, který loni uchvátí čtenáře strhujícím příběhem o maloměstě, identitě a především hudbě, konkrétně skotské postpunkové scéně osmdesátých let *This is Memorial Device* (Tohle jsou Memorial Device). Jeho nová kniha *For The Good Times* (Na dobré časy) se vydává do nedávné historie Severního Irsku a vypráví o dospívání mezi komiksů a IRA. Jak aktuální čtení v čase bojů o brexitovou výjimku! A teď už opravdu zpět k těm formulářům.

Autor je literární kritik a teoretik komiksu.

Princezna se zlatou hvězdou

Odložený život Dity Krausové



Edith Krausová ve svém pražském bytě, 2012. Foto přibehy20století.cz

Pražská rodačka Dita Krausová patří k posledním žijícím svědkům holokaustu. Prošla několika koncentračními tábory, přestála nelehkou emigraci, stala se románovou hrdinkou. Především však napsala knihu vzpomínek na „odložený život“, která patří k významným dobovým svědectvím.

JIŘÍ HOLÝ

Dita Krausová, která se narodila před devadesátí lety jako Edita Polach, dnes patří k posledním žijícím svědkům holokaustu. Její jméno je známé z rozhovorů, rozhlasových i televizních pořadů. Před několika lety ji proslavil román španělského prozaika Antonia G. Iturbeho *Osvětimská knihovnice* (2012, česky 2013), který vznikl podle jejího vyprávění a byl přeložen do třinácti jazyků. Krausová se v něm objevuje jako mladá dívka, která se v takzvaném rodinném táboře v Osvětimi obětavě stará o dětskou knihovničku.

Je trochu paradoxní, že až po tomto románu Krausová anglicky napsala vlastní knihu vzpomínek *Odložený život* (anglické vydání *A Delayed Life* a německý překlad se připravuje). Autorka sama to vysvětluje tak, že svůj život dosud nevnímala jako něco definitivního a že ho stále „odkládala“. Nyní, na konci své životní dráhy, o něm píše, protože už není co odkládat.

Životní ne definitivita

Kniha je rozdělena na čtyři části. V první se autorka věnuje svému dětství až do odjezdu do Terezína, v druhé pobytu v ghettu v Terezíně a nacistických táborech, ve třetí poválečnému životu v Československu a ve čtvrté části životu v Izraeli od roku 1949 až do současnosti. Vzpomínky jsou doplněny dokumentárními fotografiemi.

Krausová pocházela z německé židovské rodiny původem z Brna, která se přestěhovala do Prahy. Charakteristiky „německý“ a „židovský“ však neplatí jednoznačně. Rodiče mluvili německy i česky a Dita byla bilingvní. Chodila do české školky, pak do německé školy, z níž v roce 1938 přešla do české. Rodina nepatřila k ortodoxním Židům, prarodiče již v mládí vystoupili z Židovské obce a také rodiče byli ateisté. Patřili sice k vyšší střední vrstvě, ale byli levicového smýšlení, a jak autorka vzpomíná, byli šetrní v jídle i oblečení. Dědeček zasedal v československém parlamentu jako senátor za německou sociální demokracii a patřil k váženým osobnostem.

Když byla Dita s matkou koncem války vězněna v Hamburku, setkala se tam s německým topičem, který jako starý sociální demokrat znal jméno jejího dědečka (Johann Polach zemřel jako „privilegovaný“ vězeň v ghettu Terezín) a z úcty k němu jim přinesl svetej, teplé ponožky a jídlo – v jejich situaci nedocenitelné dary.

Na rozdíl od mnoha memoáristů, kteří přežili holocaust, nepředkládá Krausová předválečný život jenom jako idylu. Vedle šťastných okamžiků popisuje i dětské trable, setkání se smrtí, první šťastné i nešťastné lásky. Podobně jako jiní autoři, kteří byli v době počínající perzekuce Židů ještě dětmi, přiznává, že pronásledování Židů na rozdíl od svých rodičů příliš nevnímala. Nejvíce jí vadilo, že židovské děti měly zapovězeno chodit do školy. Když od podzimu 1941 byli Židé nuceni nosit žlutou hvězdu s nápisem Jude, bály se s kamarádkou vstoupit do tramvaje. „Snažily jsme se nebýt ani trochu nápadné. Avšak nějaký vysoký muž v dlouhém kabátě se na nás podíval a pak řekl hlasitě, aby to každý slyšel: ‚Jsou tady dvě princezny se zlatou hvězdou.‘ Musely jsme se smát a zasmáli se i všichni cestující. Pocítila jsem tehdy velkou úlevu.“

Cenné detaily a drsné scény

Následuje svědectví o Terezíně a nacistických táborech. Kniha vzpomínek československých Židů, kteří přežili holocaust, dnes existuje už několik desítek – souhrnně o nich psala Šárka Sladovnicková v kapitole kolektivní monografie *Cizí i blízcí* (2016). Nicméně memoáry Krausové patří mezi ty zvlášť cenné, vedle Norberta Frýda, Richarda Glazara, Rudolfa Vrby, Vlasty Schönové, Ruth Bondyové, Evy Rodenové, Zdenky Fantlové nebo Tomana Broda.

Krausová popisovala své zážitky po šesti desetiletích a jistě byla poučena historickými studiemi o Terezíně, Osvětimi a dalších nacistických táborech, do nichž byla zavlčena. Přesto si její psaní udržuje subjektivitu i palčivost osobní vzpomínky. Vzpomíná na dívčí

„Heim“ v Terezíně L 410, na některé proslulé osobnosti, jako byli Fredy Hirsch, malířka Friedl Brandeisová, zpěvák Karel Berman nebo dětský básník František Bass. Vypráví o známých událostech, kupříkladu o sčítání terezínských vězňů v Bohušovické kotlině nebo o hromadném zavraždění československých vězňů v Osvětimi 7. března 1944. Popisuje nedostatky hygieny i intimity v lágrech, trvalý hlad, solidaritu spoluvězňů, ale i citovou a mravní otupělost vyvolanou permanentním strádáním. Osvobození britskou armádou nakonec nevyvolalo očekávanou bouřlivou radost – na to byli vězňové příliš vysílání.

Autorka ovšem představuje i situace málo známé (možnost zaplavat si v terezínském krytém bazénu) nebo nečekané (neznámý polský vězeň jí v Osvětimi daroval „jajko“). Poměrně otevřeně píše o drsných scénách v lágrech (latríny v Osvětimi, romské vězeňkyně v Bergen-Belsenu, které si vařily lidská játra), o erotice a sexu v táborech, například o lesbickém vztahu mezi dozorkyní SS Bubi a vězňenkou Lottou: „Většina žen byla ochotná udělat pro krajíc chleba cokoli, natož něco tak nepatrného jako potěšit nějakou Bubi.“ Pro současného čtenáře jsou cenné zdánlivě okrajové detaily, třeba když se Krausová svěřuje, že se po návratu do Prahy styděla jít do obchodu, protože nevěděla, jak se nakupuje.

Poválečná rozčarování

Třetí a čtvrtá část vzpomínek se od konvenční představy o životě osvobozených vězňů v mnohém liší. Krausová nezažila to, co je popisováno jako „trauma návratu“ (zklamání z poválečného života, lhostejnost okolí, projevy antisemitismu, narušení psychické rovnováhy, pocit viny vůči těm, kdo nepřežili). Měla ovšem nesnáze s hledáním bydlení a navrácením majetku, ale i s tím, že její rodiče se při sčítání lidu v roce 1930 přihlásili k německé národnosti, a Dita a hlavně její babičce tedy hrozil odsun. Přišly ale těžší rány. Na prahu osvobození jí zemřela matka, s kterou prožila celou válku a prošla nacistické lágry, její dcera Michaela byla od dětství vážně nemocná a v osmnácti letech zemřela, syn Šimon měl těžké psychické problémy. Ani život v izraelském kibucu nebyl takový, jaký si manželé Krausovi při odjezdu do Izraele představovali, což dokládají i prózy jejího manžela Oty B. Krause, který v Praze po válce slibně debutoval knihou *Země bez Boha* (1948) a přátelil se se skupinou literátů kolem Zdeňka Urbánka a Jiřího Koláře, v Izraeli se ale jako spisovatel neprosadil.

Přesto vzpomínky nevyznívají bezútesně. Závěrečné pasáže líčí například setkání Krausové s Janem Klusákem (Porgesem) po více než padesáti letech, návštěvu Japonska u příležitosti výstavy dětských obrazů z Terezína i s jejími kresbami, cestu do Londýna, kde ve filmovém dokumentu natočeném britskými dokumentaristy po osvobození Bergen-Belsenu našla i sebe, nostalgické putování Prahou po stopách předků i vlastního dětství nebo kladení „kamene zmizelých“ v Hamburku na paměť její matky.

V závěru Krausová děkuje třem lidem, kteří se zasloužili o napsání a vydání její knihy. Je to nakladatel Filip Tomáš, jenž vydal český překlad Iturbeho *Osvětimské knihovnice* i prózy jejího manžela, bývalá spoluvězeňkyně Dagmar Lieblová, která její knihu přeložila, ale bohužel se už vydání nedožila, a literární historička zabývající se tematikou holokaustu Hana Hříbková, jejíž „profesionální znalosti, přesnost a oddanost k práci se nedají docenit“. Při přípravě vzpomínek se tedy sešly osobnosti několika generací – a výsledkem je pozoruhodná kniha.

Autor je bohemista.

Dita Krausová: Odložený život. Přeložila Dagmar Lieblová. Ikar, Praha 2018, 360 stran.

Já na místě a místo ve mně

Lidský řetěz Seamuse Heaneyho

Četba poslední sbírky irského básníka Seamuse Heaneyho je jako listování albem. Vzpomínání však nevyvolává jen nostalgii, ale i tíseň. Autor spolu s Vergiliovým Aeneem prochází zázvětím a upomíná na Odyssea či Orfeua. Skrve četné intertextové odkazy se loučí se zesnulými umělci, rodnou krajinou i svými potomky.

ANNA STEJSKALOVÁ

Poezie jako životní prostor, rozměrná, společenská, niterná. Poslední sbírka irského básníka a nositele Nobelovy ceny Seamuse Heaneyho s názvem *Lidský řetěz* (Human Chain, 2010) obsahuje texty, jejichž tematika se rozpíná od osobního k univerzálnímu, básně zakoreněné do autorovy domoviny, a přece si v duchu modernismu vědomé poetické tradice, která je předchází.

Venušiny hrdličky

Lidský řetěz začíná jako veskrze osobní výpověď. Mluví vzpomíná na rodiče, ze strípků obrazů skládá charakteristiku otce i matky. Probírá se paměti a vidí se ve společnosti rodičů, rozchvělých a rozpacitých svatebčanů, pak se stává školákem, jenž s novou společenskou rolí získal od rodiny odstup, a posléze dospělým mužem, který lituje, že se jeho vztah k otci nikdy zcela nenaplnil. Vzpomínání je přítomně záměrně zpochybňováno spojeními a výrazy jako „už mi svítá“, „snad“, „někdy v létě“ apod. Svého otce básník zachycuje v parafrázi na hádanku Sfingy ve třech okamžicích – v rozpuku sil, v bezmocné opilosti a v očekávání smrti. Rodinná minulost neploď jen nostalgii, ale skrze evokaci tělesného úpadku i tíseň: „být mu blíž, než by/ se člověku chtělo,/ ale přes to všechno muset/ pokračovat dál“. Chátrání se nevyhne ani mluvčímu, jeho radostné *in illo tempore* je v básni Chan-son d’aventure navždy zapomenuto, básník poznává „svět přeřatý napojeným přívodem kapačky“. Stává se rytířem smutné postavy, kterého nemoc odtrhává od milovaných.

Heaney však neomezuje fikční svět kruhem rodiny a své minulosti – osobní a zdánlivě

všední se v jeho verších vždy prolíná s univerzálním a mytickým. V básních Kasička a Lidský řetěz evokuje sílu solidarity, jsou to vzpomínky doslova vtisknuté do kůže, ať už jde o hrubý pytel v rukou dospělého muže nebo kasičku se škvírou na mince v dlani dítěte. Fyzická práce je u Heaneyho vždy očistná a prospěšná pro toho, kdo ji vykonává. Mluví vidí sám sebe jako jednoho z mnoha, neodmítá svůj nehrdinský původ, a zároveň do svých básní přijímá prvky mýtu, konkrétně Vergiliovu *Aeneidu*. Báseň Linka 110 upomene na Joyceova *Odyssea*. Mluví ve dvanácti částech putuje moderním městem, přičemž si v úvodním čísle v antikvariátu pořídí výtisk šesté knihy *Aeneidy* a pak navštíví rušný trh ve Smithfieldu, ale i Itálii, smuteční hostinu a vigilii. V obleku „šedém jak Venušiny hrdličky“ projde jako Aeneas v zázvětí „věkem duchů“, aby v závěru mohl nastat „věk zrodů“.

Mýtus je zde chápán ne jako výsada heroů, ale jako sdílená zkušenost: „šťastné stíny v bělostných řízcích/ zápolí na lučinách a mezi nimi/ se prolétá Orfeus, drnká do strun, točí// se v tepu své hudby, a aby se vyhnul těm, kdo běhají,/ tančí, zápasí na trávě./ Ne o moc jiné než sportovní den v Bellaghy“. Mrtví mají běžná jména a mluví není jen Aeneasem, ale prožívá i mladický „odřikavý věk nečistoty“ a sám sobě namítá, že místo hrdliček, průvodkyní Aeneových, by jeho společníky mohli být holubi McNichollů. Intertextualita je v *Lidském řetězu* zprostředkována jak motivicky, tak explicitně, jako například v básni Pole u řeky, jež odkazuje na konkrétní pasáže šesté knihy *Aeneidy*. Říčka Moyola se stává paralelou Vergiliovu Léthe, a báseň tak funguje jako nápo- věda k následujícímu číslu Linka 110.

Magie slova

Básníková rodná krajina je vylíčena skrz jeho duši. Ke každému místu se váže osobní vzpomínka, zároveň si je však mluví vždy vědom, že co zde prožil, se již nikdy nevrátí. Proměnou přítom neprochází jen prostor a postavy, ale i samotná řeč. V básních jako Starý refrén nebo Herbář si mluví vybavuje specifické výrazy rostlin, personifikuje je a obdivuje zvukomalebnost jejich jmen. „Mezi vřesem a měsíčkem,/ mezi janovcem a pampeliškou,/ mezi rašeliníkem a pryskyřníkem,/ mezi zimolezem a pomněnkou.// Jako mezi jasnou modří a mraky,/ mezi kupkou sena

a západem slunce,/ mezi dubem a brýdlivou střešou// měl jsem svou existenci. Byl jsem tam./ Já na místě a místo ve mně.“

Citovaná pasáž svou anaforičností připomene až chvalozpěv, natolik je mluvčí rostlý do přírodního světa. Právě v básních zaměřených na jazykovou hru zejména vynikne kvalita překladu Daniela Soukupa. Podařilo se mu uchovat kouzlo jednotlivých slovních spojení v češtině, ale obratně pracuje i s přítomností latiny a angličtiny a také s pasážemi, jež odkazují na cizí texty. Význam prostoru v Herbáři ještě umocňuje druhá osoba, která podtrhuje důvěrnost a zároveň dualitu mezi básnickým já v minulosti a přítomnosti. Prostor nabývá magických rysů, objevují se motivy kouzelné zahrady a princezen, ale opět jsou transponovány do přítomnosti – dvoření se rybníkářce dceri začíná úkolem pojit s rodinou úhoře ke večeri.

Vergilius a svatý Kolumba

Elegičnost sbírky plyne jak ze zmíněných témat, tak z práce s intertextualitou a odkazováním mimo fikční svět knihy. Vergiliovská reference již byla zmíněna, leitmotivem *Lidského řetězu* je však i postava mnicha a misionáře svatého Kolumby, jenž byl v šestém století vyhnan z Irsku do Skotska a nikdy se už nevrátil. V jeho postavě se snoubí témata exilu a autorství (Kolumba smel opustit Irsko mimo jiné kvůli sporům o vlastnictví kopie zpěvníku). Stejně jako Heaney i on přehlíží celý svůj život a ví, že není návratu. Mluví šikovně zachází s modalitou, zastavuje se u toho, co již nelze odestát: „Jestli jsem ho měl někde obejmout,/ tak na břehu řeky tenkrát v létě.“

V *Lidském řetězu* nalezneme řadu přímých citací v uvozovkách, výrazy latinské i anglické a adaptace textů antických i středověkých. Vedle převládajícího volného verše děleného do třířevšových nerýmovaných slok se zde objevuje dvojverší, dialog či dopis. Některé básně jsou dedikovány nedávně zesnulým umělcům, ale i Heaneyho potomkům. Název sbírky tak přesahuje význam eponymní básně a označuje propojenost rodiny psychofyzické i umělecké. *Lidský řetěz* je básníkovým rozloučením a jeho síla je nebyvalá.

Autorka je anglistka.

Seamus Heaney: Lidský řetěz. Přeložil Daniel Soukup. Argo, Praha 2018, 112 stran.

Zla mezi

O strakách

MATOUŠ JALUŠKA

Svět není černobílý, takové jsou straky, vítězky v bitvě člověka a přírody. Rovnováha se hroutí a jich přibývá. Už byly spatřeny i nad hranici lesa. Obvykle ale žijí v lidmi formované krajině, nic si neošklívá a rády si přivlastní lecjaký odpad.

I pro středověké intelektuály byly straky parazitní, cizopasily však v říši ducha, přímo na médiu, které této říši umožňuje existenci – na lidské řeči. Straka se latinsky řekne „pica“ a „to je, jako kdyby se řeklo poetika“, praví Isidor ze Sevilly ve 12. knize Etymologií; straky totiž vyslovují zvuky podobné lidské řeči, s patričnou modulací a důrazem, jen to jejich skřehotání nedává smysl. „Kdyžby straku slyšel a neviděl, myslel bys, že na tebe volá člověk“, dodává Isidor dále (a navazuje v tom na římského básníka Martiala). Straka tak vystupuje z podrostu jako falešná a nejistota působící entita. Kdo k nám promlouvá z houští? Člověk? Nějaký blázen? Básník? Ptačí monstrum nastavující lidské řeči zrcadlo nesmyslu?

Obraz straky hraje velmi důležitou úlohu v Parzivalovi Wolframa von Eschenbach, odkazy k ní rámují celý tento vedlejší rytířský román (který patrně existoval i ve staročeském překladu, dnes ztraceném). V prologu ji nacházíme v obvyklé podobě, jako tvora, v němž se mísí dobro se zlem, lidskost se zvířecí neschopností užívat rádne rozum a vůli. Jaroslav Pokorný přeložil prvních několik veršů Parzivala takto: „Pochyba duším pokoj nedá,/ máš-li ji v srdci za souseď! Pak hořknou,/ pak se o ně dělí čest s hanbou,/ i muž jinak smělý je potom spíše roven ptáku,/ jímž mímím dvoubarevnou straku.“ To se může stát každému. A stává se to, pokud člověk není pekelník či světec. Každý má nějaký podíl na černé i bílé a Wolfram s tím počítá: „Našinec ať je přesto rád,/ může-li s ním dál obcovat/ krom pekla stejným dílem nebe“ – rád za každé bílé píčko, které na sobě najde.

Jako doklad těchto veršů vstupuje do Wolframova románu nový hrdina nepřítomný ve francouzských předlohách, princ Feirefiz, syn křesťanského rytíře Gamureta, otce Parzivalova, a pohanské vladarky Belakany, který tuto lidskou smíšenost přímo demonstuje barvou své kůže. Je totiž „od hlavy až po paty/ jako pták straka strakatý“. Román samozřejmě sleduje především Parzivala, jehož Gamuret zplodil s křesťankou Herzeloidou, Feirefizův příběh se nicméně s osudem protagonisty nakonec proplete a závěr románu přináší štěstí oběma nevlastním bratřím. Ten strakatý se pak jako křesťan vrací do Indie s novou manželkou, která má brzy porodit legendárního kněze Jana, mytického křesťanského vládce daleko na východě, o jehož moci středověká Evropa často snívala.

Ze směsi černé a bílé tak povstává veliké dobro pro svět. Wolframův Parzival bývá obvykle čten jako polemika s nábožensky ještě vyhraněnějšími rytířskými romány Hartmanna von Aue. Proti Hartmannovým obrazům ctnosti neslučitelné s temnotou jako by Wolfram nastoloval možnost existence lidské šedi, nejasné pozice mezi ctností a hříchem. Tato šed' u něj ovšem, jak jsme viděli, nevzniká smíšením pigmentů, ale koexistencí dokonalé černi a dokonalého jasu na jednom místě, třeba na perí jednoho ptáka. Dvě znesvářené barvy stojí proti sobě i tak. Aby vzniklo něco dobrého, třeba strakaté tělo Feirefizovo, je nutné nasadit vlastní kůži a maso, překonat jejich svár láskou, jejíž tělesnost se vymaňuje z nejistoty, kterou s sebou nesou (trochu jinak strakatá) slova. Jinak se černá a bílá v jednom těle – v těle člověka nebo nějaké pospolitosti – roztrhají navzájem.



Arnold Böcklin: Odysseus a Kalypsó, 1883

Když nahlédneš do propasti...

Zoufalství a naděje Paula Schradera

Novinka amerického režiséra Paula Schradera *Zoufalství a naděje* je jedním z nejlépe hodnocených filmů loňského roku. Příběh newyorského kněze procházejícího životní krizí otevírá témata víry, povahy současné společnosti i apokalypsy.

TOMÁŠ GRUNTORÁD



Toller je komplexní hrdina, jakého jsme dlouho neviděli. Foto Killer Films

Tvorba amerického režiséra Paula Schradera kolísá mezi nenáročnými žánrovými filmy brakových kvalit, jako jsou *Kočky lidé* (Cat People, 1982) nebo *Prokletý kšeft* (Dog Eat Dog, 2016), a mnohovrstevnými příběhy duchovně založených hrdinů nesmířených se světem – sem spadají snímky *Mishima: A Life in Four Chapters* (Mišima: Život ve čtyřech kapitolách, 1985) nebo *Okamžik vzkříšení* (Adam Resurrected, 2008). Že jde o díla psaná a režírovaná týměž tvůrcem, lze poznat snad jen z charakteristicky ireálné barevné stylizace, umocňující vyšínutí smyslů postav. Schraderův poslední film *Zoufalství a naděje* v Česku zatím vyšel pouze na DVD, přestože patří mezi režisérovy pozoruhodnější a náročnější filmy.

Život jako stav zoufalství

Původní titul *First Reformed* odkazuje k názvu prvního reformovaného protestantského kostela ve státě New York, kde působí reverend Ernst Toller (Ethan Hawke). Ten ve válce v Iráku přišel o syna, načež jej opustila žena, zdraví i naděje – a tu se pokouší znovu nalézt při psaní deníku. Otevřená introspekce odrážející vnitřní skepsi si ovšem zásadně odporuje s Tollerovými veřejnými projevy. Reverend často spekuluje, že mohl něco vyjádřit před věřícími lépe, jako by mluvil především za křesťanský protokol. V soukromí vyprazdňuje jednu sklenici whisky za druhou, zatímco před druhými odmítá alkohol jako nic neřešící škodlivinu. Nejsou to však ani tak projevy pokrytectví, jako spíše snahy vzbuzovat v životech druhých naději, přestože sám ve svém osudu žádnou nalézt nemůže. Právě k Tollerově definici života jako stavu zoufalství, jež je nutné vyvažovat nadějí, odkazuje zjednodušující český distribuční titul.

Vysokou koncentrací vnitřních sebezpytných monologů a filosofických sporů nad různým vnímáním světa *Zoufalství a naděje* připomíná filmy Ingmara Bergmana o psyché moderního člověka. V nich hrdinové debatují o velmi obecných aspektech lidské existence (o lásce, štěstí, víře) a vztahují se k nim individuálními činy. Výsledná pluralita přístupů vyjeví komplikovanost jak postav, tak života. Schraderův film stojí na přesvědčivě motivovaném Tollerově charakterovém přerodu z kazatele počestného života, založeného na víře, odpuštění a laskavosti, v extremistu připraveného

ničit a snad i vraždit. Jeho proměnu pohánějí scenáristicky propracované hodnotové spory s lidmi odlišných hledisek a světonázorů.

Průmyslový ďábel

Toller se snaží pomoci environmentálnímu aktivistovi Michaelovi, který svou těhotnou ženu nabádá k potratu, neboť nechce přivést dítě do světa, jenž podle jeho přesvědčení bude pro budoucí generace neobyvatelný. Vystává otázka, zda je člověk ohroženým druhem, nebo planetu ohrožujícím parazitem. Zda je potrat zmařením Boží vůle, nebo úlevou pro ekosystém a ranou z milosti uštědřenou dítěti, které by nás jednou proklelo za to, co jsme s planetou provedli. Paradoxní situace, kdy ekologicky poučený farník chce pro záchranu světa obětovat dítě, vzbudí v Tollerovi potřebu angažovat se proti původcům problému, jejichž lokálním zástupcem je průmyslový magnát Balq. Jelikož Toller vidí svět spirituálně jako Boží dílo, v jehož projevech se Bůh skutečně zpřítomňuje a jež je třeba aktivně bránit, nabývá jeho konflikt s Balqem rozměrů boje proti ďáblu. Podobně jako tomu bylo v případě Martina Luthera nebo Jana Husa, s ním však začínou představení jednat jako s kacířem, po němž se žádá návrat do „opravdového světa“ pasivity a přijetí statu quo. Není přitom pochyb, že představení figurují na Balqově výplatní pásce a jejich „duchovní hodnoty“ mají i ekonomickou dimenzi.

Vliv peněz na podobu ideálů, nebo přímo na jejich absenci, je výrazným tématem *Zoufalství a naděje*. Tollerův kostel má po 250 letech nepřetržitého provozu status historické památky přitahující různé výletníky, pro něž reverend supluje turistického průvodce a prodává jim suvenýry. Občas od nich vyslechne oplzlý vtíp nebo dostane spropitné. Jeho vyšetření v nemocnici zdržují nejasnosti ohledně zdravotního pojištění. Jindy musí reagovat na dotazy o smyslu víry od nezaměstnaného, jemuž po třech měsících modlení stále nepřichází pracovní nabídka. Zatímco jedni věří, aby si materiálně pomohli, jiní investují, aby se věřilo v ně. Balqův kapitál, z něhož je dotován i Tollerův kostel, pasuje průmyslníka do role boha, který má vždy pravdu, protože stanovuje rozpočet, píše prémie a může zaměstnat nešťastníka, který se tři měsíce marně modlí. Kostel, do nějž na Tollerova

kázání běžně dochází pár lidí, dokáže Balq na pompézní jubilejní oslavě zaplnit do posledního místa svými obchodními partnery. Svátá půda ožívá mocí peněz jednotlivce, nikoli komunitním sdílením duchovních hodnot.

Zhoubný balast

Je to svět, v němž zoufalství přepadá ty, kteří cítí osobní zodpovědnost vůči budoucímu, zatímco snazší, bezstarostnější a blahobytnější život vedou ignoranti a lidé šířící étos pasivity. Tollerův příběh má paralelu v osudech japonského patriota a tradicionalisty Jukia Mišimy, o němž Schrader v roce 1985 natočil netradičně strukturovaný životopisný film: oba muži získávají nutkavý a neodbytný pocit, že svět kolem nich podlehl korupci, nedokážou v něm, po boku lhotejných mas, nadále žít v souladu se svými hodnotami a připravují demonstrativní sebevraždu.

Můžeme nabýt dojmu, že se v nás Schrader snaží vzbudit pochopení pro všelijaké extremisty, za jejichž zoufalými činy, třeba i teroristického charakteru, stojí osobní beznaděj, ztráta víry nebo potřeba upozornit na přehlížený problém – zkrátka pochopitelné a zdůvodnitelné lidské pohnutky. Ve hře je však i aspekt Tollerovy postupné izolace, opouštění někdejších přesvědčení i přátel, nesoudného propadnutí ideologii. Schrader s Hawkem charakterizují Tollera nejen konverzačními, ale i ryze filmovými prostředky, zejména v předfinální fázi děsivého nahlížení do propasti šílenství. Duchovní je v nezdravém jasu laptopu za temného dunění pohlcen internetovou investigací a jistotou těch, kdo přičichli ke konspiračním teoriím a na svůj kus pravdy nabalili příliš mnoho zhoubného balastu. Ve zdevastované krajině s fialově přibarveným nebem o sobě smýšlí jako o spasiteli, jehož akt ničení bude zároveň aktem stvoření. Toller je zranitelný i nebezpečný, sympaták i protivá balancující na hraně dobra a zla – komplexní hrdina, jakého jsme dlouho neviděli.

Autor je filmový publicista.

Zoufalství a naděje (First Reformed). USA, Velká Británie, Austrálie 2017, 113 minut. Režie a scénář Paul Schrader, kamera Alexander Dynan, střih Benjamin Rodriguez Jr., hudba Brian Williams, hrají Ethan Hawke, Amanda Seyfried, Cedric Antonio Kyles, Victoria Hill, Philip Ettinger ad. Premiéra v ČR 26. 9. 2018 (DVD).

Vedlejší účinky interaktivity

Technologie podle filmu Bandersnatch

Nejnovější část povídkového seriálu *Black Mirror* s názvem *Bandersnatch* je prvním interaktivním filmem na streamovací platformě Netflix. Hojně diskutované dílo navazuje na styl předchozích dílů známé dystopické série. Tentokrát ovšem scenárista Charlie Brooker upozorňuje na nebezpečí technologie, uvnitř které sám pracuje.

ANTONÍN TESAŘ

První interaktivní film společnosti Netflix, nazvaný *Bandersnatch*, vyvolal intenzivní reakce (název pochází z básně Jabberwocky z románu Lewise Carrolla *Za zrcadlem a co tam Alenka našla* z roku 1871; do češtiny se tento novotvar překládá různě, v klasickém překladu Jaroslava Císaře jako Bodostr). Na internetu se dají najít detailní rozborů celého herního systému včetně různých skrytých pasáží, ke kterým není snadné se proklíkat. Také se ale objevují někdy až paranoidní odmítavé reakce, odsuzující z různých důvodů koncept interaktivního filmu jako takový. Vydavatelství, jež v sedmdesátých letech začalo publikovat edici knižních gamebooků *Choose Your Own Adventure* (Vyber si vlastní dobrodružství), dokonce Netflix zažalovalo kvůli hernímu principu, na kterém je *Bandersnatch* založený. Překvapivě málo reakcí však zdůrazňuje, že ve skutečnosti se o klasický interaktivní film rozhodně nejedná. Naopak, *Bandersnatch* je spíš metainteraktivní dílo, které svou interaktivitu kriticky reflektuje a ve výsledku v podstatě ničí. Tím ovšem perfektně zapadá do stylu povídkového seriálu *Černé zrcadlo* (*Black Mirror*, od 2011), k němuž se řadí.

Sofistikované morality

Black Mirror je svým způsobem velmi riskantní dramaturgický podnik. Britský scenárista Charlie Brooker v každém díle přichází s nějakou futuristickou technologií, která zpočátku působí jako zábavná kuriozita. Postupně se ale začíná vymykat kontrole, až nakonec udělá z uživatelů své oběti. Seriál vlastně vypráví sofistikované morality, jež nás chtějí poučit o tom, že moderní technologie nejsou zdaleka tak nevinny, jak se

technologii proniká až do nejintimnějších oblastí jejich životů, kde jsou nejzranitelnější. Jiná epizoda vypráví o technologii, která umožňuje hrdinům nahrávat celý svůj předchozí život na video, což přispěje k rozpadu jejich vztahů a vede je ke zjištění, že zapomínání je stejně důležité jako paměť. Emocionální dopad Brookerových vyprávění se přirozeně liší díl od dílu, i v závislosti na povaze diváka.

Šílenství voleb

„Jestliže je technologie droga, a rozhodně mi jako droga připadá, jaké přesně jsou její vedlejší účinky?“ ptá se Brooker v rozhovoru, který dal hned na začátku vysílání o *Black Mirror*. *Bandersnatch* jako by tutéž otázku kladl interaktivním vyprávěním. Nechce diváka uvést do „rauše“ z dramatického rozhodování o tom, jak se mají postavy v ožehavých situacích zachovat. Spíš přesouvá naši pozornost k oněm „vedlejším účinkům“ spojeným se samotným mechanismem volby – nastoluje otázku, jakou svobodu nám interaktivní fikce vlastně dává, kam nás může zavést pátrání v záhybech uměleckých děl a co s námi dělá princip binárních voleb nejen ve hrách, ale i ve skutečném životě.

Mladý vývojář Stefan v roce 1984 nabízí svůj vysněný herní projekt *Bandersnatch* ambicióznímu vydavatelství. Má jít o adaptaci stejnojmenného gamebooku, jehož autor Jeremy Davies zešílel a zavraždil vlastní manželku. Stefan se během práce na hře, v níž se hráč v bludišti snaží vyhnout monstru jménem Pax, začíná sám chovat velice podivně. Tak vypadá jádro zápletky, kterou nás *Bandersnatch* nechává různými způsoby rozvíjet. Už zápletky přitom v souvislosti s inter-

symbolem, vynořujícím se na různých místech děje. V některých momentech však naše volba selhává – postava například řekne, že se rozhodla za nás, nebo nás upozorní, že jsme se rozhodli špatně. Otázka „správných“ voleb je přítomná v podstatě už na začátku, když nás hra nechává provádět dějově naprosto indiferentní výběr toho, co si má hrdina dát k snídani a jakou hudbu poslouchat z walkmanu. Brzy ale zjistíme, že nás mechanismus tlačí do určitého způsobu rozhodování. Pokud například vzdorujeme tomu, aby hrdina věnoval veškerý čas vyvíjení své videohry, jsme za to trestáni neblahým vývojem událostí. Nakonec, podobně jako Stefan, zjišťujeme, že naše domnělá svoboda volby je ve skutečnosti v mnoha případech falešná nebo zcela bezmocná vůči chodu událostí.

Bandersnatch je vysoce sebereflexivní také ve vztahu k současným popkulturním fanouškům a jejich návykům. Podobně jako ve filmu *Záhada Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, 2018) se také v zákoutích Brookerova interaktivního filmu vynořuje konspirační motiv šifer ukrytých v popkultuře a samotný *Bandersnatch* může působit jako mysteriózní bludiště, kde je možné hledat ukryté aluze, souvislosti nebo i pasáže, jež objevíte až při správné kombinaci předchozích voleb. Pokud ale budeme chápat Brookerův film jako rébus, pak je to rébus, který nemá žádné řešení. *Bandersnatch* nenabízí žádný ideální konec, žádnou pointu a vysvětlení. Vypráví příběh o umělcích, kteří v labyrintu vlastního díla objevili Mínotaura, jenž přivodí jejich zkázu. A vrcholně ironické je i to, že cílem veškerého Stefanova pracovního snažení je potěšit nezletilého brýlatého nerda, který v televizním pořadu hodnotí videohry.

Brooker tentokrát zkrátka nevypráví o potenciálně nebezpečné, ale ještě neexistující technologii; místo toho upozorňuje na nebezpečí technologie, uvnitř které sám pracuje – totiž interaktivního filmu. Poukazuje přitom na mnoho jeho problémů, počínaje tím, že jeho domnělá otevřenost je do velké míry iluzorní a že přemýšlení v binárních kategoriích je drasticky zjednodušující, a konče úvahou o tom, jak může převedení lineárních příběhů, které jsou pro lidskou kulturu naprosto zásadní, do formátu binárních her ovlivnit naše vnímání světa a psychiku.

Netflix nedávno zveřejnil statistické výsledky voleb, které uživatelé během hraní *Bandersnatche* učinili. Posílil tak podezření, že si podobné statistiky nejen vytváří, ale také na jejich základě zjišťuje další informace o svých uživateli. To může být další dystopický moment v už tak dost skeptickém obraze, který Brooker o interaktivní webové filmařině konstruuje. Možnost, že Netflix a další streamovací služby budou poskytovat převážně interaktivní filmy, je ovšem momentálně dost nepravděpodobná. *Bandersnatch* nám spíše dává příležitost tuto alternativu promyšlet, než že by jí otevíral dveře. Každopádně se vyplatí promyšlet ji s ním, ne proti němu.

Black Mirror: Bandersnatch. UK, 2018. Režie David Slade, scénář Charlie Brooker, kamera Aaron Morton, Jake Polonsky, střih Tony Kearns, hudba Brian Reitzell, hrají Fionn Whitehead, Craig Parkinson, Alice Loweová, Will Poulter ad. Premiéra 28. 12. 2018 (Netflix).



Bandersnatch není klasický interaktivní film. Foto Netflix

mohou zpočátku zdát. Riskantní je Brookerův seriál proto, že sází na schopnost diváků hodně rychle měnit hledisko. Na počátku nás naladuje na ironický, až cynický odstup. Závěry jednotlivých epizod by nás ale chtěly dovést k naprostému opaku – k pocitu, že tady opravdu končí legrace.

V nejlepších povídkách předvádí *Black Mirror* média jako novodobého Mefistofela, který hrdinům nabízí nejrůznější pokušení, jež ale rychle zhořknou. Hned v první epizodě seriálu teroristé unesou britskou princeznu a vyhrožují, že ji zabijí, pokud premiér nebude v přímém přenosu souložit s prasetem. Namísto absurdní komedie nám nicméně epizoda ve vší vážnosti ukazuje dopady tohoto zlomyslného vtípu na život premiéra i celé veřejnosti. Utrpení hrdinů Brookerových povídek je přitom často důsledkem toho, že veřejná sféra informačních a zábavních

aktivitou filmu vytváří princip *mise en abyme*. Ani ne tak proto, že bychom hráli hru o tvůrce jiné hry, ale spíš kvůli bizarnímu vztahu mezi hlavní postavou a hráčem. Herní princip, pomocí něž *Bandersnatch* hrajeme, jako by se promítl přímo do myslí hlavního hrdiny – Stefan začíná mít pocit, že opakované situace už jednou prožil a že nějaká cizí mocnost ovládá jeho život a rozhoduje za něj. A naopak: Stefanovo stále vychýlenější psychické rozpoložení jako by rozbíjelo samotnou hru – interaktivní vyprávění se postupně hrouští do zcizovacích efektů, kdy Stefan zjišťuje, že svět vyprávění je pouhá fikce.

Rébus bez řešení

Princip binárního rozhodování se navíc stává na mnoha rovinách samotným tématem příběhu. Značka pro zdvojenou volbu, připomínající čertovské rohy, tu je až démonickým

Věc otevřená dotýkání

Lidské tělo v tanečním představení Jara Viňarského

Subtilní, ale houževnaté tělo Jara Viňarského je v inscenaci *Exposition / The Touch of the Open* podrobováno manipulacím a v kristologickém gestu vystavováno a připravováno k oběti. Překoná tanečník prvotní hřích a scelí mysl s fyzickou podstatou člověka?

NINA VANGELI



Tanečníka Jara Viňarského trápí konflikt mezi myslí a tělem v lidské bytosti. Foto Martin Mulik

„Otevřenou“ věcí, která se dostala do názvu nového představení *Exposition / The Touch of the Open* známého tanečníka a choreografa slovenského původu Jara Viňarského a která v něm bude dotýkána, je lidské tělo. „Expozicí“ tu není míněno pouze nějaké vystavení se, instalace, nýbrž i výklad, interpretace těla. Otevřenost je nastolena jeho nahotou, jeho vystavením dotekům i manipulací ze strany ostatních hráčů. Těmi jsou tanečníci Zdenka Brungot Svíteková, Nela H. Kornetová, Lea Kukovičič, Marek Menšík, Kamil Mihalov a Martin Talaga.

Jaro Viňarský patří ke generaci slovenských tanečníků, kteří zásadním způsobem ovlivnili regeneraci tanečního hnutí v Praze na začátku století. Studoval a tvořil v Praze i Bratislavě, spolupracoval s Grotowského institutem ve Vratislavi. Významnou cenu za objev v tanci získal v Praze v roce 2006. Je ovšem i držitelem americké ceny Bessie za rok 2013 v kategorii Outstanding Performer – takového Oscara v oblasti performativních umění. Velkou práci pro současný tanec dělá na Slovensku, kde založil neziskovou organizaci SKOK! pro rozvoj současného tance a fyzického divadla.

Spor myslí a těla

Viňarský patří mezi intelektuály tance. Proto ho trápí konflikt mezi myslí a tělem v lidské bytosti. Tento konflikt je jedním ze základních témat evropské filosofie. A tanec není koneckonců nic jiného než filosofie těla jinými prostředky. Viňarský sám je tohoto konfliktu a představení protagonistou. Problematiku řeší ve spolupráci se skupinou dalších šesti tanečníků, na samotném konceptu spolupracovali Pavel Zuštiak a Matthew Rogers. Těžko říct, zda Viňarský představením zmíněný konflikt vyřešil; spíše mu podařilo sestoupit hlouběji – k předkarteziánskému pojetí, až k tématu sakrality těla.

Na scéně tanečního divadla Ponec stojí jeden velký objekt – dřevěná bouda. Dramatis personae do ní vstupují a zase ji opouštějí. Nechávací nebo nenechávací za sebou otevřeno, diváci se nedozvědí, co je uvnitř. O její nutnosti nebo zbytečnosti se nedokážu rozhodnout. Vzhledem ke koupelnové předložce před jejím prahem by to mohlo být místo – očisty? To jedině vskutku důležité jsou vztahy mezi účinkujícími, u nichž dochází k pravděpodobně ne zcela prognostikovatelným fyzickým kontaktům. Zdá se, že je z velké části ponecháno na nich, zda a kdy vstoupí do interakce a kde stráví čas mezitím. Mohou sedět v ústraní na scéně nebo i mezi publikem, a pouštějí se do akce zřejmě svým úradkem, jakkoli jistě záchranná síť určitého scénáře zde existuje.

Boření tabu

Výsadou tanečníků je skutečnost, že mají k hmatové zkušenosti s druhými lidmi mnohem více příležitostí než běžná populace. V tanci nutně padají některá tabu, která platí v běžném společenském styku. A fyzické divadlo postavilo fyzický kontakt vůbec na piedestal. Jedním z důvodů, proč se tak ujalo ve středoevropském prostředí, může být, že nabízí fragmenty příběhu. Ale především – fyzické divadlo poskytuje návrat archaické sakrality.

Není to poprvé, kdy se v choreografické tvorbě Viňarského objevují sakrální prvky. Už v minulosti ho to táhlo ke kříži. Nyní do obtížné hlavní role obětovaného božstva obsadil – ohleduplně – sám sebe. Kontemplujeme nad jeho zranitelností, sledujeme jeho bezbrannost ve chvílích laskavých i nectných manipulací ze strany ostatních aktérů, až se dočkáme „ecce homo efektu“ a „vzetí nahého svatého Jara Viňarského na nebesa“.

Martyrologické sklonky tanečníků aktuálních stylů se začaly objevovat už od osmdesátých let (vzpomeňme na Nigela Charnocka či na Lloyda

Newsona z DV8 physical theatre) a někdy vedly až k určitému sebedemrskacství, kdy se aktéři vysilují tancem v jakémsi exorcistickém záchvatu až k naprostému vyčerpání – například v práci kanadské skupiny The Holy Body Tattoo. Tanečníci exponují traumatizující momenty a fyzický šok se snaží vyvolat i u diváků. Tim spíše, že v současném tanci je divák zpravidla v netradičním prostoru, často značně přiblížen ke scéně, tudíž na něj dopadají fyzické vjemy vskutku citelně a přenášejí se na diváka prostřednictvím jeho empatie téměř hmatově.

Role oběti

Vypracované, ale na pohled křehké tělo Jara Viňarského je podrobováno všelikým manipulacím, drsným i něžným, je obnaženo, exponováno v kristologickém gestu, a jak vyrozumíváme, připraveno k oběti. Co chvíli působí dojmem, že se užž odlepí od země. To v roli zbožštěné oběti samozřejmě napomáhá náležitěmu dojmu.

Představení by ovšem ztratilo hodně na zajímavosti, kdyby protagonista nebyl obklopen skupinou stále přítomných „apoštolů“, ostatních tanečníků, kteří vytvářeli dostatečný vzruch a atmosféru pro závěrečné zjevení a kteří ustavičně přinášeli neprognotikovatelné fyzické a situační nápady. Těžko říct, zda se Viňarskému podařilo tímto představením napravit Cartesiův hřích a sjednotit zase mysl a tělo. Přinejmenším ale tento tanečník a jeho tanec ukazují cestu.

Autorka je taneční publicistka.

Jaro Viňarský: *Exposition / The Touch of the Open*.

Vytvořili Pavel Zuštiak, Matthew Rogers a Jaro Viňarský ve spolupráci s Tomášem Janypkou, Tomášem Morávkem, Simonou Gottierovou, Katarínou Ďuricovou, Christianem Fredericksonem, Zdenkou Brungot Svítekovou, Nelou H. Kornetovou, Leou Kukovičič, Markem Menšíkem, Kamilem Mihalovem a Martinem Talagou. Divadlo Ponec, Praha. Premiéra 15. 1. 2019.

Jebat systém

Dollar Prync a český romský rap z Anglie

Rap českých Romů vznikající ve Velké Británii je určen především českému publiku a britská realita se do něho příliš nepromítá. Přesto ve svých nejlepších projevech vrací se vši vážnosti do hry kategorií autenticity, což tuto hudbu činí atraktivní i pro posluchače ze sociálních skupin, pro které svět rapu představuje spíše cizí teritorium.

PAVEL CHODEC

Zástupci romského etnika byli vždy nepominutelnou součástí československého rapu. A dnes to platí ještě více než v dřevních dobách, kdy se mezi pomyslnou rapovou elitu řadil především slovenský rapper Rytmus, jenž svou romskou identitu nejprve tajil a až posléze se k ní otevřeně přihlásil a využil ji na cestě k úspěchu. V Česku to byl zprvu zase hlavně Gypsy, který ale osciloval na pomezí rapu, popu a poněkud kýčovitě představy o tradiční romské hudbě. V současnosti je na místní scéně romských rapperů mnohem víc: na slovenské straně k tomu přispěl právě Rytmus, jenž pomohl zviditelnit například rappera vystupujícího pod zkratkou P.A.T. (Pouliční autor tónov) a jeho partáka působícího pod nickem Mega M. Za zmínku stojí i MC Čavalenky, jenž se nebojí do rapu vnášet sociálně laděné texty.

Cizinci ve vlastní zemi

Zatímco značná část české i slovenské společnosti na Romy stále nahlíží jako na trpěné spoluobčany, které nikdo nechce za sousedy, postavení několika z nich v rámci rapové scény je zcela odlišné. Bílé publikum je totiž nejen přijímá, ale dokonce i uznává. Je tomu tak zřejmě i proto, že podléhá stereotypní, do jisté míry latentně rasistické představě o tom, že právě Romové jsou pro rapovou hudbu dobře vybaveni – jelikož rap je původem černá muzika, měli by přece v této disciplíně díky své etnicitě nutně excelovat. Svým způsobem se tu stvrzuje utkvělá představa amatérských eugeniků, že úspěšní Romové jsou nakonec především svého druhu komedianti, kteří mohou něco dokázat, jen když se drží dědičného předurčení.

Oprávněný pocit, že jsou ve své zemi v pozici diskriminovaných cizinců, vedl na přelomu tisíciletí mnohé romské rodiny k tomu, že hledaly štěstí nejprve v Kanadě, a poté, co tamní úřady pro občany České republiky zavedly vízovou povinnost, ve Velké Británii, kde českých Romů dodnes pár tisíc žije. Především britský bulvár tehdy před příchodem českých Romů varoval podobně, jako to dnes můžeme vidět u řady českých médií, když referují o muslimských migrantech. Tehdy i dnes se přehánělo o jejich počtu, tam i tady se vytvářely fake news, které měly varovat před přílivem nepřizpůsobivých. Ani současný spor o motivace uprchlíků, kteří jsou shazováni coby „ekonomičtí migranti“, není nijak nový. Přesně v tomto duchu totiž v říjnu 2000 psala britská média, když stále dokola upozorňovala na skutečnost, že čeští Romové přece žijí v právním a demokratickém státě (čili o diskriminaci nemůže být řeč) a jde jim hlavně o ekonomické výhody, jichž se jim v domovině nedostává. Málokdo z politiků na české i britské straně si tehdy uvědomoval, že rasová diskriminace má často ekonomické důsledky, jak je ostatně patrné z přetrvávajícího odmítavého přístupu řady českých zaměstnavatelů k Romům nebo z obtíží Romů při snaze dosáhnout na důstojné bydlení.

Z Británie pro Čechy

Jedním z vedlejších efektů „exodu“ českých Romů do Velké Británie, tedy destinace, kam stále ještě míří za výdělkem nejen mladí Romové, ale mladí Češi obecně, je fenomén romských rapperů-imigrantů, případně těch, kteří pendlují mezi Anglií a Českem. Nedá se přitom říct, že by se v jejich tvorbě a textech, které známe především z videí na YouTube, nějak výrazně odrážely britské realie. Spojené království vytváří spíše kulisy, v nichž se až na výjimky, jako je třeba Dynamic, rapuje česky pro české posluchačstvo, které sedí v Česku u počítače. Občas je sice patrný vliv britského grimeu, ale ani ten nelze přeceňovat – spíš by bylo divné, kdyby se špinavé garážové beaty u českých rapperů žijících v Anglii vůbec neobjevily.

Ohlas u domácího publika, ale i u těch pár lidí, kteří v Česku píší o rapu, sklízí zatím především Dollar Prync, jenž sice rapuje už deset let, ale až v poslední době se mu podařilo mnohé posluchače přesvědčit, aby v rámci žánru tolik zprofanované slovo autenticity znovu vzali na milost. Není přitom zdaleka jediný – novou školu, nasáklou dnes tak oblíbenými trapovými podklady a zpěvavým rapem, zastupuje například také Gypsy Gang, tedy rapperi NeroKid, Ekoo, 2Rollek a Warrior.

Jak je patrné, v době sociálních sítí lze do dění na české rapové scéně zasáhnout i na dálku. Dollar Prync je tak už rok členem Smackova pražského labelu Archetyp 51 a na koncerty do Česka musí létat letadlem. O pravých motivacích jeho odchodu do Velké Británie se můžeme jen dohadovat. Tajnosnubná odpověď, kterou poskytl v jednom málomluvném rozhovoru, nicméně emigraci spojuje s mytickou „cestou“, která vede z ulice přímo do studia: „Neplánoval jsem odjet, ale trávil jsem hodně času v ulicích. Sralo mě,

A dá se mu to navíc věřit, což je patrně pravý důvod nepravděpodobného prolnutí jinak vzdálených sociálních skupin, jejichž jediný společný zájem se skrývá v názvu Dollarova mixtapu *Jeb systém*.

Uhrnutí autenticitou, u něhož (nejen v rapu) vždy hrozí, že sklouzne ke klíší, ne-li ke kýči, má ale svá úskalí. Možná jsme si až příliš zvykli na to, že rap je třeba brát s nadsázkou, jako specifickou disciplínu, která je založena na přehánění, takže máme problém ho pro jednu vzít vážně. Jen tak si lze vysvětlit morální pobouření, které Dollar Prync vyvolal, když během jednoho pražského koncertu fyzicky napadl svého dýdžeje. Rváčské excesy by ale jeho posluchače neměly v žádném případě šokovat. Didaktičnost Dollarových textů nedává žádný prostor pro jinotaje – je to řeč neskrývaného násilí, které má mnohem blíže ke zločinecké mentalitě než k emancipačním bojům. Nelze zkrátka vzývat drsnou pouliční autenticitu a současně se pohoršovat nad tím, když se texty odrazí v reálném chování autora. Specifická



Dollar Prync není a dost dobře ani nemůže být uvědomělým rapperem. Foto YouTube

že jsem neměl čas se věnovat hudbě. Jeden den jsem se ráno vzbudil, vzal jsem svoji starou a odjel do UK.“ Stejně tak můžeme jen spekulovat o tom, zda v Anglii kromě rapování „prodává gramy“, jako to podle svých textů dělal na smíchovském Andělu, nebo spíš chodí na brigády.

Viděno zespodu

Jisté je naopak to, že přímočará, monotónní a špinavá poloha pouličního romského slangu funguje dokonce i na zcela nepravděpodobné a neočekávatelné posluchačstvo. Jak jinak vysvětlit, že ve všech ohledech neokretní čávo Prync, jenž nemá čas na televizi a politiku, protože musí dýlovat, rapovat a krást, rotuje dokonce i v přehrávacích některých levicových aktivistů, kteří by s jeho otevřeným sexismem („jestli ta děvka nejebe, stejně ji pojebu“) i nádechem černého rasismu, jenž by byl příliš i na Public Enemy („sbírám mrtvý gádže“) měli mít přinejmenším problémy? Dollar Prync dělá přitom jen to, co k rapové subkultuře vždy patřilo: vrací ji k pouliční spodině se vším, co k ní patří, což se po dlouhých letech, během kterých se zaklínání ulic a nevhodná hra na české gangstery dávno omrzela, jeví jako přetěžký úkol. Jemu to ale jde tak nějak samo.

role násilí u romských teenagerů je dnes už i předmětem výzkumů (viz A2 č. 19/2017), z nichž je patrné, že jde o svéráznou odpověď na systémové násilí a obtížnou sociální situaci, ale také je to součást boje o uznání a respekt, jichž se Romům v běžném životě příliš nedostává.

Dollar Prync není a dost dobře ani nemůže být uvědomělým rapperem. Skutečnost, že v jednom textu opakuje „jebem Okamuru a všechny fašisty z vlády, je jedno, zda jsi gádžo, nebo jsme cigáni“, není postačujícím důvodem. Pro jakoukoli politiku nezbyvá místo, a pokud lze mluvit o programu, pak jen o jediném: „mám tady vzkaz pro celou vládu,/ vemte do huby cigánský kár a kuřte pomalu“. Přesto – nebo spíše právě proto – se Dollarovi daří situaci českých Romů vystihnout způsobem, který mu čeští angažovaní rapperi a rapperky mohou jenom závidět: „Chtěj nás zavřít v tomhle kruhu,/ mladý čáve dávaj na zvláštní školu,/ na každé roh nám dali hernu/a pak se ptaj more, proč cigán jede stoku.“ Romský rap znějící z Anglie do České republiky je možná dílem imigrantů, ale takových, kteří nikdy úplně neodešli, takže se nelze divit, že jejich hudba je doma především u nás.

Autor je hiphopový pamětník.

Kudy ven z banlieue?

Rap přistěhovalců z francouzských předměstí

Rap není jen hudební žánr, ale také médium, jehož prostřednictvím můžeme naslouchat hlasům lidí ze společenského okraje – například mladým potomkům přistěhovaleckých rodin. Francouzský rapper Lacrim tak vypovídá o kulturním zázemí budoucích teroristů a rapové duo TripleGo zachycuje smutek imigrantů vyrůstajících v ghettu.

ONDŘEJ BĚLÍČEK

V posledních několika letech jsem se vícekrát setkal s otázkou, proč se levicovní intelektuálové vůbec zabývají rapem. Vždyť rappeři nemluví o ničem jiném než o penězích, oblečení a sexu. Na první poslech to tak může vypadat – většina rapové produkce taková skutečně je. Pokud se však zaposloucháme pozorněji, narazíme na momenty, které vypovídají i o něčem jiném. Rap je v současnosti nejpřístupnější a také nejpřimočařejší umělecká forma umožňující zprostředkovat zprávu o životě na okraji společnosti. A to by publicisté měli reflektovat. Právě k rapu se často obrací mladí lidé z okraje společnosti, minorit nebo s imigrantskými kořeny. Do rapových textů se dostávají jejich každodenní problémy, touhy, křivdy, nenávist i její důvody. Když v srpnu 2011 vypukly v Londýně a dalších britských městech nepokoje, do nichž se zapojila především mládež z imigrantských rodin, média ihned začala vinit grimeovou scénu, což je britská odnož hip hopu, za podněcování k násilí. Grimeová interpretace přitom pouze z okraje velkoměst – a de facto i společnosti – mluvili o tom, co je štve. Chicagský drill, odnož amerického hip hopu, zase mnohým posluchačům poodhalil problém rasové segregace, která mimo jiné vede ke vzniku gangů a pouličnímu násilí. Zkrátka pokud chceme vědět, jaké jsou problémy mladých lidí na okraji, ale také jaké jsou jejich sny, je dobré poslechnout si jejich rap.

Francie, podobně jako již zmíněná Velká Británie, je specifická svou koloniální minulostí. Počet přistěhovalců je zde obrovský, zejména těch z arabských zemí. Jejich rapové texty se dotýkají nebezpečného života na předměstí, rasismu a touhy vyběhnout z chudoby, což jsou koneckonců témata, kterými se zabývali místní rappeři už v devadesátých letech – například formace Suprême NTM a IAM. Svědčí to bohužel o tom, že ani po několika dekádách se podmínky na předměstských sídlištích, takzvaných banlieues, nezlepšily. Francií se zatím přehnala vlna teroristických útoků a mladí lidé z předměstí pocítují vykořenění a životní rezignaci ještě silněji než dříve. To vše se ovšem projevuje i v současném francouzském rapu, byť různým způsobem.

Kalašnikov je nabitý

Pocit vykořenění a vyloučení přirozeně vede k pohybu na hraně zákona. Typickým případem je francouzský rapper alžírského původu, který si říká Lacrim (tedy „Zločin“). Nutno říct, že dnes už to není žádný mladík. Blíží se ke čtyřicítce a je patrné, že ho ovlivnil především americký gangsta rap, o čemž svědčí už drsné názvy jeho dvou alb – *Corlone* (2014) a *Force & Honneur* (2017). Image mafiána, který vede drogový kartel, však není pouhá přetvářka. Lacrim se skutečně potýkal se zákonem a dokonce šel na pár let do vězení za nezákonné držení zbraní. Svůj životní příběh vytěžil zvláště na druhé desce, podle níž se jmenuje i několikadílň životopisný seriál. Rapper v něm ztvárnil sám sebe v hlavní roli bosse, jenž z vězení ovládá svůj drogový kartel a zároveň přitom pokračuje v hudební kariéře a pečuje o rodinu.

Jeho hudba se však nezasekla u gangsta rapu. Zásadní byl také vliv chicagského drillu – právě u Lacrima je asi nejpatrnější z celé francouzské scény. Výpověď o životě na segregovaném předměstí Chicaga je mladým lidem z francouzských banlieues v leccems povědomá. V roce 2014 dokonce Lacrim nahrál společný track s Lil Durkem.

Lacrimovy nesmlouvavé texty a drsná image přitahovaly i teroristy Salaha a Brahima Abdeslama, kteří stáli za teroristickými útoky v Paříži v listopadu 2015, při nichž bylo zabito sto třicet lidí. Později se na veřejnost dostaly záběry obou bratrů z bruselského

klubu, jak v doprovodu dívek pijí, kouří a tancují na Lacrimovy skladby. Odpor vůči skutečnému či domnělému státnímu útlaku nicméně zcela jistě imponoval daleko více lidem než jen zmiňovaným bratrům teroristům. Narůstající nespokojenost mladých lidí z předměstí Paříže a jiných velkých francouzských měst, kteří často patří k druhé nebo třetí generaci arabských imigrantů, byla patrná dávno před teroristickými útoky. Rok před masakrem v redakci časopisu Charlie Hebdo vydal rapper Kaaris úspěšnou skladbu *Chargé*, ve které rapuje o vyhození vlády do povětří nebo o tom, že kulky nábojů sviští vzduchem od Paříže až po Niger. Refrén skladby, ve kterém se opakuje „Kalašnikov je nabitý“ při zpětném pohledu působí jako předpověď událostí, které nastaly o rok později.

Smutek a izolace

Jiný typ rapu tvoří dvojice TripleGo. Rapper Sanguée a producent MoMo Spazz spolu tvoří hudbu od roku 2009. Potkali se prý v parku v Montreuil, což je město ve východní části metropolitní oblasti Paříže. Oba se narodili ve Francii, ale jejich rodiče pocházejí z Maroka. Rap na rozdíl od Lacrima neprezentují jako formu odporu vůči systému. Spíše pro ně znamená únik z nudné a ubíjející každodennosti. To se promítá i do povahy jejich hudby. Dříve bychom možná pro jejich styl

ztraceného na periferii: „Twerkuje a pláče/twerkuje v tvém srdci/ už opouštíš planetu/ ve svých šatech jsi jak bugatti.“ Na pomoc přicházejí psychotropní látky, které nás přenesou někam, kde se můžeme i přes svůj smutek cítit dobře. O tom, jestli je melancholie součástí rapové kultury, TripleGo nepochybují: „Rap musí být o smutku, protože je to hudba, která odhaluje, jaký je život v ghettu.“

Mainstream proti krajní pravici

Snad všechny rappery spojuje touha prorazit a žít pohodlný život pouze díky hudbě. Povedlo se to například rapperovi, který si říká Niska a jehož rodiče pocházejí z Konga. Začátky jeho kariéry byly spojeny s formací Negro Deep. Úspěchu se ale dočkal až na sólové dráze. Hned první album *Charo Life* (2015) se stalo trhákem – především díky virální skladbě oslavující fotbalový klub Paris St. Germain a zejména fotbalistu Blaise Matuidiho. Taneček z klipu se stal oblíbenou formou oslavy gólu. Další alba *Zifukoro* (2016) a zejména *Commando* (2017) pak potvrdila Niskův vstup do mainstreamu. Jeho největší hit *Réseaux* má dnes na YouTube přes 250 milionů poslechnů. Do mainstreamu se dostal i jiný francouzský rapper, který si říká Kalash (tedy „Kalašnikov“) a pochází původně z Martiniku. Prosadil se albem *Kaos* (2016) a dnes jeho skladby mívají přes sto milionů poslechnů.



TripleGo: „Rap odhaluje, jaký je život v ghettu.“ Foto musiqueurbaine.fr

použili termín cloud rap, ale úplně to nesedí. Oni sami by svoji tvorbu nazvali spíše „psychedelický rap“. Jako hlavní inspiraci uvádějí režiséra Gaspara Noého a především jeho snímek *Vejdí do prázdna* (Enter the Void, 2009). „Ten film změnil můj pohled na život,“ říká Sanguée v rozhovoru pro hudební magazín Les Inrockuptibles.

Do širšího povědomí se TripleGo zapsali až svými posledními alby *2020* (2017) a *#En-AttendantMachakil* (2018), na nichž dovedli dosud nejdál svůj typický zvuk, založený na hypnotických – až sedativních – pomalých a táhlých podkladech, které Sanguée doplňuje ledově klidným vokálem, jemně zkesleným autotunem. Zároveň ve své hudbě stále více rozpošťují arabské vlivy, zejména hudební žánry jako chaabi nebo marockou gnawu. V textech se zase častěji objevují arabská slova. Oba hudebníci arabštinu vnímají jako magický jazyk, kterému sice rozumějí jen částečně, ale tím spíš v jejich skladbách zní, jako by pocházel z jiného světa, odtrženého od okolní reality podobně jako – příznačně – kuřák hašiše. Melancholické texty jsou plné emocí a popisují těžkosti života mladého člověka

Dlužno říct, že Niskovy i Kalashovy texty jsou poměrně nenáročné – většinou vyprávějí banální příběhy ze života, který je podle nich potřeba si pokud možno užít. Politika a společenská situace jsou pro mainstreamové rappery spíše okrajová témata. Přesto se k nim čas od času vyjadřují, zejména od doby, co začaly růst preference krajně pravicové Národní fronty. Rapper Booba se například strefuje do koloniální minulosti Francie nebo tematizuje otázku rasismu. Kalash zase rapuje, že „mrdá Le Penna už od doby, co se narodil, a stejně tak jeho dceru, která vypadá jako orangutan“. Jedná se ovšem spíše o ojedinělá prohlášení, jinak se francouzské rapové hvězdy k otázce vzestupu krajní pravice a případům bezpráví prakticky nevyjadřují.

Při pouličních nepokojích v Anglii grimeová rappeři upozorňovali, že o problémech, se kterými se potýkají lidé na předměstí, hovoří už léta. Je třeba si uvědomit, že rap sám o sobě žádný kult násilí ani nic podobného nevytváří. Představuje však okno do světa lidí, jejichž hlas za běžných okolností z okraje do centra nedolehne.

Autor je publicista a hudební producent.

Cool Asie

Společnost 88rising a asijsší rapperi na americké scéně

Americký label 88rising se zaměřuje na rappery asijského původu. Částečně jde o zahraniční talenty nalezené na internetu, především však o příslušníky menšin žijících v USA. Asijská identita tak paradoxně vstupuje do mainstreamové americké popkultury prostřednictvím „černého“ žánru.

LUKÁŠ POKORNÝ

„88rising je tak cool, jak Asiaté v americké kultuře stěží kdy byli,“ píše v magazínu Rolling Stone hudební publicista Amy X. Wang o labelu, jenž v poslední době podle některých nadšených kritiků mění podobu amerického hip hopu i populární kultury. Vydavatelství založil v roce 2015 v Bronxu Sean Miyashiro poté, co ukončil spolupráci se společností Vice Media, v níž rozjížděl portál Thump specializující se na elektronickou muziku. Cílem jeho nového projektu, který se zpočátku jmenoval CXSHXNLY, ovšem nebylo jen produkování a vydávání nahrávek a tvorba videoklipů, ale také hledání nových hudebních talentů a jejich mediální prezentace.

Žádný velký spektakl

Miyashirovým prvním klientem se stal korejsko-americký rapper Jonathan Park, vystupující jako Dumbfoundead. Ten Miyashira seznámil s klipem It G Ma jihokorejského rappera Keitha Apea. Syrovost skladby vydavatele nadchla, a tak Apea přesvědčil, aby přijel do Spojených států a nahrál zde remix. Američtí fanoušci K-popu a J-popu, ale třeba i anime, byli zvědaví na něco nového a Miyashirova režie prvních Apeových koncertů a mediálních vystoupení jim to nabízela. Singl byl nakonec natolik úspěšný, že mediálnímu



Keith Ape. Foto Ronski

start-upu, který Miyashiro prezentoval jako „Vice pro asijskou kulturu“, zajistil první investory. Keith Ape pak na značce 88rising vydal debutové EP *Born Again* (2018).

Dalším objevem byl Brian Imanuel, původem z Jakarty, vystupující jako Rich Chigga. Ten začátkem roku 2016 na YouTube zveřejnil debutový singl *Dat \$tick*. Dvouminutové fantazirování o zabíjení policajtů působilo u úst sedmnáctiletého ucha s ledvinkou a v tričku lososové barvy trochu podivně, skladba nicméně obsahuje i krátkou pasáž tematizující chudobu a násilí v indonéských slumech. Z písně se stal virální hit, čemuž napomohlo i pozitivní „reakční“ video amerických rapperů v čele s Ghostfacem Killahem. S rostoucí popularitou se Imanuel oprostil od snahy vyvolávat kontroverze, distancoval se od své „edgy“ osoby, přejmenoval se na Rich Briana a pod tímto jménem vyšlo i jeho album *Amen* (2018).

Kada textů o 88rising vyzdvihuje autenticitu interpretů: žádný velký spektakl ani stylizace, jako by hvězdou mohl být kdokoli. Tento

přístup má u publika odezvu, a zejména pak u posluchačů asijského původu. Donedávna bylo nepředstavitelné, že by Asiat v americkém popu dosáhl takového věhlasu, snad s výjimkou uměle vyprodukovaných boy bandů nebo dívčích skupin. Interpreti z 88rising přitom pracují i s humorem a ironií. Jedna z hvězd labelu, ósacký rodák George Miller alias Joji, který se v minulosti proslavil virálním hitem Harlem Shake a svými youtubeovými alter egy Filthy Frank a Pink Guy, například v klipu *Can't Get Over You* odkazuje na chicagský drill a jeho posedlost zbraněmi – pouze crew za jeho zády místo samopalů máchá plastovými hračkami a hopsá přitom na jeho lo-fi R&B. Celkovou představu o produkci vydavatelství si můžeme udělat díky kompilaci *Head in the Clouds* (2018).

Disney pro Asiaty

Miyashiro má s 88rising nemalé ambice – chce svou společnost proměnit v „Disneyho pro Asiaty“. Zároveň ale prohlásil, že neusiluje pouze o reprezentaci hudebníků z řad asijských

přistěhovalců, ale vůbec všech imigrantů. Posledním přírůstkem do týmu 88rising, který v současnosti tvoří osm interpretů, je tak afroamerický rapper August 08 z losangeleského Koreatownu, kterému na labelu vyšla nahrávka *Father* (2018). Přesto je důraz na asijskou identitu zřejmý – a cílem rozhodně není snaha o přizpůsobení se stereotypům a zapadnutí do konvencí žánru. Čínský rapový kvartet Higher Brothers nebo zpěvačka Lexie Liu například kombinují angličtinu s mandarínštinou, aniž by jim to ubíralo na popularitě. Miyashirova koncepce je opravdu rozmáchlá. Kromě importu asijských hudebníků a prezentace interpretů z přistěhovaleckých rodin se také snaží o propojování americké a asijské scény.

88rising se však netěší jen pozitivním ohlasům. Kritika labelu často vytyká snahu prezentovat jeho produkci jako jakousi „asijskou kulturu“, přestože se jedná pouze o specifickou podobu amerického rapu či R&B. S tím souvisí i choullostivá otázka povrchní apropriace různých aspektů afroamerické kultury, jak to demonstruje i výše zmíněné Brianovo vzdání se přezdívky Chigga (odkazující na „nigga“). Vzniká tak určité napětí mezi přebíráním emancipačních postupů, za nimiž jsou desítky let bojů proti diskriminaci menšin v americké společnosti, a vezmením se na módní vlně, o jejíž existenci svědčí třeba to, že se loňský film *Šíleně bohatí Asiaty* (*Crazy Rich Asians*) stal komerčním trhákem. Zdá se zkrátka, že Asiaté začínají být v americké popkultuře „v kursu“. Na druhou stranu dlouhá léta nebyli dostatečně mediálně reprezentováni, a pokud ano, pak v duchu těch nejprvoplánovějších stereotypů. Miyashiro si toho je dobře vědom, a proto si vybírá osobnosti, jejichž image je neotřelá, a žánry, k nimž se obvykle váže přívlastek „cool“. Díky 88rising získala spousta nejen amerických Asiátů svůj mediální předobraz v populární kultuře. Jestli jde o skutečnou autenticitu, nebo o producentův konstrukt, je další věc. Autor je publicista.

hudební zápisník

Všechny ty hororové příběhy z Afriky

JAN BĚLIČEK

Když se v roce 2008 legendární rapper Nas vyjádřil k tomu, proč nejede více amerických rapperů koncertovat do Afriky, způsobil menší poprask. Američtí tvrdáci podle něj mají prostě strach. Bojí se, že je, hned jak vylezou z letadla, štípne moskyt. Bojí se všech těch „hororových příběhů“, které o Africe slyšeli a které se mezi Afroameričany tradují už od dob, kdy ještě žádný hip hop neexistoval. Mezi Afroameričany a Afričany zkrátka je propast – také kvůli americkým médiím, která africký kontinent vykreslují v těch nejtemnějších barvách. Od rappera, který si za svůj nick vzal arabské jméno, aby tak zdůraznil africké kořeny své identity spojené s egyptskou civilizací, sfingami a pyramidami, to bylo poněkud bizarní vyjádření. Přesto celkem přesně vystihuje dominantní vztah afroamerické diaspory ke kontinentu, který považuje za svou pravlast. Hned po Nasovi slavný Pharrell Williams obvinil Afričany, že neumějí svou zemi dost dobře prodat. „Jediné, co díky médiím známe z Afriky, je chudoba a hladovějící děti s nafouknutými břichy. Až když jsem přiletěl do Durbanu, zjistil jsem, že je to tady vlastně pěkné. Viděl jsem tu krásné domy i bohaté černé lidi.“

Nasovy a Pharrellovy názory vystihují podivnou situaci, v níž se Afroameričané ocitli. Ve Spojených státech, kde se většina z nich narodila a kde žijí, se cítí jako občané druhé kategorie, jejich vztah k africkému kontinentu je ovšem ještě komplikovanější. „Afričané nás Afroameričany vůbec nemají rádi a dívají se na nás spatra – vymyslejí si pro nás všemožná rasistická jména,“ prohlásil dále Nas a jen tak umocnil skandální vyznění svého veřejného vystoupení s Williamsem. Vzápětí ale dodal, že právě hip hop by měl posloužit jako platforma pro obnovení vztahů mezi africkou a americkou komunitou – přinejmenším komunitou posluchačů.

V současném afroamerickém myšlení zaujímá důležité místo snaha o formulování takzvané černé zkušenosti. Tím je myšlena specifická životní situace Afroameričanů, od přivlečení prvních afrických otroků na severoamerický kontinent před čtyřmi sty lety až po současnost. Černá zkušenost nabírá až ontologickou dimenzi situovanosti černého subjektu v současném světě, do níž je nesmazatelně zapsáno trauma vykořevení. Pro vztah mezi africkou a afroamerickou realitou je zásadní, že černá zkušenost se vztahuje pouze na Afroameričany, přestože samotný termín implikuje mnohem univerzálnější vyznění. Nepřímě se tak naznačuje, že afroamerická zkušenost je nejen unikátní, ale také tak trochu nadřazená ostatním „černým zkušenostem“. Do současných vztahů severoamerické diaspory a africké komunity se tak paradoxně vměšuje koloniální dynamika nadřazenosti a podržedenosti.

Že černá zkušenost může zahrnovat i některé africké černé komunity, ve svém videoklipu loni ukázal nigerijský rapper Falz. Syn

lidskoprávního aktivisty Femiho Falany reaguje svým videem ke skladbě *This Is Nigeria* na extrémně populární klip *This Is America* od amerického herce a režiséra Donalda Glovera, tvůrce seriálového hitu *Atlanta* (od 2016), který rapuje pod jménem Childish Gambino. Podobně jako Glover také Falz ve videu poukazuje na společenské problémy své země. Místo pouličních přestřelek a policejního násilí ukazuje popravy stětím a jako hlavní problémy Nigérie uvádí korupci, drogovou závislost a časté výpadky elektriny. V pozadí tančí zahalené muslimské dívky, připomínající školačky zajaté radikály z Boko Haram. Falz se nepochybně chtěl přizpůsobit na extrémní popularitě Gloverova klipu, zároveň ale celosvětovou rapovou komunitu upozornil na situaci v Nigérii. Ovšem i do jeho klipu se dostává nechtěné napětí, které se ve vztahu Afroameričanů a Afričanů neustále objevuje. Jako by chtěl americkým posluchačům říct: „Žijete v nejbohatší zemi světa. Americké problémy jsou nic proti tomu, co zažíváme tady.“ Přesto je Falzův klip jedním z nejzajímavějších pokusů o zahájení komunikace mezi africkými komunitami a tou afroamerickou prostřednictvím rapu, jak o ní před desetiletím mluvil Nas.

Kontakt mezi americkou rapovou scénou a africkým publikem je každopádně v posledních letech čím dál intenzivnější. Na africký kontinent se svými show zavítali Lil Wayne, Drake, Kendrick Lamar, Jay-Z, Kanye West, Big Sean nebo Rick Ross. V drtivé většině se ale jednalo o koncerty v Jihoafrické republice, tedy nejbohatší a také „nejbílější“ africké zemi, a také v Nigérii. Zájem o Afriku souvisí s globálním úspěchem trapu, a tedy otevřením nového trhu. Jde zkrátka o byznys.

Nigérie je nejlidnatější africká země, v níž navíc většina obyvatel mluví od narození anglicky, a společně s Jihoafrickou republikou tvoří největší africké odbytiště pro americkou pop music. Těžko v návratu afroamerických rapových hvězd do mytické domoviny hledat něco víc. A jak ukazují některá skandální vyjádření rapových hvězd, africké země skutečně vnímají spíše jako exotické, nebo rovnou nebezpečné místo.

Třeba Migos natočili svůj klip k tracku *Call Casting* v nigerijském Lagosu nedlouho potom, co se krátký záznam z jejich koncertu v tomto velkoměstě stal na Instagramu virálním hitem. Komentáře rappera Offseta po návratu z Nigérie ve vysílání stanice ESPN ale vyvolaly bouřlivé reakce nejen na nigerijských sociálních sítích. Offset označil Nigérii za zemi třetího světa, kde je chudoba vidět na každém rohu. O to víc ho prý překvapilo, kolik lidí se objevilo na koncertu Migos, a že znali slovo od slova jejich texty, přestože jejich angličtina prý není nejlepší. Fanoušky rapu ze země, kde je angličtina coby pozůstatek britské koloniální správy oficiálním jazykem, to samozřejmě vytočilo.

Možná, že měl Nas pravdu a hip hop skutečně nastartuje nový dialog mezi americkou diasporou a africkým kontinentem, který hrál v myšlení afroamerické komunity vždy důležitou roli ztraceného ráje. Vzájemný kontakt ovšem zatím spíš ukazuje, jak daleko k sobě obě životní zkušenosti mají. Afroameričtí rapperi totiž až moc často dávají Afričanům pocítit to, na co jsou sami hákliví – arogantní a prezíravý postoj naznačující, že jejich existence je tak trochu méněcenná.

Autor je kulturní redaktor A2larmu.

Dočasné poststruktury

Galerie Plato aneb Jak se utopit v moři improvizace

Čtvrté vydání Dočasných struktur v ostravské Galerii Plato nám umožňuje se po necelém roce od zahájení tohoto průběžného výstavního projektu ohlédnout za jeho pojetím i realizací. Podařilo se kurátorskému týmu vypořádat s působením v rozlehlé budově bývalého Bauhausu, kde galerie přechodně sídlí?

JAROSLAV MICHNA

Zabralo mi spoustu času, než jsem se zorientoval v ideovém vrstvení, které si ostravská Galerie Plato vytyčila jako komplexní dramaturgický záměr. Podstatným a troufám si říct jediným pro mě srozumitelným aspektem jejich kontinuálně navazujících aktivit je zabydlování prostoru o rozloze pěti tisíc metrů čtverečních v budově bývalého hobby marketu Bauhaus, v němž galerie dočasně sídlí od dubna minulého roku.

Dočasnost jako improvizace

Kurátorský tým ve složení Marek Pokorný, Michal Novotný, Daniela a Linda Dostálková a Jakub Adamec přistoupil k dramaturgii galerie formou postupného budování zázemí, díky němuž Plato přerůstá v kulturní centrum. Děje se tak jednak autorskými interpretacemi funkčních složek provozu, jako jsou šatna, kavárna či knihovna, jednak intervencemi do prostoru galerie soliterními uměleckými díly, potažmo instalační kompozicí. I když jsou tyto aktivity zastřešeny jednotnou značkou Dočasné struktury a traktovány číselnou posloupností 1, 2, 3, 4, v důsledku se větví ještě dále. Vznikají tak další „podstruktury“, jako jsou „Dekor“ nebo „Displej“ a výstavy korporátních a městských sbírek. Když tedy navštívíte galerii jako divák neznalý této sofistikované komponované dramaturgie a prokousáváte se textem k „aktuální výstavě“, je vám vlastně předkládána čtvrtá řada něčeho (Dočasné struktury), jejíž součástí je druhá řada něčeho (Displej), přičemž v této řadě se jedná o druhého autora ze čtyř.

Zároveň se zdánlivě nezávisle – ačkoliv v jednom výstavním balíčku – odehrává další řada jiné série, totiž výstava korporátních a městských sbírek, aktuálně tedy sbírka společnosti Deutsche Telekom. Takto předimenzovaná strukturovanost nebo strukturovaná předimenzovanost rozhodně nevyhází divákovi vstříc, a tak se Plato dostává do jisté institucionální pasti. „Laboratoř“ zkoumající hranice fungování galerie, jejího provozu a obsahové náplně by měla myslet i na dosah svých výstupů a jejich srozumitelnost navenek. Navzdory tomu, že Plato rozvíjí skvělé mimogalerijní a snad se dá říct i mimoumělecké aktivity s přesahem do veřejného prostoru, nemohu se zbavit dojmu, že vnitřní provoz nenese

dostatečně silnou, ucelenou a srozumitelnou výpověď, a stává se tak do sebe se uzavírající baštou insiderů.

Tři části čtvrté řady

O čem vlastně vypovídají Dočasné struktury 4? Pokud se zaměříme na konkrétní výstupy tohoto kompozičního schématu, setkáme se s dílem estonské umělkyně Marge Monko, která pro ostravskou galerii vytvořila velkoprostorovou instalaci s názvem *Čirá slabost*. Monko je jistě v mnoha ohledech zajímavou umělkyní: ve své tvorbě se věnuje podprahovým mechanismům, jimiž se reklama, poháněná silou trhu, vkrádá pod kůži konzumenta a vyvolává v něm pocity touhy. Bližšího pochopení autorčiny výzkumné umělecké praxe se ovšem z jediné přítomné instalace bohužel nedobereme.

Další součástí „aktuální výstavy“ jsou videa devíti východoevropských autorů. Jejich spojujícím motivem je sociální napětí vyvěrající z místní specifické situace, nicméně nalezneme v nich i slušnou porci absurdního humoru. Silně ve mně rezonovalo video Šelji Kamerić *Štěstí*, od něhož jsem se nemohl odtrhnout.

Třetí součástí čtvrtého soukolí Dočasných struktur je jakási dřevěná mobilní stavebnice – či chcete-li prostorová struktura – od slovinského umělce Tobiase Putriha, která slouží jako fyzický podnět ke hře. Kdokoliv si může postavit buď vlastní abstrahovanou tvarovou strukturu, nebo třeba funkční stůl s židlemi. Videi a dřevěná prostorová struktura přitom pocházejí ze zmíněné sbírky Deutsche Telekom, a naplňují tedy jak škatulku Dekor, tak závěrečnou výstavu ze série korporátních a městských sbírek.

Struktura jako zmatek

Jako návštěvník a nyní i komentátor jedné ucelené výstavy ovšem marně hledám spjitost mezi oněmi třemi vystavenými celky. Podrobné analyzování portfolia galerijní dramaturgie může sice působit přísně, ale jen těžko se zbavíme dojmu, že je zbytečně komplikovaná, zbytnělá a nepřehledná. Díl viny na takové situaci možná nesou i doprovodné texty, v nichž je právě příslušnost do konkrétní škatulky dramaturgického „podplánu“ zdůrazňována jako podstatné kritérium. Z pozice diváka se ale v doprovodném textu k výstavě

nechci dozvídat o tom, která položka ukončuje danou řadu, která zase navazuje na jinou a které hledisko tím sleduje. V důsledku přede mnou stejně stojí tři nesourodá díla, jejichž spjitost marně hledám. Chápu, že nebylo záměrem čtvrtých Dočasných struktur vytvořit tematický celek s jednotnou výstupní informací, potíž je ale v tom, že ani žádná jednotlivá část ve výsledku nemá téměř žádnou podstatnou výpovědní hodnotu. Jsou to jen malé fragmenty, které nemohou příliš vypovídat ani o tvorbě jednotlivých autorů, zároveň ovšem neříkají nic ani jako celek. Možná nicméně fungují jako podstruktura nějaké větší struktury – například snahy experimentálně a systematicky osídlovat negalerijní prostor záměrnou kurátorskou strategií.

Větvením do mnohých tematických směrů, například výzkumu narušování různých forem vystavování, klade galerie na své publikum značné nároky – staví jej před nutnost kontinuálního sledování výstavní dramaturgie v čase. Taková strategie mi připadá nejen nevstřícná vůči náhodnému divákovi, vlastně na mě působí až násilně: jakou informaci mi například přinese „výzkum“ vedený pod hlavičkou Displej, pokud přijdu pouze na jednu výstavu, o níž se dozvím, že se nazývá Dočasné struktury 4? Otevře mi aktuální instalace Marge Monko kritický průzor do problematiky alternativních forem vystavování? Jedna věta v doprovodném textu Michala Novotného, která naznačuje, že se umělkyně zabývá transparentí jakožto „jednou z nejvýraznějších současných hodnotových ideologií“, asi k pochopení toho, o jakou „ideologickou dekonstrukci formy vystavování“ se vlastně jedná, moc nepřispěje. Jde o transparentní dílo jakožto manifest transparentní formy vystavování? Pouhé nastínění problematiky patrně nestačí.

Zkrátka, pokud bych se jako náhodný kolemdoucí zastavil na aktuální výstavě, asi bych pocítil především zmatení. Jestli je právě tohle strategický záměr „laboratoře“ jménem Galerie Plato, pak rozhodně funguje.

Autor je kurátor.

Dočasné struktury 1, 2, 3, 4. Galerie Plato, Ostrava, od 12. 4. (1. část), od 24. 5. (2. část), od 20. 9. (3. část) a od 22. 11. 2018 (4. část).



Marge Monko: *Čirá slabost*, 2018. Foto eprogram.cz

Majestát černošské kultury

Vizuální intonace Arthura Jafy

Aktuální putovní výstava amerického umělce Arthura Jafy v Galerii Rudolfinum má zjevné ambice stát se uměleckou senzací počátku nového roku – i díky kurátorské ikoně Hansu Ulrichu Obristovi. Opulentní způsob prezentace Jafových prací ale ukazuje, že ani ambicím příliš nesvědčí, když ztratí kontakt s realitou.

MARTIN VRBA



Arthur Jafa: APEX, 2013. Foto Galerie Rudolfinum

Když Galerie Rudolfinum oznámila, že uspořádá výstavu amerického umělce a filmaře Arthura Jafy, nadto ve spolupráci s kurátorem Hansem Ulrichem Obristem, přirozeně tím vyvolala nemalá očekávání, sahající daleko za hranice běžných vkusových komunit tvořících tradiční obecnost, jež obchází výstavy současného umění. Nejde tu nicméně jen o přítomnost kurátorské legendy, ale především o samotné téma výstavy *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions* (Cyklus absolutně nepravděpodobných, ale mimořádných setkání) a o představení umělce, jehož tvorba teď do českého kontextu vnáší zpracování osobní, žité zkušenosti s americkým rasismem na jedné straně a afroamerickou kulturou na straně druhé.

Ačkoliv se na výstavě vesměs setkáme především s médiem fotografie a videa, od středoevropského způsobu prezentace střetu amerického bílého šovinismu s afroamerickou komunitou se Jafovo uchopení tématu pochopitelně liší – a právě v tom spočívá primární kouzlo výstavy. Český divák má konečně možnost setkat se s uměním, jež americkou situaci nejen reflektuje z patřičné rezervované distance, ale přímo z ní vyvěrá.

Místně nespecifická autenticita

Arthur Jafa tak s sebou přináší nejen své umění, ale i určitou auru autenticity onoho „být při tom“. Nadto se – docela správně – nenechá zdržovat tím, aby svá díla uzpůsoboval „cizímu“ kontextu, do nějž vstupuje, v tomto případě tedy kontextu střední Evropy a jejích vlastních etnických konfliktů. Soudě i podle některých rozhovorů, které doposud vedl s českými médii, si je velmi dobře vědom, že hlavním přínosem jeho výstavy skutečně není pomyslná komunikace s místně specifickým kontextem, například v podobě propojení reflexe amerického a středoevropského rasismu, ale „bezprostřední“ prezentace americké zkušenosti.

Na tuto představu ostatně přistupují i kurátoři výstavy Hans Ulrich Obrist a Amira Gad, kteří stojí za původním pojetím výstavy v Serpentine Galleries v Londýně, společně s Petrem Nedomou za českou stranu. Navzdory tomu, že Jafova videa mají často nízké rozlišení, jsou projektována na velkoformátové panely v několika potměných místnostech, fungujících jako divácká minikina, a při průchodu výstavou se také setkáme s několika fotografiemi nadlidských rozměrů nalepenými

na stěně. V kombinaci s honosným interiérem Rudolfinum (prostory Serpentine Galleries jsou poněkud skromnější, ale také modernější) tak vzniká především dojem vzácné přítomnosti významné umělecké osobnosti, které se má divák s potěšením klanět, místo aby instalace vybízela ke skutečné reflexi témat, jimž se Jafa ve svých dílech věnuje. Výsledkem je zkrátka pompézní výstava, která funkci reflexe institucionálního rasismu bílé americké kultury splňuje jen zčásti a divák se snaží spíše omráčit než podnítit k „posilování svalů empatie“, o což Jafovi podle jeho vlastních slov jde především.

Forma proti obsahu

Přesto je způsob, jakým je výstava nainstalována, poměrně konzervativní a kromě zmíněné snahy o fascinaci za pomoci velkých formátů sází vesměs na jistotu a hravosti či experimentu se vyhýbá. Výjimku z pravidla představuje snad jen čtveřice videí, promítaných v jedné z místností na dva proti sobě stojící panely, přičemž jsou přičíslovány diváči nuceně použít sluchátka a přepínat zvukové kanály podle jednotlivých videí. I z této místnosti se tak stává svého druhu potměný kinosál, který ale – i vlivem diagonálního umístění panelů – ztrácí na přehlednosti a divácké přívětivosti.

Celkově se nicméně zdá, že se formát výstavy střetává s jejím obsahem: na straně jedné jsou tu vcelku přímočarý angažovaná videa, jež zachycují etnická pnutí v rasistické Americe za použití jednoduché estetiky, využívající populární scenerie, obrazy, memy nebo fotografie; na straně druhé se tak děje v co největším formátu, který ze sociálně kritického tématu dělá grandiózní spektakl, jenž má především uchvátit. Jako kdyby obsah Jafových fotografií, videoesejů a sestřihů nemohl umělecky vypovídat sám o sobě a potřeboval berličku uměle vytvářeného majestátu umělce jakožto ikony. Takový přístup k Jafovu dílu je ostatně stvrzen i podstatně skromnějším způsobem prezentace děl fotografky Ming Smith, socioložky Fridy Orupabo (na Instagramu působící pod přezdívkou @nemiepeba) a videí youtubeového kanálu Missylanyus – tito umělci na výstavě účinkují spíše jako hosté na velkolepé Jafově show.

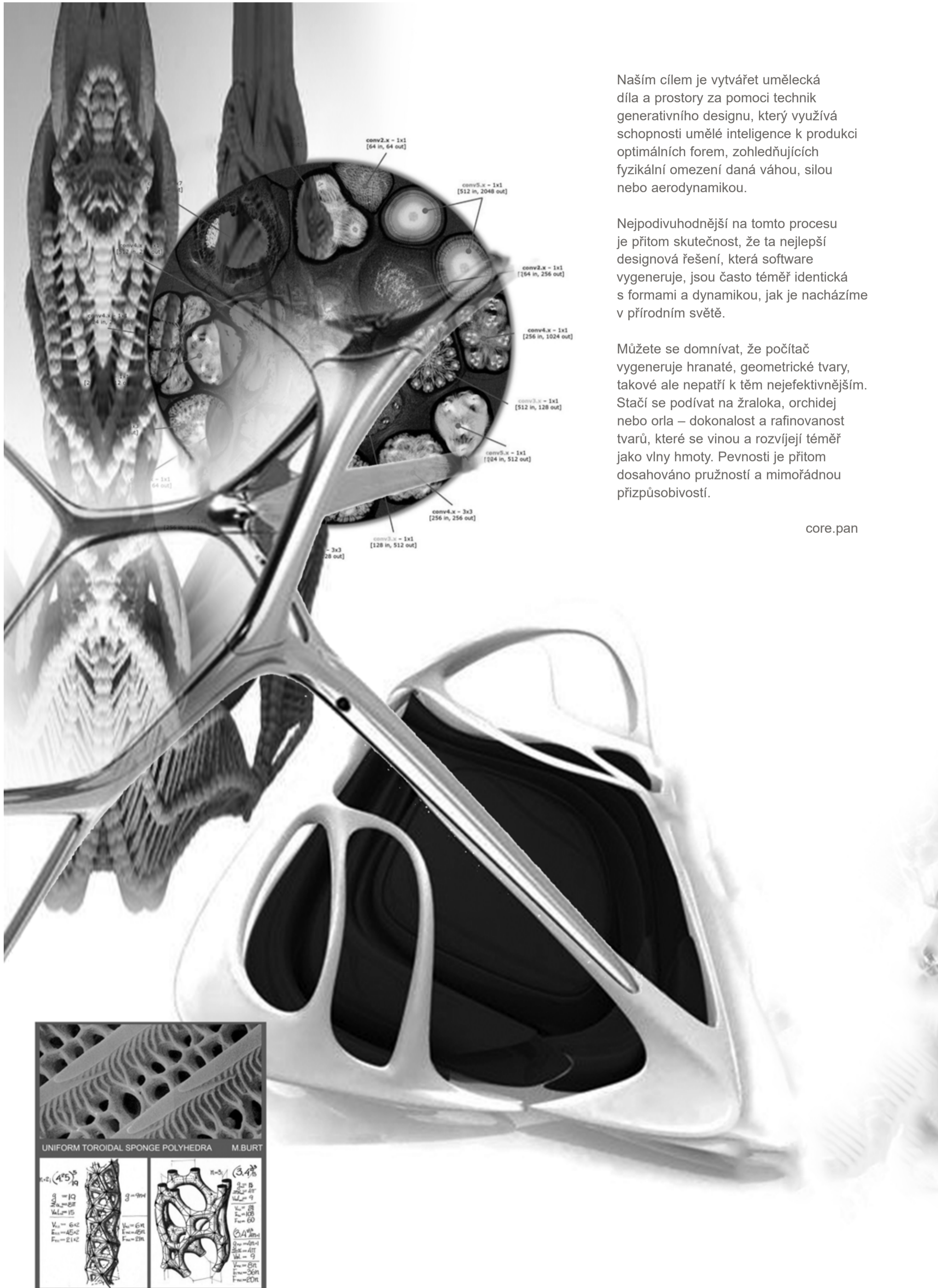
Černošská pomsta

Kromě doprovodného katalogu k výstavě vyšel i minisborník textů, sestávající z rozhovoru Hanse Ulricha Obrista a Arthurem Jafou

a několika studií a esejů zkoumajících černošskou kulturu a identitu v Jafově podání. Závěrečný text Hanse Ulricha Obrista a výkonné ředitelky Serpentine Galleries Yany Peel chápe Jafovu multimediální tvorbu jako odpověď na otázku, nakolik je možné ztvárnit „sílu, krásu a odcizení“ černošské hudby prostředky vizuálního umění. Překlad hudebního jazyka do vizuální podoby Jafa chápe i poměrně doslovně, když ve svých filmech usiluje o „použití nepravidelné rychlosti kamery bez temperování a kopírování snímků ke zrychlení filmového pohybu tak, aby fungoval způsobem podobným černošské vokální intonaci“. Společně s kolegy z autorského kolektivu TNEG Elissou Blount Moorhead a Malikem Hassanem Sayeedem takový přístup označuje jako „černošskou vizuální intonaci“. Videá tedy nemají být „černošská“ jen svým obsahem, ale i způsobem zpracování, a to de facto ve snaze o vytvoření černošského vizuálního jazyka.

Jafova videa, která se na první pohled podobají frenetickým kolážím, sestříhaným z nejrůznějších scén ze života afroamerické komunity i z projevu bílého amerického šovinismu, však nemají ani tak za cíl konstruovat černošskou identitu, jako spíše být její součástí a zároveň zkoumat možnosti a hranice černošské estetiky. Hořkým zjištěním přitom je, že podoba takové estetiky je za současného stavu věcí jen těžko myslitelná bez bílého rasismu a jeho reflexe. Ačkoliv vůči němu Jafa stojí v opozici, zkušenost s ním je formativní, a tedy určující pro podobu jeho umělecké tvorby, stejně jako afroamerické kultury jako takové. Snad i proto Jafa v jednom ze svých videí nechává zaznít interpretaci amerického rasismu z úst bílého rednecka, kajícího se za hříchy bílých Američanů, s odůvodněním, že bílí Američané se v posledku bojí pomsty černošů za všechno, co na nich napáchali. Jafova tvorba ale žádnou pomstou není, ba ani glorifikací těch, kdo o ni v minulosti usilovali, jakkoliv nechýbějí ani scény z někdejšího působení Černých panterů. Je naopak obdivuhodně mírumilovnou reflexí, a zároveň pokusem o zmírnění jedné z neléčitelných chorob americké společnosti.

Arthur Jafa: *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions (featuring Ming Smith; Frida Orupabo and Missylanyus)*. Galerie Rudolfinum, Praha, 17. 1. – 31. 3. 2019.



Naším cílem je vytvářet umělecká díla a prostory za pomoci technik generativního designu, který využívá schopnosti umělé inteligence k produkci optimálních forem, zohledňujících fyzikální omezení daná vahou, silou nebo aerodynamikou.

Nejpodivuhodnější na tomto procesu je přitom skutečnost, že ta nejlepší designová řešení, která software vygeneruje, jsou často téměř identická s formami a dynamikou, jak je nacházíme v přírodním světě.

Můžete se domnívat, že počítač vygeneruje hranaté, geometrické tvary, takové ale nepatří k těm nejefektivnějším. Stačí se podívat na žraloka, orchidej nebo orla – dokonalost a rafinovanost tvarů, které se vinou a rozvíjejí téměř jako vlny hmoty. Pevnosti je přitom dosahováno pružností a mimořádnou přizpůsobivostí.

core.pan



Migrantský rap na periferii

Jak se žije potomkům afrických běženců v donedávna etnicky homogenní finské společnosti? Mladý rapper Bizzyiam se s nárůstem rasistických útoků a paradoxním nárokem většiny, která po nově příchozích požaduje plnou integraci, zároveň je však přijmout odmítá, vyrovnává po svém – hudební tvorbou.

SIRPA LEPPÄNEN
ELINA WESTINEN

Přestože hip hop má vždy globální rozměr, má i lokální kořeny a vyjadřuje se místními jazykovými, diskursivními a kulturními prostředky. Zde se zaměříme na případ migrantského rapu, který vzniká ve Finsku, a na způsoby, jimiž umožňuje marginalizovaným a utlačovaným být slyšeni a moci upozorňovat nejen na soukromá, ale i společenská témata a problémy. Migrantským rapem přitom rozumíme rap tvořený umělci, kteří spadají do první či druhé generace imigrantů, mají maximálně jednoho finského rodiče a ve své hudební tvorbě se zabývají tématy jako mobilita, multikulturalismus, etnicita, rasa nebo diskriminace. Měli bychom nicméně dodat, že používáním pojmu „migrantský rap“ nenaznačujeme, že by se nějak podstatně odlišoval od jiných podob rapu. Tento pojem nám spíše pomáhá zdůraznit, že se dnes na finské hiphopové scéně objevují nové hlasy a diskursy, které ji překvapivým způsobem politizují. Dosud spíše marginální hlasy imigrantů se nyní v hip hopu stávají významnějšími a získávají širší popularitu, což je zároveň dokladem rychlých změn a diverzifikace finské společnosti.

V porovnání s mnoha jinými evropskými zeměmi zůstávalo Finsko po dlouhou dobu etnicky i kulturně homogenní. Během uplynulých sto padesátilet se z Finska především emigrovalo. Imigrace se stala běžnější na začátku 20. století, ale vrcholu dosáhla až po konci studené války a po rozšíření Evropské unie na přelomu milénia. Počet imigrantů nicméně zůstával velmi nízký, například v roce 1990 mělo Finsko jen 110 tisíc obyvatel zahraničního původu. Po roce 2010 počet obyvatel narozených mimo Finsko významně vzrostl, v roce 2014 až na pět procent. Do konce první dekády většina imigrantů přicházela ze sousedních zemí, a zbytek z Asie, Somálska a Evropy. Migrační krize ovšem situaci změnila – podle údajů finského ministerstva vnitra v roce 2015 usilovalo o azyl ve Finsku 32 476 lidí (ve srovnání s 3651 v roce 2014). V důsledku těchto procesů se Finsko nyní pomalu mění v multietnickou a multikulturní společnost – o desítky let později než mnohé jiné evropské země. Vyvolává to ovšem i silný odpor proti imigraci, ať už jde o xenofobní a protekcionistické veřejné debaty, o silně hanlivé a diskriminační výroky do uprchlících a příslušnicích menšinových etnik nebo o zprůsvětlení vládní azylové politiky.

V tomto měnícím se společenském, politickém a diskursivním kontextu rappeři-imigranti a příběhy, které předkládají, nabízejí jak individuální, tak kolektivní svědectví o tom, jak přistěhovalci hledají svůj domov ve společnosti, jež je nově nucena vyrovnat se s rozdíly a různorodostí, na kterou nebyla zvyklá. Začali přitom klást otázky, jako kdo kam patří, jak a na základě čeho, a kdo o tom rozhoduje. Rap se tak stává médiem, jímž se ventilují témata (ne)rovnosti a příslušnosti.

Na periferii centra

Někomu se může zdát přitažené za vlasy umísťovat Finsko – tedy bohatou, technologicky rozvinutou a relativně rovnostářskou společnost – na ekonomický, sociální nebo kulturní okraj. V globálním měřítku by se nicméně dalo tvrdit, že se nachází na „periferii centra“. Je součástí severního a západního „středu“ světa, je členem Evropské unie a součástí transatlantického Západu. Zároveň však má v tomto středu kvůli svému geografickému umístění – kdesi daleko na arktickém Severu, v blízkosti ruského Východu – status periferie, k čemuž přispívá i malý počet obyvatel, nepřilíživá ekonomika a povaha kultury, jež po dlouhou dobu podléhala hlavně vlivům zvnějšku. Geografická, demografická, socioekonomická a kulturní

perifernost země se zrcadlila v obrazu Finska coby malého národa, který ostatně vytvářeli i sami Finové.

Také finský hip hop se svým způsobem nachází na periferii středu. Podobně jako v mnoha dalších částech světa se i zde hip hop inspirovaly modely, které vznikají v „původním centru“ – v afroamerické, afrokaribské a portorické mládežnické kultuře dýdžejů, breakdance a graffiti, jak o tom píše například Tricia Rose v knize *Black Noise* (Černý hluk, 1994). V polovině sedmdesátých let byl tímto centrem New York a jižní Bronx, který byl místem „zrodu revolučního kulturního hnutí zvaného hip hop“, jak tvrdí Emmet George Price v publikaci *Hip Hop Culture* (Hiphopová kultura, 2006). O pár desetiletí později se hip hop rozšířil po celém světě. Slovy Tonyho Mitchella z práce *Global Noise* (Globální hluk, 2001) ho proto už nelze vnímat jednoduše jako výraz afroamerické kultury; stal se globálním prostředkem vyjádření sounáležitosti mládeže a nástrojem měnícím podobu místní identity po celém světě“. Jeho současnou globálnost podtrhují pojmy jako „globální hiphopový národ“ neboli „mnohojazyčný, multietnický „národ“ s mezinárodním dosahem, charakteristický fluidní schopností překračovat hranice a neochotou dodržovat geopolitické danosti současnosti“, jak píše H. Samy Alim v knize *Global Linguistic Flows* (Globální jazykové toky, 2009).

V tomto smyslu už hip hop nemá žádné jasné centrum. Spíše je to síť, přes jejíž uzly proudí transkulturní toky a v níž se kulturní formy mění tak, aby vyhovely novým identitám v procesech, jako je „přejímání, mísení, přetváření a vracení se“, jak si všimá Alastair Pennycook v knize *Global Englishes and Transcultural Flows* (Globální angličtina a transkulturní toky, 2007). I když je ale hip hop jako celek nadnárodním fenoménem, jeho finská podoba zůstala na okraji. Je tomu tak proto, že až donedávna nebyla v kontaktu se zahraničními scénami a aktéry a naopak mimo Finsko byli až na pár výjimek místní rappeři neznámí. Finský rap byl navíc relativně homogenní – převládaly v něm hlasy etnických Finů. Přesto může být finský hip hop jako výhonek globálního hip hopu považován za svého druhu centrum s dějinami a ideologií, které jej demarginalizují a situují ho přímo do středu dění. Sami místní rappeři koneckonců nepřestávají konstruovat Finsko a finský hip hop jako „centra“, a to nejen tím, že upozorňují na kvalitu finské rapové hudby, ale také tím, že problematizují a řeší specifické místní a národní otázky.

Migrantský rap

Migrantští rappeři jsou na finské scéně v podstatě novinkou – první významnější umělci se zde objevují od roku 2010. V tomto ohledu Finsko za mnoha evropskými zeměmi zaostává. Na rozdíl například od Francie a Německa, kde byl migrantský rap vždy nedílnou součástí místní scény, jde ve Finsku stále o menší nový jev. V současné době je aktivních jen asi tuze umělců-přistěhovalců, kteří jsou často považováni za „exotické výjimky“ srovnávané se zbytkem bílé, etnicky finské rapové scény.

Pro mladé přistěhovalce funguje jako „přirozená“ a atraktivní vstupní brána do rapu americká hiphopová kultura se svým důrazem na lokálnost a černost. V tomto ohledu je pro černou a barevnou mládež hiphopová subkultura mnohem přístupnější než mnoho jiných hudebních subkultur. Například metal, další ve Finsku vysoce populární hudební subkultura, je prostředím téměř výhradně bílých tvůrců i posluchačů. Úzké propojení mezi hip hopem a městskou pouliční kulturou poskytuje migrantským rapperům pozitivní a emancipační vzor. V hip hopu totiž migranti (a hlavně ti afrického původu) obecně

vzato nefigurují jako nevzdělaná, nezaměstnaná skupina s kriminálními sklony, což je v ostrém kontrastu s obrazem, který se často objevuje ve finských veřejných diskusích.

Vzhledem k relativní „bělosti“ finské společnosti, populární kultury a hip hopu musí nicméně začínající černí umělci o své roli a postavení vyjednávat na již zavedené místní scéně z marginalizované pozice. Aby tomuto úkolu dostáli, mnozí se ve své hudební tvorbě uchylují k humoru a parodii jako ke způsobům, jak mluvit o odlišnosti a etnických stereotypech. Vážná vyjádření k současným společenským a politickým otázkám, jako je rasismus či multikulturalismus, jsou méně obvyklá. Zajímavý případ představuje rapper Bizzyiam, neboť se zaměřuje na aktuální události a problémy, které vyvolaly ve finské společnosti spoustu diskusí. Jeho příklad ukazuje, že rap může úspěšně kombinovat a integrovat jak vážnou složku, tak prvek zábavy.

Případ Bizzyiam

Bizzyiam, vlastním jménem Hassan Maikal, ročník 1996, je finsko-somálský rapper druhé generace přistěhovalců. Začal rapovat v roce 2015 a svou první píseň Ongelmii on („Mám problémy“) zveřejnil na YouTube v tomtéž roce. Od té doby je velice plodným místním kulturním aktérem: kromě svých rapových aktivit pracuje jako moderátor, producent a vlogger.

Mezi migranty afrického původu (v současnosti jich je kolem 30 tisíc) jsou Somálci největší diasporou ve Finsku. Coby součást nyní poměrně viditelné menšiny tedy přispívají k probíhající změně finské společnosti a kultury významnou měrou. Ve stávajícím protimigračním ovzduší se však často potýkají s diskriminací a mají jen málo příležitostí účastnit se veřejných diskusí na téma rasismu. Mezi migranty ve Finsku přesto patří Somálci k politicky nejviditelnějším: jsou aktivními voliči, členy organizací a komunitními aktivisty. Bizzyiam není v tomto ohledu výjimkou – jeho hudební videa mohou být považována za formu politického aktivismu.

Videoklip, jemuž se budeme dále věnovat, nese název Maan tavalla (doslova „Když jsi v cizí zemi“, což je finská obdoba pořekadla „V Římě se chovej jako Říman“). S výjimkou několika anglických veršů jsou slova písně v obecné finštině, což naznačuje, že se její autor vědomě zaměřuje na místní publikum. Volba jazyka je navíc už sama o sobě známkou příslušnosti – pro Bizzyiamův umělecký projev je určující finština, nikoliv angličtina nebo somálsština.

Černý člověk v bílé krajině

K vytvoření skladby Bizzyiama inspiroval rasistický slovní útok etnické Finky na finskou Keňanku. Útok, při němž Finka užila angličtinu, oběť natočila a zveřejnila ho pak na sociálních médiích, načež se stal tématem zanícených debat a diskusí. Bizzyiam ho využil na začátku a na konci své písně. Dal tak finským posluchačům najevo, že prvotním impulsem k tvorbě jsou čím dál častější rasistické incidenty.

Video začíná sekvencí snímků zobrazujících Bizzyiama v tradiční finské chatě uprostřed zasněženého lesa. Tichá zimní scenerie symbolizuje „nový“ domov černého člověka, kterého ztělesňuje Bizzyiamova osamělá postava – chladnou, odlehlou zemi, kde je člověk namísto lidmi obklopen sněhem a stromy. Dále video zobrazuje Bizzyiama ve studiu a poté následuje scéna, kdy stojí na divadelním pódiu, před publikem i před prázdným sálem. Hned první záběry přitom odkazují na osamělost, izolaci mladého Afričana, který nemá možnost skutečné interakce s ostatními lidmi a snaží se vyrovnat se svou odlišností v „chladné“ bílé společnosti. Svě myšlenky,

Jak performovat politiku přináležitosti



Karel Braun: Kult, 2019

sny a obavy vyjadřuje rapovou performancí. Znázornění rappera jako osamělého jedince přitahujícího pohled publika ovšem současně vyvolává pocit nemožnosti sociální přináležitosti. Obrazy zkrátka zdůrazňují, že zde není nikdo jiný, s kým bychom se mohli identifikovat. Scény, které rappera-migranta zachycují na jevišti, vypovídají o tom, že je vystaven zkoumavému pohledu ostatních – sám, performující pro neznámé, anonymní publikum. Toto emocionální sdělení je navíc podpořeno textem, který naznačuje, že rapper do Finska nepatří a chce z něj pryč: „a já nevím, kudy uniknout“.

Černí přistěhovalci však mají osobní ambice a sní o tom, že se stanou důležitou a přijímanou součástí společnosti. Text písně i video odkazují ke snu stát se „prezidentem, doktorem nebo policistou“. Videoklip navíc svědčí o polarizaci a nepřátelství finské společnosti a jejích občanů. Například zvukový záznam zachycující rasistické urážky finské

ženy (začínající slovy „Jsi nula, v mých očích ani nejsi člověk...“) jasně ukazuje, že lidem, jako je Bizzyiam, z pohledu bílé společnosti patří místo na okraji, pokud vůbec někde. Na společenskou marginalitu upozorňují i odkazy na pracovní pozice, které jsou považovány za vhodné pro černé, jako práce v kuchyni a úklid: „Jsem velkej, takže lidi ve mně viděj kuchaře/ Já ale nechci vařit polívky ani sypat špagety do vody/ Radši vezmu mop a začnu uklízet.“

Video naznačuje, že černí lidé nemají právo patřit k normální společnosti. Je to podtrženo i způsobem, jakým text mluví o držitelích politické moci, kteří se o migraci buď nezajímají („politici vrhají kostky“), nebo proti ní agresivně vystupují. Píseň se také dotýká populistické strany Práví Finové Halla-ahy, podle které Bizzyiam a jemu podobní nejsou ve Finsku vítáni. Klip tak sice představuje černého muže jako člověka, který nemůže přináležet k finskému národu, jako rapper je tu

nicméně doma – a to navzdory skutečnosti, že se neocitl v tradičním prostředí hipopové subkultury uprostřed velkoměsta a ve svém projevu se obejde bez homeboyů a policistů.

Ochota naslouchat

Ve svém tázání po společenské příslušnosti video rekontextualizuje některé konkrétní aspekty diskursů o finštině a finské kultuře. Použitím takových diskursů Bizzyiam naznačuje, že si je vědom kulturních rysů a hodnot, jichž si Finové cení, a zároveň že většína společnosti nepovažuje lidi, jako je on, za jejich nositele. Video odkazuje na ikonické aspekty finské kultury, jako je tmavý žitný chléb nebo trávení času v přírodě, na chatě a v sauně. Že tyto znaky finské kultury přistěhovalcům nepřináleží, je opakovaně připomínáno sborem: „V Římě se chovej jako Říman/ V chladným vzduchu jdu z jednoho ostrova na druhý/ A pořad nevím kudy kam/ Nechci se ztratit v nějaký vymrzlý díře.“ Video tedy

zdůrazňuje, že ačkoli černý muž získal povědomí o klíčových aspektech finskosti a je si vědom očekávání, že by měl dodržovat zvyklosti země a být „integrován“, je mu stále připomínána nemožnost tohoto úkolu. Přesto nechce skončit jako outsider, který se odmítá identifikovat s tím, co se mu stále zdá cizí a nepřátelské.

Videoklip dále využívá jednoho z velkých narativů finského národa. Ukazuje černého muže, jak se účastní vojenské akce v uniformě z doby druhé světové války. Evokuje to finskou zimní válku z let 1939 a 1940, která se často označuje za historický okamžik, kdy se národ sjednotil proti společnému nepříteli, Sovětskému svazu. Z umístění afrického přistěhovalce do kontextu vyprávění o národní jednotě a hrdinství se na první pohled zdá, jako by i černí Finové mohli být považováni za vlastence a plnoprávné členy národa. Toto poselství je nám však předkládáno ironicky – voják má přílbu naopak a hlaveň jeho pušky je ucpaná. Také text vyvrací první dojem: tvrdí, že vyprávění o přednostech vlasti může způsobit, že člověk přijde o zdravý rozum: „Somálskej Fin za vás bude válčit/ Ve válce za noci černej muž jezdí na lyžích/ Ach, Finsko, naše krásná domovina/ Z týhle vlasti cennější nad zlato se ti zamotá hlava.“

Předsudky, které se v textu a videu vyskytují, nejenže naznačují, že černí lidé nemají právo patřit do příslušné společnosti. Text dokonce přirovnává černé lidi k potkanům, opicím a psům – gesto, které je radikálně dehumanizuje. A na konci videa je znovu citována finská rasistka z jeho úvodu: „Jistě, jste vítáni, ale ne v mé zemi“, což znovu zdůrazňuje, že černým není dovoleno patřit do bílé finské společnosti.

Vrcholem tohoto typu vyloučení je prezentace černých jako nepřátel. V závěru videa se objevuje záběr na bílé ruce, které zapalují Molotovův koktejl, a následuje zvuk tříštícího se skla – odmítání, zastrašování a vytlačování černých lidí ze společnosti, o níž se tiše předpokládá, že patří pouze bílým, doprovází hrozba násilím.

Celkové vyznění videa je tak pesimistické – pro lidi jako Bizzyiam je za daných poměrů nemožné někam patřit. Zároveň však Bizzyiamovo tázání se po příslušnosti není zcela bez naděje. Je tomu tak proto, že sama volba performovat píseň finsky pro finské publikum a přitom do ní začlenit rasistickou výpověď je politickým aktem. Rapper-imigrant tak svou reflexí odmítání ze strany většinové společnosti otevírá možnost, že bude patřit alespoň do společenství těch, kteří jsou ochotni mu naslouchat.

Autorky jsou sociální vědkyně.

Z anglického originálu **Migrant Rap in the Periphery. Performing Politics of Belonging**, publikovaného v časopise *AILA Review* č. 1/2018, přeložila **Marta Martinová**. Redakčně kráceno.

Blízko diaspoře

S Hannesem Lohem o německém gangsta rapu a jazyce migrantů

Člen německé hiphopové skupiny Anarchist Academy dnes jako výzkumník dokumentuje a analyzuje německý rap. Jeho výzkumy ukazují, že subžánr gangsta rap zásadním způsobem souvisí s migračními pohyby a emancipací přistěhovalců, zvláště pak těch, co mají přímou zkušenost s emigrací.

UGUR GÜLTEKIN



Hannes Loh (vpravo) se spoluautorem jedné ze svých knih Muratem Güngörem. Foto HipHop Symposium

Jaký je vztah mezi hiphopovou subkulturou a migrací?

Velmi úzký. Připomeňme jen to, že každý Afroameričan ve Spojených státech vyrostl v rodině se zkušeností diaspory, což nutně dělá z hip hopu a migrace, ale také hip hopu a menšinové společnosti provázaná témata. Pionýři hip hopu, jako Kool DJ Herc, Grandmaster Flash a mnozí další, navíc měli z dětství nebo dospívání osobní zkušenost s migrací. Když se hip hop v New Yorku objevil, šlo o hnutí mladých Afroameričanů, ale také migrantů z Jamajky, Portorika, Haiti, Kuby a dalších zemí. V Německu byla hiphopová scéna raných osmdesátých let do velké míry tvořena mladými Turky, Kurdy, Italy a Jugoslávci. Také ve Švýcarsku byli Španělé, Portugalci, Italové, Turci a posléze i Jugoslávci poměrně významnými skupinami.

Proč je hip hop tak atraktivní pro mladé migranty a příslušníky menšin?

Hip hop nabízí mladým lidem bez ohledu na sociální status, etnický původ nebo náboženství velmi konkrétní návod, jak prožít sebe samy – na umělecké a tvůrčí úrovni máte příležitost vytvořit svůj vlastní styl, stát se díky němu rozpoznatelným a koexistovat a poměřovat se s ostatními. Okamžitě se stanete součástí skupiny mnoha podobně smýšlejících lidí, kteří působí na místní úrovni, ale také patříte ke globální subkulturě s vlastní historií, způsoby vyjadřování a pravidly chování, která si můžete osvojovat. To je velmi přitažlivé pro mladé lidi obecně, ale ještě daleko atraktivnější je to pro ty, kteří žijí na pomezí dvou kultur nebo nemají místo ve většinové společnosti.

V současném Německu je hip hop často vnímán jako kultura migrantů a označován hanlivým přívlastkem „kanakischt“, s odkazem na Novou Kaledonii. Jak se to stalo?

Došlo k tomu s nástupem street rapu a gangsta rapu, konkrétně když se objevil Bushido. Na začátku nultých let byl alternativou k rapperům ze Stuttgartu či Hamburku, kteří do té doby rozhodovali o podobě rapu v Německu. Musím ale dodat, že Bushido byl částečně uměle vyprodukovaná postava a v crew Aggro Berlin hrál roli jakéhosi zlého Araba. B-Tight a Sido měli na starosti ironii a humor a Fler se do role našťvaného německého homeboye nemusel moc nutit, což platí pochopitelně i pro zbytek skupiny. Její rozvržení nicméně nebylo určité náhodné. Bushido pochopitelně pracoval s klíšé. Poprvé se ale stalo, aby rapper řekl: „Přicházím zdola a všechny vás ojebu.“ Bushido navíc prohlásil: „Nechci mít nic společného s vaší scénou a nejsem žádný rapper.“ A to všechno němčinou, která byla

do té doby většinovou společností zesměšňována a vysmívána. Komici, jako například duo Erkan a Stefan, byli do té doby jediní, kdo s takovou němčinou seznámili širší publikum, ale jejich cílem bylo dělat z tohoto způsobu mluvy legraci. Skrývá se za tím samozřejmě rasistický záměr přesvědčit sami sebe, že jsme lepší, vzdělanější a inteligentnější než skupina, která nás rozesmívá. Bushido a jeho následovníci tyhle lidi provokovali.

Jakou roli hrála v tomto protiútoků otázka migrace? Rapperi, jimž Bushido otevřel dveře, se v Německu přece socializovali a nemají spojení s rodnými zeměmi svých rodičů.

To není pravda. Druhá generace gangsta rapperů a street rapperů v Německu jsou především lidé s přímou zkušeností s migrací a byli vždy součástí menšinové společnosti. Umělci jako Fard, Kurdo, Xatar, Bero Bass, Nazar, Eno, Zuna, Farid Bang, SSIO, MoTrip nebo Majoe přišli jako děti uprchlíků do Německa, takže zkušenost s migrací hraje v jejich životě významnou roli a přímo nebo nepřímo se to projevuje i v jejich tvorbě. Žádný z těchto MCs nepovažuje němčinu za svůj mateřský jazyk, a přesto dnes jejich městský hiphopový socioetnolect dominuje slangu německé mládeže. Pouliční a gangsta rap v Německu prostě není primárně produktem třetí generace přistěhovalců. Gangsta rap je žánr, který čerpá svou svěžest a sílu z blízkosti k diaspoře.

Na konci devadesátých let vypadal německý rap úplně jinak než dnes – zmiňme skupiny jako Fantastischen Vier či Beginner nebo rappera Dendemanna.

Jak došlo k tomu, že se vývoj zcela obrátil? Slovo „kanake“ je toho dobrým dokladem. Původně to bylo hanlivé označení pro přistěhovalce z Jihu. Teď se však mezi mladými Turky, Kurdy a Araby používá k sebeidentifikaci a má podobnou funkci jako slovo „nigger“ mezi mladými Afroameričany ve Spojených státech. Menšina přebrala hanlivý termín, který vytvořila majoritní společnost, a dala mu jiný, pozitivní význam. Menšinové skupiny se jeho prostřednictvím nejen vymezí, ale udělají z něj pozitivní sebeurčení. Velké části většinové společnosti pak připadá váš sebevědomý postoj zajímavý a ráda sleduje, co děláte. Líbí se jí hudba, kterou tvoříte, jak mluvíte, jak se oblékáte. Takže se pro mnohé stanete modelem.

Co německou mládež střední třídy tak fascinuje na rapperech, jako je Haftbefehl nebo Xatar?

Podle mého názoru to má několik aspektů. Především je tu určitý voyeuristický popud.

Rádi se díváte na odlišnost druhých, ale na rozdíl od příkladu s komiky Erkanem a Stefanem se v tomto případě člověk nepobaví – spíš trochu vyděsí. Příběhy rapperů jsou jako akční filmy a rapperi jsou jako superhrdinové. Mimo to vyzařují určitý druh vzpoury, což se teenagerům líbí. Představují tak idealizované typy, které se odlišují od rodičů i většinové společnosti. Klukům navíc nabízejí hypermaskulinní obraz mužství.

Také to, co tito rapperi provádějí s němčinou, je naprosto novátorské a tvůrčí. I to je důležitý faktor, proč jsou pro mladé tak přitažliví. Spisovná němčina se v jejich jazyku mísí s anglickým hiphopovým slangem, je obohacena vlivy nejrůznějších mateřských jazyků a konečně také regionálním dialektem daného německého města. Časy, kdy se někdo mohl smát člověku mluvícímu špatnou němčinou, jsou pryč. Dnes většinová společnost dohání jazykové hry rapperů a chce jim rozumět. Nejen mladí lidé, ale i první stránky respektovaných médií se věnují lidem, jako je Haftbefehl nebo Xatar. Stejně jako v Americe na konci osmdesátých let i v Německu na počátku let devadesátých novináři prováděli kulturní a lingvistický kvazivýzkum, jehož předmětem byl právě migrantský rap. Exotika fascinuje a novináři chtějí předat svým čtenářům něco snadno stravitelného. Samozřejmě právě v tom zmíněný voyeurismus hraje ústřední roli.

Do jaké míry jsou si rapperi, jako například Haftbefehl, vědomi této role? Že jsou na jedné straně modely formování identity a na druhé téměř „výzkumnými objekty“?

Myslím si, že Aykut Anhan si dobře uvědomuje, co jeho vzhled a slova znamenají a způsobují, když vystupuje jako Haftbefehl. Důležité je také poznamenat, že mnoho rozhodnutí je motivováno tržně a cílem je být obchodně úspěšný. V tomto ohledu rap představuje příležitost pro sociální vzestup. Lidé z prostřední migrantů nemají stejné zázemí a možnosti jako střední třída. Nemohou si říct: teď budu dělat gangsta rap a pak se vrátím na školu. A třeba Haftbefehl bude komerčně fungovat pouze tehdy, pokud bude sloužit stereotypům, jejichž naplnění se od něj čekává. Při osobním kontaktu se často ukazuje, že rapperi v soukromí zastávají zcela odlišné hodnoty, než by se dalo očekávat na základě jejich textů.

Není úspěch gangsta rapu tak velký spíš proto, že sbírá příběhy přímo z ulice a může se s ním identifikovat spousta lidí?

Ano, i proto tento druh hudby funguje tak dobře – a společně s poptávkou většinové společnosti ji to činí tak úspěšnou. Je také zajímavé, jak žánr sleduje migrační toky. Mnoho současných úspěšných rapperů pochází z rodin, které se do Německa přistěhovaly v osmdesátých let ze Středního východu. Následuje je generace mladých lidí, jejichž rodiče pocházejí z afrických zemí. Například v Kolíně nad Rýnem existuje afrotrapová scéna, která má svou specifickou identitu. A v dohledné budoucnosti jistě uslyšíme o německých rapperech, kteří uprchli před válkou v Sýrii. Estetická, hudební a jazyková podoba žánru je zkrátka úzce spjata s migračními životními zkušenostmi jeho protagonistů. V gangsta rapu zůstává zachován otisk minulých globálních migračních pohybů, který upomíná na války a krize, jež donutily lidi vše opustit a hledat si nový domov.

Z německého originálu *Wie Migranten Rap geformt haben. Ein Gespräch mit einem HipHop-Forscher*, publikovaného na švýcarské mutaci webu noisey.vice.com, přeložila **Marta Martinová**. Redakčně kráceno.

Hannes Loh (nar. 1971) působil v devadesátých letech v rapové skupině Anarchist Academy, nyní se vědecky zabývá historickými, sociálními a hudebními kořeny globální hiphopové kultury. Společně se Saschou Verlanem vydal publikaci *35 Years of Hip-Hop in Germany (35 let hip hopu v Německu, 2015)*, mimo to je autorem čtyř dalších knih. Pracoval jako novinář, nyní je učitelem.

Optimalizace, rozuměj propouštění

S Jiřím Hubičkou o rozhlasových odborech, strachu a poplatcích

Rozhlas má za sebou turbulentní rok – kromě nuceného odchodu šéfredaktora Vltavy Petra Fischera v závěru loňského roku došlo v září k poměrně velkému propouštění a v okurkové sezoně rovněž ke kauze „porno na Vltavě“. Předsedy Odborového svazu Media jsme se ptali na situaci zaměstnanců rozhlasu.

MARTA MARTINOVÁ

Proč dosud funguje Odborový svaz Media, jehož jste předsedou, mimo Českomoravskou konfederaci odborových svazů? Nepřineslo by vám členství přece jen lepší pozici pro vyjednávání s vedením Českého rozhlasu?

Odborový svaz Media byl založen na počátku devadesátých let a soustředil odboráře z veřejnoprávního rozhlasu, veřejnoprávní televize a z České tiskové kanceláře. Ve shodě s tím, že všechny tyto instituce měly v té době mnohem více zaměstnanců, a tím také mnohem více členů odborových organizací, byla vyjednávací síla svazu větší. Před několika lety ze svazu odešli odboráři z ČTK a počty odborářů v rozhlase i v televizi pomalu a pravidelně klesají. Proměnila se situace nejen na politické scéně, ale také na scéně mediální. Skutečně se tedy ukazuje, že přičlenění k Českomoravské konfederaci odborových svazů poskytne rozhlasovým i televizním odborům větší možnosti, mimo jiné lepší pracovněprávní servis – konfederace má své právní oddělení, což se s našimi současnými podmínkami, kdy pro nás nárazově pracuje jeden externista, nedá srovnat. Rozhlasová část svazu vstupuje fanoušci, ale zatím se ještě trochu zdráhá část televizní. Ovšem obavy z toho, že by členstvím mediální odborů ztratily nezávislost, jsou podle mne neopodstatněné. Je ale třeba upravit stanovy, vstup musí schválit příslušný orgán konfederace a tak dále. K dalšímu vývoji by mohlo dojít na jaře, to budeme moudřejší.

Proč má pražská Rozhlasová odborová základní organizace tak malé početní zastoupení a proč v ní například téměř chybějí zpravodajci?

Nevím, jestli je počet odborářů v pražských rozhlasových odborech malý – je to přibližně třináct procent všech zaměstnanců. Samozřejmě naším přáním je, aby se naše počty zvyšovaly. Ale uvědomte si, že třeba loňská takzvaná optimalizace postihla z velké části dlouholeté zaměstnance, kteří byli právě členy odborů. Noví a mladí zaměstnanci si zpravidla skutečnost, že odbory mohou z řady důvodů potřebovat, uvědomí až po několika letech. A proč je mezi námi minimálně zpravodajců? Zpravodajci jsou víceméně samostatná enkláva uvnitř rozhlasu. Zpravodajství má silné vedení, které mimo jiné prosadilo, že ona „optimalizace“, rozuměj propouštění, se zpravodajců téměř nedotkla. A pak – ve zpravodajství je převaha mladých lidí, kteří svůj profesní růst s rozhlasem nespojují tak pevně, jak je tomu v případě redaktorů jiných redakcí. Ve zpravodajství je také značná fluktuace. Lidé, kteří berou práci v rozhlase jako přestupní stanici k jiným pozicím, nebudou hledat zaštitění u odborů.

Zmíněná „optimalizace“ znamenala propouštění více než stovky zaměstnanců... Tento údaj musím upřesnit, není správný. Ke konci loňského září bylo v rozhlase zrušeno 116 pozic. Z toho ale téměř polovina

míst nebyla obsazena a pak byly zrušeny některé termínované smlouvy, úvazky formou dohody o provedení práce nebo o pracovní činnosti. Ze stálých zaměstnanců, kteří měli trvalou pracovní smlouvu, jich bylo propuštěno pouze šedesát pět. To ovšem neznamená, že nešlo o bolestný proces. Celý průběh rušení míst a následného propouštění byl sice ze strany vedení po právní stránce „ošetřen“, abych tak řekl, a odbory daly jasně najevo, že se nebrání racionálnímu a uvážlivému snižování počtu zaměstnanců. Dodali jsme ale, že tomuto kroku musí předcházet analýza činností, perspektiva vývoje programu na několik let dopředu, posouzení, které činnosti je možno utlumit, a teprve pak můžeme dospět ke snižování počtu zaměstnanců. Nestalo se tak. Byly určeny kvóty pro jednotlivé útvary a tyto kvóty vedoucí útvarů naplňovali často bez ohledu na to, co úbytek zaměstnanců přinese. Často si vedení vyřídilo osobní účty, odešli i vysoce kvalitní zaměstnanci, kterými by se rozhlas měl naopak chlubit a držet si je. Došlo k tomu, že pracovní povinnosti po zrušení některých pozic „spadly“ na kolegy, a ti tak začali být neúměrně zatěžováni, či určité činnosti byly dokonce přerозdělovány mezi různé útvary. Bolestivá je situace v produkci, která je vyloženě podobozasazená – jednoduše se nestíhá. Když se v létě schylovalo k propouštění, sepsali jsme proti jeho nepromyšlenosti petici, kterou podepsalo asi 250 lidí, což byl podle nás docela úspěch, byť je v Praze zaměstnanců něco přes devět set. Stanovisko i s označeným počtem podpisů jsme řediteli předali a on na to reagoval se zpožděním obecným dopisem, kterým dával najevo, že všechno je v naprostém pořádku a že obavy, které máme, jsou bezpředmětné.

Proč jste tedy nešli do stávků?

Na téže schůzi, kde se nás někteří kolegové ptali, zda neuvažujeme o vyhlášení stávků, jsme položili přítomným otázku, kdo s námi do toho půjde. A ukázalo se, že kromě několika lidí se do toho nikomu moc

nechce. Jednou příčinou je samozřejmě strach. Generální ředitel sice deklaruje, že se ho nikdo nemusí bát, že mu lze říct cokoliv, a to je pravda, ale když bezprostřední nadřízení takových potíživostí zjistí, že si byli na něco stěžovat, vyřídí si to s nimi oni, protože je vlastně obešli a vrhli tím špatné světlo na útvar, který řídí. Lidé se zkrátka bojí a přihlásit se být jen k tomu, že půjdou do stávkové pohotovosti, což je z hlediska provozu vlastně zcela nevinné a jde pouze o deklaraci postoje, se jim nechce. Druhá příčina je, že zaměstnanci jsou s rozhlasem citově provázáni natolik, že si neumím představit situaci, ke které došlo ve Francii, kde zvukoví technici vyhlásili stávku – a přestože jich početně moc nebylo, vysílání se bez nich prostě neobešlo a zastavilo se. U nás je mentalita zaměstnanců taková, že do stávků nepůjdou, aby rozhlas nepoškodili. Zkrátka jsem přesvědčen, že stávka by se nepodařila, a pokud bychom šli do něčeho, co by ztroskotalo, pozici odborů bychom jen zkomplikovali.

Jaký je váš postoj k vyšší koncesionářského poplatku, který je nyní značně nepopulárním tématem?

Nejen odbory, ale většina zaměstnanců je přesvědčena o tom, že je třeba jej zvýšit, jelikož už dávno nestačí – nebyl zvyšován dvanáct let. Už při jeho zavedení měl být stanoven nějaký valorizační princip, který by poplatek zvyšoval v návaznosti na roční inflaci. Bohužel se mezitím financování veřejnoprávních médií stalo předmětem politických hrátek mezi stranami, které se předhánějí v populistických návrzích, jak by systém koncesionářských poplatků nejraději zrušily. Přitom je to za rozhlas 45 korun měsíčně! V současné situaci ale žádný pokus o navýšení sněmovnou prostě neprojde.

Co si myslíte o fungování mediálních rad? O jejich existenci se díky kauze „porno na Vltavě“ dozvěděli i ti, kteří se o zákulisí veřejnoprávních médií příliš nezajímají.

Jako svaz jsme se zapojovali do debat, které vyvolala iniciativa Svoboda médiím – Platforma pro nezávislost a pluralitu sdělovacích prostředků Hany Marvanové. Soustředila se na snahu změnit systém volby rad tak, aby se odstranil vliv politiků na fungování České televize a Českého rozhlasu. Bohužel u nás může Poslanecké sněmovně návrh na členství předložit jakákoli organizace či sdružení, aniž by měla třeba souvislost s médiem, a záleží spíš na tom, kdo koho zná – přičemž výsledek je v rukou nejsilnějších stran. To se pak bohužel projevuje v praxi. Do konce volebního období by se měly projednávat úpravy v zákoně o Českém rozhlasu, a jakmile bude jasné kdy, budeme do toho určitě jako svaz chtít mluvit a zasadit se o systémovou změnu.

Radě pro rozhlasové a televizní vysílání, tedy takzvané velké radě, jsme třeba na podzim adresovali stížnost na pořad Kauzy Jaromíra Soukupa na téma hospodaření ČT, a tehdy nám sice dala za pravdu, že provozovatel „neposkytl objektivní a vyvážené informace“, ale Barrantov z toho vyšel jen s pokáráním. Zkušenost s touto velkou radou nicméně máme celkem dobrou – rozumně zasáhla právě v té trapné letní kauze nazývané „porno na Vltavě“, kterou rozdmýchala Rada Českého rozhlasu. Co se týče Rady Českého rozhlasu, můžu říct jen to, že to nechci komentovat... Vůči činnosti Rady Českého rozhlasu v současném složení jsem zkrátka velice skeptický a u některých jejích členů mi kvalifikace vyžadovat se k rozhlasu připadá opravdu nedostatečně podložena.

Můžete nějak zhodnotit výběr nové šéfredaktorky Vltavy Jaroslavy Haladové?

Osobně paní Haladovou neznám, ani profesně jsme se nikdy nesetkali. Takže můžu vyslovit jen naději, že má jasnou představu, jak by se Vltava, kterou považuji za velmi důležitou stanici, měla vyvíjet, kam by měla směřovat. A současně bych rád věřil, že bude mít dostatečnou podporu vedení rozhlasu. Držím jí palce. Současně chci ovšem zdůraznit, že odbory si nijak nenárokuje mluvit generálnímu řediteli do volby šéfredaktorů. To je opravdu jen v jeho kompetenci. Nás zajímá, za jakých okolností to probíhá a jaké důsledky to má pro podmínky práce zaměstnanců té které stanice, toho kterého úseku rozhlasové práce.



Jiří Hubička. Foto z osobního archivu

Jiří Hubička (nar. 1950) je dramaturg a odborný redaktor Českého rozhlasu. Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, mnoho let pracoval v dramaturgii rozhlasových her a v rozhlasové literární redakci. Na stanici Vltava se věnoval kulturní publicistice. V současnosti působí jako redaktor Archivních a programových fondů. Napsal řadu rozhlasových her, je spoluautorem publikací z rozhlasové historie. Dva roky působil v české sekci zahraničního vysílání čnského rozhlasu v Pekingu a o zkušenostech z Číny napsal knihu Hledání čnského draka (2008).

Norbert Gstrein



Londýn po bombardování roku 1940. Foto archiv VUF

musely vznášet, rozmístěné podle tajného plánu, přehradové balóny cloumající šňůrami ve větru, obrovské velryby, které zabloudivly na nebe a v pátracím prstu reflektorů se kovově leskly jako pozůstatky dávno zapomenuté noční můry. S rozzechvělými rukama sis zapálil další cigaretu, jednu jsi jí podal, a stáli jste vedle sebe a kouřili, skrz látku její noční košile jsi cítil teplo jejího těla, cítils, jak při nepatrném doteku okamžik vyčkávala, než se odtáhla, odhalil křížek, který měla na řetízku na krku, aby se za něj mohla v případě pochyb schovat, a zase sis řekl, že ta tma by se měla roztáhnout, kam až tvá představivost sahá, nepředstavitelné, že je teď někde den, a oni by z té tmy přišli, vynořila by se letadla, slyšels je pokašlávat a myslel sis, bylo by to jedno, byl bys připraven, tebou už nemůže nic otrást, říkal sis, tvé čekání skončilo, ať už přílitnou nebo ne, to tvé věčné zírání do noci, tvůj ustrnulý sen, vrátil by ses domů, jen pár týdnů a měl bys zase všechno před sebou, tvá matka by žila, strčila by tě do postele a zůstala sedět vedle, dokud by tě nepřešla horečka, pořád ses do toho dál a dál vžíval a bez světla svíčky, která dohořela, jsi po svém boku vnímal jen mlhavou postavu. Beze slova jsi ji k sobě přitáhl, položils jí hlavu na rameno a bojovals se slzami, zadržovals dech, až se ti nedostávalo vzduchu, a najednou ti bylo jasné, že ses jí celou tu dobu vyhýbal, věděls, že to mohla být jen tvá zbabělost, tvůj ubohý strach, musel by ses v ní opět poznat, v tom servilním způsobu, jakým reagovala, když ji soudce nebo jeho žena oslovili, v jejích úklonách, když se pozadu vykrádala pryč, v jejích sklopených pohledech, v projevech díky za nic a opět za nic, musel by sis přiznat, že se za to stydíš, že bylo tvým přáním, aby je obsluhovala s největším pohrdáním, pohlížela na ně svrchu, aby jim ukázala, že má svou hrdost, a bylo to přirozené, protože to byla Židovka a utekla stejně jako ty, protože bys ji ve

skutečnosti už dávno předtím nejraději objal a občas jsi opět vzpomínal na sekretářku svého otce, abys nemusel myslet na ni, když jsi ležel sám ve svém pokoji.

Už delší dobu ti unikalo, co si oba strážní povídají, a když tě jejich hlasy opět dostihly, bylo ti jasné, žeš měl zavřené oči, opatrně ses rozhlédl, pátrals po nějakém znamení, že jsi nevykřikl, nezasténal nebo nepobíhal k posměchu všech s roztaženými rukama, jako by nad tebou vyřkli ortel života a smrti.

– Když přílitnou, není pochyb o tom, co se s těmi lidmi stane, řekl jeden ze strážných, a bylo jasné, koho tím míní, – Nejspíš se s nimi nebudou dlouho zdržovat,

a druhý,

– Na to můžeš vzít jed, a zase ten první,

– Jak je tu máme vedle sebe namačkaný, bude jim stačit vytahovat si je jednoho po druhém, a určitě se nebudou namáhat posílat je zase domů,

a několikrát za sebou mlaskl jazykem, neohrabaně, jako by chtěl opravdu jen napodobit zvuk korku vystřeleného z lahve sektu, který prorhl ticho slavnostního shromáždění,

a ten s jízvou zase posměšně,

– Těm pitomcům se to mluví,

a Bledý se rozesmál, byl to bezuzdný smích, který ho rozkašlal a přes proklínání, která se na něho ze všech stran snesla, se nedokázal za boha uklidnit,

– To je úplně fuk, co si blábolí, ale já si při nejlepší vůli nedokážu představit, že z toho sami vyvážnou se zdravou kůží,

a tys slyšel, jak ho strážní vyzvali, aby se konečně utišil, někde v místnosti jsi zaslechl někoho mluvit cizí řečí, slyšels ty dlouhé přestávky mezi jednotlivými slovy, jako by nevěděl, jak dál, a myslels na to, jak za tebou služka přicházela noc co noc, v těch týdnech a měsících poté, celý podzim a zimu, jak vedle tebe dokázala ležet bez hnutí, ztuhlá zimou, než

se pod dekou udělalo teplo, když už jsi neměl žádné mince na topení a vítr v tvém podkrovním pokojíku pronikal všemi škvírami, myslels na její pohyby, jak se o tebe pomalu začala otírat, stále nové a nové náběhy, které šly zjevně mimo cíl a končily téměř nepostřehnutelným chvěním, myslels na její zpomalené zdvihání a klesání, na její tichost, a jak se pak k tobě tiskla, musel ses jí tisíckrát vyptávat a ona se zdráhala o svém útěku vyprávět, ležela a přejížděla ti nehty po zádech, zatímco vyprávěla, jak její rodiče uvízli v Hamburku bez naděje na záchranu, a tobě táhlo hlavou, jak tvůj otec stál před Západním nádražím a mával, takový malinký pod tím neplodným nebem, ani plamínek sněhu, řekl, a teprve později, za jízdy vlakem přišel déšť, nesmělé kapky při přejezdu z Ostende do Harwiche, a ve své fantazii sis představoval, jak to trajekt neubrzdí a odře se o přistávací molo, zatímco lodě křížující v úžině se vnořovaly jako ponorky a pod tlakem, s nímž je to vystřelilo na hladinu, se divoce sem a tam kymácely.

Slyšels úzkostlivou otázku, kterou ti stále pokládala, aniž očekávala doopravdy odpověď,

– Jak dlouho to ještě může trvat?

a tys viděl, jak se její pohledy stočily od postele k oknu, za nímž se probouzelo ráno, ledově chladné světlo, narudlé, svit, o němž sis vždycky myslel, že by se mu člověk neměl pokud možno vystavovat, neměl by se probouzet, dokud přesvědčivě nerozpozná, jak předměty vystupují neživě ze tmy, měl by si ušetřit tu říši stínů, kdy většina lidí ještě spí a těch pár chodců na můstcích odvrací tváře, aby se lidé nezalekli toho neklidného lesku v jejich v očích, a byl to tvůj hlas,

– To se dá těžko říct,

a po chvíli,

– Možná vůbec neprijdou,

a skutečně uběhly týdny a neobjevovali se, tys ji ráno sledoval, jak vstává a zírá do nezúčastněného nebe, do těch jakoby bezcitně rozmázlých šmouh začínajícího dne, jak

se protahuje v pološeru, na sobě spodní prádlo soudcovy ženy, šloha jí je na noc, jako by se tím mohla osvobodit od toho jejího komandování, hopsala před tebou na špičkách sem a tam, s lehkostí, která jaksí nepasovala ke změti oček a švů a té spoustě navěšených pásků, nebo se nějak dostala k láhvi vína, přestože řada potravin už byla na přiděl, a tak tě někdy posílali po celém městě, abys nakonec sehnal na černém trhu u Brick Lane kousek másla navíc, pár vajec pro malé nebo sladkosti, aby se mohli ukazovat mezi ostatními a neběhali jako zanedbané děti hladově kolem.

To už bylo po tribunálech, kterým se museli podřídit utečenci v celé zemi, a tobě se zdálo, že tě podruhé vyhánějí, když tě předseda, bývalý koloniální důstojník, po krátkém výslechu zařadil jako rizikového, jeho otázky, proč jsi uprchl, ti zněly ještě dlouho v uších, jeho nátlak, jako by hledal vinu u tebe, jako by ses svým útekem dopustil zrady, kterou jsi schoopen kdykoli zopakovat, ustrnulé praktiky starého mazáka, jeho ubohé rozumování a vzájemná averze vás dvou na první pohled se ti staly osudnými, a od té chvíle, zatímco služka z toho vyvázla docela dobře, tě soudcová žena sledovala mnohem víc, dbala přísně na to, abys dodržoval veškerá omezení, která ti uložili, dokonce je zpřísnila, sebrala ti kolo a plán města a nařídila ti, abys byl okamžitě po setmění doma, dlouho před zákazem vycházení, a aby ses těch pár týdnů, kdy rodina zase odjela do Eastbourne k moři, hlásil ráno a večer u sousedů. Přišlo jí jen vhod, že to má černé na bílém, nepřítel existoval, přes zdánlivý klid, neboť od muže toho moc očekávat nemohla, ten byl ponořen do svých spisů, jako by pro něho byla válka po prvních měsících, kdy přes různé předpovědi žádné bomby nepadaly a zprávy jako by přicházely z jiného světa, jen jakýmsi preludem, a tys to musel vydržet, udělala hotovou aféru z toho, že už ve svém pokoji nesmíš kouřit, úplně vážně si namlouvala, že hořící cigarety by mohlo být ze vzduchu vidět, když byla doma, nenechávala už tě s dětmi samotného, a tys přihlížel, jak se z krytu na zahradě postupně stává uctíváný stánek, klenot se srdcem na dveřích a s nápisem vyprošujícím si Boží ochranu, útočiště, kam se neočekávaně stahovala, aby tam třídila uložené zásoby, zavařeniny a konzervy, a nezřídka stávala po dešti ve svém domečku v gumácích až po kolena v bahně, nic kolem sebe nevnímala a jen zevnitř bez cizí pomoci vynášela v plechovém kyblíku nahromaděnou vodu. Její čínorodost se však mohla z jednoho okamžiku na druhý zvrhnout v naprostou apatii, zrovna ještě vyběhla bez dechu na ulici s plynovými maskami k autu, aby je vykoušela, všude po domě ověřila, jestli jsou dobře zavřená okna, jako by měla co do činění s obyčejnými zloději, a za chvíli už zase ležela v salonu obklopena polštářky, pták neschopný letu, nenučená jako svůdná bonne femme z románů, z gramofonu se linula taneční hudba a na zemi ležela rozevřená kniha, nebo si četla při svíčkách, všude po stěnách rozžaté svíčky, záclony zatažené, stropní světla vypnutá, bylo to tam cítit jako v chrámu, a když tě zavolala, nevěděls, máš-li vstoupit, nebo pokud možno nespáťen zas zmizet v naději, že už na to nemyslí, a uniknout tak nutností dřepět pohotově u jejích nohou nebo zařizovat něco extravagantního, co ji právě napadlo, zaběhnout třeba na King's Cross nebo St. Pancras a zjistit odjezdy nejnemožnějších vlaků, podívat se, jestli jsou výlohy obchodů v Savi-le Row pořád ještě zabarikádované, jestli už zase mají v Billingsgate kraby, nebo třeba jen donést poslední vydání novin.

Z německého originálu **Die englischen Jahre** (Hanser, Mnichov 1999) vybral a přeložil **Radovan Charvát**. Kniha vyjde v nakladatelství Prostor.

We Will Not Change Our Show

Dům umění města Brna

6.2.–24.3.2019

Dům pánů z Kunštátu
The House of the Lords of Kunštát

Dominikánská 9, Brno
út–ne 10–18 h Tue–Sun 10 am–6 pm
www.dum-umeni.cz



SEVERSKÁ FILMOVÁ ZIMA



v kině Lucerna



KINO LUCERNA



SEVERSKÝ
FILMOVÝ
KLUB

www.sfklub.cz

Čtvrtek	14. 2.	18:00 20:30	Heavy Trip Mihkel
Pátek	15. 2.	13:30 16:15 18:30 20:30	Dlouhý příběh ve zkratce Mongoland - malý sál V říši divů Now It's Dark
Sobota	16. 2.	14:30 16:30 18:30 20:30	Darling Dlouhý příběh ve zkratce Neklid Soví hora
Neděle	17. 2.	15:30 16:30 18:30 20:30	Příšerný čtvrtek - malý sál Léto '92 Na západ Dokud jsme naživu
Pondělí	18. 2.	16:30 18:30 20:30	Staying Alive Povídky ze Stockholmu Útěk do budoucnosti
Úterý	19. 2.	16:30 18:30 20:30	Limbo Jsem tvá Co tomu řeknou lidi

3/2/2019
punctum
praha

A2+
experimental
music series

pavel
v. /fr/
astra
lopith
ecus
/blr/
tiny t
ramp
/isr/

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

MINISTERSTVO
KULTURY

GO OUT

DIVADLOX10

6.2. HAARMANN
MARIUS VON MAYENBURG

12.2. SIBIŘSKÁ VÝCHOVA
NICOLAI LILIN

15.2. POD KONTROLOU
FRÉDÉRIC SONNTAG

17.2. SOLARIS
STANISŁAW LEM

ŽÁDNÁ PRAVIDLA

WWW.DIVADLOX10.CZ Charvátova 10/39, Praha 1

**LIKE ME
IF YOU
CAN**

Návrat do teenagerských let.

Součást hlavního programu
festivalu Malá inventura.



25 / 2 / 2019
18:00 a 20:00
Cross Attic (Plynární 23)




www.performalita.com

Vychází 86. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Domov / Doupě / Identita

A. Breton: *Bude nebude*; A. Thirion: *Revolucionáři bez revoluce*; M. Leiris: *Křídla unášející krev*; S. Price a J. Jamin: *Rozhovor s Michelelem Leirisem*; A. Jouffroy: *Předsíní přírody*; V. Effenberger: *Surrealistická poesie*; J. Gracq: *Veliká svoboda*; J. Baron: *Životní úpadek*; J. Sádlo: *Vox angelica*; E. Ch. Gonatas: *Okouzlen jsem kráče!*; J. Richter: *Kapitola 1*; J. Janda: *Tři básně*; M. Jůza: *Vltaviny vteřiny*; I. Andrejsová: *„Není mostů. Exil je přerušovaná stopa a znovuvynalezení řečí“*; M. Vojtěchovský: *Upsych316a a Jedinečné Svatopěstitelské Družstvo*; UPSYCH - *Interní nečasové materiály*; S. Baron Cohen: *Who is America*; Anketa: *Identita / Domov* (J. Švankmajer, M. Stejskal, J. Kohout, K. Plíňosová, J. Gabriel, T. Kroupa, P. Martinec, R. Kubík, B. Solařík); F. Dryje: *Za naše barvy!* (I); G. S. Evans: *Snové výslechy*; J. Koukal, J. Chuchma: *Mnohé z toho, co Marx popisoval, přece vidíme kolem sebe (Rozhovor s filosofem Petrem Kuželem)*; S. Komárek: *Chumáčky opovázlivosti*; J. Frommer: *Psychoanalytické a sociologické aspekty změny osobní identity ve sjednoceném Německu*; *Pocta Pavlu Řezníčkovi* (P. Král, A. Goldflam, M. Stejskal, J. Gabriel, B. Solařík, R. Kubík, J. Richter, J. Řehák, P. Motýl, F. Dryje, G. Dierna); P. Řezníček: *Srdce v lavóru*; B. Solařík: *Záměry a vzkazy* (II)

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivrší 31, 147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);
předplatné: Šimon Svěrák, analogon@analogon.cz,
tel: 777 019 240
www.analogon.cz

NaFiLM 

Národní
filmové
muzeum

Mozarteum
Praha 1

Roz-
hýbeme
tě!

Přijď si k nám
udělat svůj
animovaný film.

zořít film jinek



FANESQUE
MINISTERSTVO
KULTURY
ERASMUS+
Výhradní
matriX
devoto

FANESQUE
UNESCO
POSTAV
ROBOTA
ALETKY
Mediální
partneři
JCDecaux
TOTALFILM
CityBee

nafilm.org

Vlády se mění, krize zůstává

Indická pohádka o rozvoji a nacionalismu

Nedávne volby do zákonodárných shromáždění v pěti indických státech přinesly porážku vládní strany. Odvrat od hinduistického nacionalismu k sekularismu je však především reakcí farmářů na neúčinnou vládní zemědělskou politiku. Jaký bude další vývoj v Indii?

JIŘÍ KREJČÍK

Prosincové volby do zákonodárných shromáždění pěti indických států znamenají první velkou porážku Indické lidové strany (BJP), která ztratila vládu v Rádžastháně, Madhjapraděši i Chattisgarhu. Image premiéra Naréndry Módího coby neohroženého vítěze doznala prvních velkých trhlin, navíc se tak stalo v hindy mluvících státech, kde je podpora BJP tradičně velmi silná. Naopak Indický národní Kongres, který před volbami vládl jen v Karnátace a Paňdžábu a vypadal na odpis, má nyní většinu hned v pěti státech a ovládá celou střední Indii. Proč došlo k této náhlé proměně?

Je to ekonomika, hlupáku

Nedělejme si přílišné iluze, že by elektorát podpořil sekulární Kongres proto, že nacionalistická vláda premiéra Módího systematicky buduje obraz Indie jako hinduistické země a znepříjemňuje život náboženským menšinám. V kampani to naopak vypadalo, že se všichni zúčastnění předhánějí, kdo je větší hinduista. Předseda Kongresu Ráhuľ Gándhí navštěvoval poutní místa a přijímal požehnaní od náboženských hodnostářů, kdežto vládní BJP kontrovala prohlášením, že lídr opozice nemůže být členem žádného hinduistického klanu, neboť jeho děda z otcovy strany byl párs. Tento genealogický rozbor příznačně tweetoval ministr vědy Harš Vardhan – jako by indická vláda neměla na práci nic lepšího než sestavování rodokmenů. Do popředí kampaně se také znovu dostal spor o Rámův chrám v Ajódhje, ačkoli v Uttarpraděši se tentokrát vůbec nevolilo.

Nenechme se však oklamat orientalistickou představou, podle níž životy všech Indů řídí pouze náboženství nebo kasta. V prosincových volbách totiž hlasovali především farmáři a venkované, kteří potrestali BJP za administrativní selhání a špatnou zemědělskou politiku. Ačkoli podobně jako Andrej Babiš a jeho ANO dokáže i Módího PR tým obrátit mnohé vládní přešlapy ve svůj prospěch, na pokračující agrární krizi byl krátký. Zatímco ceny paliv a hnojiv poslední čtyři roky stoupaly, příjmy zemědělců přinejlepším stagnovaly. A přestože například projekt Svačch Bhárat, zaměřený na stavbu veřejných záchodků a zvyšování hygienických standardů, lze považovat za jednoznačný úspěch současné vlády, jako kompenzace za klesající kupní sílu a rostoucí nezaměstnanost to nestačí.

Indické centrální vládě se také se zpožděním vymstila předloňská demonetizace, při níž ze dne na den stáhla z oběhu více než 80 procent platných bankovek. Ekonomicky nesmyslný, ale rázný krok z listopadu 2016 podpořil Módího pověst rozhodného vůdce a pomohl mu vyhrát volby v klíčovém Uttarpraděši. Dlouhodobě však poškodil indické zemědělství, kteří kvůli nedostatku hotovosti nestihli před jarní sezónou nakoupit osivo. S dvouletým odstupem navíc už někteří voliči dokázali posoudit, že demonetizace k ničemu dobrému nevedla – ostatně jak tvrdí výroční zpráva Indické rezervní banky, více než 99 procent peněz se vrátilo zpátky do oběhu. Nové dvoutisícové bankovky pak vláda se začátkem roku 2019 raději přestala vydávat, neboť prý často slouží k praní špinavých peněz.

Rozvoj, který nepřišel

Klíčový pojem „rozvoj“, jehož zásluhou BJP drtivě vyhrála parlamentní volby v roce 2014, dnes působí jako špatný vtip. Ze začátku byl Módí skutečně příslibem něčeho nového a hinduistický nacionalismus byl v jeho rétorice upozaděn, dnes je ovšem tím jediným, co mu zbývá. Jako hlavní tvář BJP pro podzimní volební kampaň byl vybrán Jógí Áditjanáth, hlavní ministr Uttarpraděše a povoláním náboženský hodnostář, který se ve svých projevech hojně odvolával na hinduistickou mytologii. Jógí se za půldruhé roku působení ve funkci

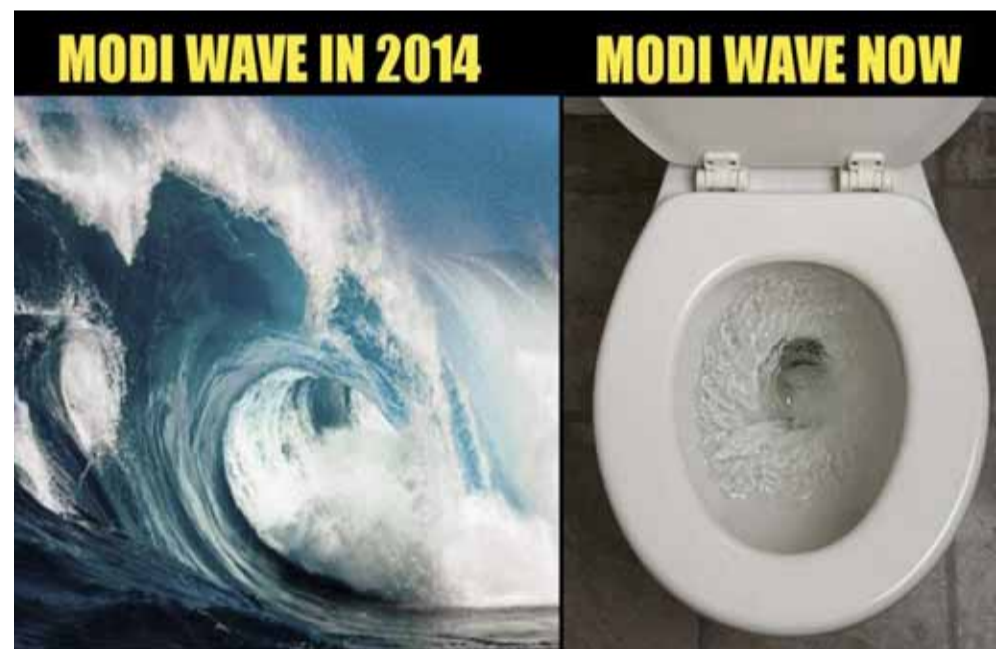
hlavního ministra dopustil větších excesů než předseda vlády. Ve funkci se zcela nepokrytě soustředil jen na propagaci hinduismu: svým voličům příslibil stavbu lanovky nad soutokem Gangy a Jamuny v Iláhábádu (který nechal přejmenovat na Prajágrádž) nebo stometrovou sochu krále Rámy v Ajódhje. Dvousemilionový Uttarpraděš však zůstává jedním z nejzaostalejších indických států. Sužuje ho nejvyšší novorozenecká úmrtnost v zemi, nedostatek zdravotnického personálu, prakticky nulový rozvoj průmyslového sektoru a relativně vysoká nezaměstnanost. Místní vláda dosud nedokázala uspokojivě vysvětlit ani tragické selhání ze srpna 2017, kdy v nemocnici v Górákhpuru během jediného týdne zemřelo 72 dětí vinou nedostatečného přísunu kyslíku. Není proto divu, že v doplňujících volbách do poslanecké sněmovny na jaře 2018 odešla BJP poražená socialisty.

Nespokojenost s vládou BJP byla nejpatrnější v Rádžastháně, kde už na podzim 2017 probíhaly velké protivládní demonstrace. Dvoutýdenního protestu ve vesnici Kriši Upadž Mandí nedaleko rádžasthánského města Sikar se zúčastnilo na 15 tisíc zemědělců. Na programu byl nejen aranžovaný pohřeb rádžasthánské hlavní ministryně Vasundhary Rádžě, ale především požadavky odpuštění či odstoupení

než jsou investiční pobídky a výhodnější půjčky, které by využili znovu jen střední rolníci.

Nechcete národ, dostanete kastu

Když se Indická lidová strana dostala v roce 2014 do vlády, vděčila za to několika faktorům. Kromě nespokojenosti s nedostatkem pracovních míst to byl také příslib hospodářského rozvoje, kterého Módí údajně dosáhl jako hlavní ministr Gudžarátu. To mu v kombinaci s kulturním majoritarianismem a vymezením vůči elitám pomohlo rozšířit voličskou základnu tradičně středostavovské BJP i mezi nižší kasty a venkovské zemědělce. Nyní to však vypadá, že aura Módího jakožto muže z lidu nadaného mimořádnými vůdcovskými schopnostmi pomalu vyhasíná. Slovo „pomalu“ je nicméně důležité – průzkumy ukazují, že více než polovina respondentů je s Módího vládou stále spokojena a navzdory poklesu popularity je premiér pořád akceptovatelným politikem. Ostatně dosavadní hlavní ministr Šívrádž Singh Čauhán neobhájil vládu v Madhjapraděši, přestože jeho popularita je zde obrovská a překračuje i stranické preference. Voliče už prostě nebavilo vidět ho pořád v jednom křesle. V Rádžastháně, Madhjapraděši i Chattisgarhu se hlasovalo především pro změnu v místní vládě – nikoli proti vládě centrální, o které voliči budou



Aura Naréndry Módího coby muže z lidu nadaného vůdcovskými schopnostmi pomalu vyhasíná

od půjček, zavedení všech doporučení Svámináthanovy komise včetně pozemkových reforem, zrušení zákazu porážek hovězího dobytka a obchodování s ním, řešení potíží s volně pobíhajícími krávy a také státní důchody pro zemědělce. Na samotném hnutí vedeném Komunistickou stranou Indie (marxistickou) nebylo zajímavé ani tak to, že se rolníci sešikovali proti vládní politice, jako spíš nebývalé spojení takřka všech složek rádžasthánské společnosti: od kmenů a dalitů přes studenty až po drobné obchodníky.

Indická agrární krize je do značné míry způsobena neoliberalizací indické ekonomiky v devadesátých letech, která vedla k oslabení státní podpory v zemědělském sektoru a prakticky se nedá vyřešit, dokud se státní politika znovu nezmění. Návrat k „inkluzivnímu neoliberalismu“, který prosazovala kongresová vláda v letech 2004 až 2014, zřejmě stačit nebude. Zatímco v osmdesátých a devadesátých letech vedli rolnické protesty především středně bohatí farmáři z nižších kast, kteří těžili z pozemkových reforem a snažili se dostat k většímu podílu na politickém rozhodování, současné protestní hnutí vychází nejen od drobných pěstitelů a chovatelů, ale i od námezdních zemědělských dělníků a reflektuje venkovské nerovnosti. Je tedy mnohem pestřejší a politická reakce na jeho požadavky bude vyžadovat sofistikovanější opatření,

hlasovat až za půl roku. Naopak se vyčerpala kampaň založená na šíření obrazu kongresového lídra Ráhuľ Gándhího jako neschopného a líného protekčního synka. Néhruův právnick se za posledních pár let zlepšil v rétorických a argumentačních dovednostech.

Pro volby do indické Sněmovny lidu, které proběhnou zřejmě v dubnu a květnu 2019, jsou tedy karty rozdány zajímavě. Pokud by v nich voliči hlasovali totožně jako nyní, znamenalo by to, že BJP trati většinu. Zároveň je pravděpodobné, že posílí regionálně ukotvené strany cílící na místní zemědělské komunity. S regionalizací se však mohou vrátit i některé nešvary jako přílišný důraz na kastovní identitu a s ním související klientelismus či celková vulgarizace politiky, která provázela druhou demokratizační vlnu v devadesátých letech. Příznačné je nedávne prohlášení nové rádžasthánské ministryně pro práva žen a dětí Mamty Bhúpěš, že důležitější než rozvoj celé společnosti je pro ni rozvoj její vlastní kasty.

Buď jak buď, politika potřebuje velké příběhy a Naréndra Módí až donedávna působil jako jejich poutavý vypravěč. Pohádka o rozvoji už ale posluchače začala nudit a pohádka o hinduistickém nacionalismu baví jen někoho. Uvidíme, pro jaké vyprávění se indický volič nadchne při květnových volbách do poslanecké sněmovny.

Autor je politolog a indolog.

Galerie Českých center
Rytířská 31, Praha 1

Výstava potrvá
do 28. 2. 2019

Po–Pá 11:00–18:00
So 11:00–17:00

Výstava plakátů
CzechImage

Pohled mladé
generace českých
výtvarníků a zahraničních
České republiky

ČESKO

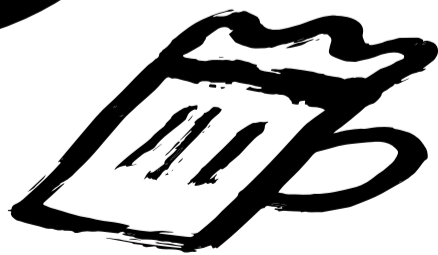
WHERE IS MY HOME?

ROK

OK

BLACK
HUMOUR

R



TIMELESS
TREND:
SOCKS
IN
SANDALS



Sousedský hněv a panská milost

Barbarská Evropa Karola Modzelewského

Střet mezi lokálními a globálními silami dnes zdánlivě polyká vše ostatní. Barbarská Evropa polského historika Karola Modzelewského vypráví o raném středověku, době tak vzdálené, že v ní těžko můžeme hledat kořeny naší situace. Zmíněný konflikt v ní nicméně hraje důležitou roli a provází ho působivé obrazy z dějin.

MATOUŠ JALUŠKA

Karol Modzelewski prošel polským 20. stoletím skrz naskrz a dělal, co mohl. Jako politik a historik setrval po nějaký čas v rámci oficiálních struktur, stal se disidentem, někdy byl vězněn, dal nezávislým odborům jméno Solidarita a byl jejich prvním tiskovým mluvčím. Po změně režimu vedl levicovou Unii práce, byl místopředsedou polské Akademie věd a sepsal oceňované paměti *Zaženy dějin klisny!* (2013, česky 2015).

Barbarská Evropa (Barbarzyńska Europa, 2004) vyšla v čase snů o pointě evropských dějin v podobě bezproblémové integrace evropského Západu a postsocialistické střední Evropy. Důraz má proto ležet na druhém slově v názvu knihy, aby se ukázalo, že Evropa není jen Římská říše, ale i klubko kmenů na severu a východě, *barbaricum*, kam ohlas římských institucí dospěl až dlouho po pádu impéria. Naš společný svět obohatily i jejich zvyky a zákony, v rámci integračního projektu má tudíž smysl se k nim odvolávat. Patnáct let od prvního vydání je dlouhá doba, důvod ke čtení knihy se asi trochu změnil, ale stále tu je. *Barbarská Evropa* dnes může působit jako vyprávění o dávné slávě určitého typu společenství, ke kterému v poslední době leckdo

v Lombardii jindy a jinak než třeba v Rusku. Při tomto výstupu zpravidla dochází k zápisu skutečností do té doby regulovaných tradic, ke vzniku zákoníků, *leges barbarorum*. Právě do nich Modzelewski sahá, aby získal materiál vhodný ke zkoumání a hlavně ke srovnávání, umožněnému onou zásadní hypotézou o homogenitě *barbarika*.

Antičtí spisovatelé užívali literární obraz divochů k tomu, aby ve svých spoluobčanech vzbudili strach, a tak je podnítili k akci, anebo jim naopak ušlechtilé barbary dávali za příklad. V tom se jen málo liší od historiků z 19. či 20. století, třeba těch německých nacistických, pro které byl mýtus o svobodě dávných bojovníků odvislé od moci jedinice velmi důležitý. Modzelewski sahá po zákonících také proto, aby se podobné literární idealizaci vyhnul.

K zápisu práva obvykle dochází v okamžiku krize, kdy starší systém přestává platit (anebo je třeba jeho platnost suspendovat). Zdánlivě pevné písmo není v tomto případě nástrojem k udržení kontinuity, ale naopak umožňuje změnu podle potřeb zapisovatelů, obvykle králů. I oni však narážejí na odpor. Vůči těm nejzažitéjším tradicím jsou bezmocní, mohou

Společenství práce

Sousedská komunita, ve slovanském kontextu nazývaná obvykle „dědina“, je především společenstvím práce na obrovských plochách řídkých lesů a kamenitých polí, které obyvatelé barbarského severovýchodu potřebují k holému přežití a na kterých konstruují své malé, ostře patriarchální a sousedskými vazbami protkané světy. Podle Modzelewského tvoří spojení s územím základ identity kmenů, které se sice ze svých nuzných chatrčí často stěhují jinam, jak tvrdí například Prokopios z Kaisareie o slovanských Antech, toto kočování však paradoxně představuje průvodní jev usudlého života, neboť mělce oraná půda bez systematického hnojení rychle přestává plodit a musí pak ležet mnoho let ladem. Lokální soběstačnost tu dosud nebyla zbavena své původní krutosti. Sousedské společenství řeší ty problémy, na něž stačí – koordinuje zemědělské práce, chrání stabilitu společenského uspořádání, soudí a trestá. Práci je vždy třeba vykonat, proto se děje v jednomyslné shodě, a „jestliže některý z obyvatel nesouhlasí s rozhodnutím, je mrskán metlami, a jestliže i nadále nesouhlasí, přijde o všechn svůj majetek“, svědčí kronikář Dětmar z Merseburku o jiných Slovanech, Luticích. Narušení jednomyslnosti sněmu disidentním názorem se rovná svatokrádeži.

Na přebalu Modzelewského knihy se skví slavná fotografie „tollundského muže“, jehož tělo bylo nalezeno v jutské rašeliništi v polovině 20. století. Jeho sousedské společenství jej podle všeho obětovalo božským silám. Tělo tu leží ve fetální pozici a s oprátkou kolem krku, aby ukázalo, že vně komunity není život. Foto Dánské národní muzeum



Tělo leží ve fetální pozici a s oprátkou kolem krku, aby ukázalo, že vně komunity není život. Foto Dánské národní muzeum

hledat cestu, ať už jí říká družstvo, rodový statek nebo občina a jejím plodem má být komunitní zahrádka, biobrukev, anebo hladce zorganizovaný pogrom.

Velký příbuzný

Na vývoj barbarských společenství se dlouho hledovalo prizmatem etnických diferencí mezi kmeny, v nichž byli shledáváni předkové pozdějších národů budujících si státy – první Němec, Litevec či Rus. Modzelewski se snaží dívat jinak. Mezi Germány (o kterých hovoří především), Balty a Slovany vnímá zásadní podobnost, danou již shodným charakterem krajiny, které obývají. Možnosti obživy jsou ve sledovaných severovýchodních krajinách velmi podobné, podobat by se proto měly i místní kultury, tvořící společně protipól k středomořské civilizaci. Jejich jazyky se sice navzájem liší, všechny však kontrastují s imperiální latinou či řečtinou. Z tohoto předpokládaného, v zásadě shodného substrátu jednotlivé kmeny během raného středověku přestupují do jiného, postbarbarského času;

je měnit jen zvolna, spíše jsou nuceni užívat je ve svůj prospěch. Klíčem k pochopení této neohebné struktury se u Modzelewského stává tuze atraktivní slovo: *soused*. Člověk dokonale lokální, a přitom mocný, ač trochu jinak než dnes.

Jak autor upozorňuje v doslovu, naše i římské pojetí moci jako dominance jednoho individua nad druhým, majitele nad otrokem, pána nad rabem, se pro popis barbarských společenství nehodí. V nich jsou všechny instituce kolektivní, a je-li nějakému členovi kolektivu svěřena moc, lze mu ji zase snadno odebrat. Kmeny, které mají krále, jej mají jako „velkého příbuzného, velkého bojovníka a velkého souseda“. Povstání saských Stellingů v polovině 9. století, explicitně spojované s touhou po obnově starých pořádků, tak nejprve smete rodící se šlechtu – členy vlastní komunity, kteří při spolupráci s franskými dobyteli sáhli po individuální moci. Porušili fraktální stavbu společenství, v níž se mění měřítko, ale základní struktura buněk držících stejnou měrou sebe i své okolí zůstává stejná.

Škvíry

Zásada „Pouze ten je vinen zločinem, kdo ho spáchal“, zapsaná v 7. století do vizigótské *Liber iudiciorum*, není banálním konstatováním, ale v zásadě revolučním výnosem, omezujícím násilnosti v komunitách – ale také jejich moc nad vlastními členy, souseda nad sousedem. Podobně působí i zákony jiných králů, umožňující například ohroženým ženám uchýlit se ke královskému dvoru, a tak omezující svévoli mužů při zacházení s jejich ženskými příbuznými, anebo právo franských králů upustit od popravy zločince odsouzeného k smrti (třeba proto, že nesouhlasil s většinou), a namísto toho jej i s rodinou usadit na královských statcích. Bývalí sousedé pak mají takového člověka považovat za mrtvého, on ale žije a pracuje pro krále. Panovník se tak milostivě sklání k vyvrhnutí mezi svými poddanými a týmž gestem oslabuje předivo vazeb, které mělo původně omezovat jeho vlastní moc.

Těmito štvěrbinami po lidech, kteří se z nějakého důvodu odloupli od sousedských komunit, se tak dovnitř vlamuje panovnická moc či hierarchizovaný a globální obraz světa nesený římskou církví. Síla sousedstva pomalu odtéká a stará krutá komunita se stává předmětem nostalgických projekcí – i těch našich. *Barbarská Evropa* nám dává zahlednout, k čemu se vlastně vztahujeme, když vzýváme autonomní komunity či horizontální, kolektivní způsoby rozhodování. Ona „barbarská“ podoba těchto jevů jistě není jediná možná. Ale je naše. A sluší se o ní vědět.

Autor je komparatista.

Karol Modzelewski: Barbarská Evropa. Přeložila Marcela Bramborová. Argo, Praha 2018, 421 stran.

Každá idea potřebuje tělo

Příběh Autonomního sociálního centra Klinika

Po čtyřech letech existence byla na počátku ledna vyklizena žižkovská Klinika, jež v mnoha ohledech předčila přešlé squaterské počiny v metropoli. V současnosti tak v Praze neexistuje squat, jenž by byl centrem alternativní kultury i radikálně levicové politiky, a přitom se neuzavíral před okolním světem.

ARNOŠT NOVÁK

Stát v zastoupení Správy železniční dopravní cesty (SŽDC) nechal 10. ledna exekutorem a najatou soukromou bezpečnostní agenturou, zpovzdálí podporovanou asi dvaceti policisty v civilu, vyklidit Autonomní sociální centrum Klinika. Přestože asi dvě stovky lidí evikci oddálosti symbolicky o jeden den a pětice aktivistů vytrvala ještě týden na střeše budovy, více než čtyři roky trvající příběh tohoto unikátního prostoru

během něhož dokázala, že centrum může samosprávně fungovat a ještě nabízet solidární pomoc lidem prchajícím před válkou. Tento viditelný příklad nonkonformity ovšem – nijak překvapivě – vzbuzoval nelibost především u pravicových politiků z ODS, ale i mnohých státních úředníků. Stačí si přečíst tehdejší vyjádření šéfky Úřadu pro zastupování státu ve věcech majetkových (ÚZSVM) Kateřiny Arajmu, která se dělila, že po celé republice budou vyrůstat další Kliniky.

Heslo „Každé město potřebuje svoji Kliniku“ se nicméně nenaplnilo – autonomní sociální centrum se brzy stalo terčem anti-uprchlického xenofobního aktivismu a stát k protisystémové iniciativě zaujal negativní stanovisko. Následovaly tři roky snahy se Kliniku zbavit, což ovšem do určité míry diskreditovalo nejasnost ohledně dalšího využití objektu a také skutečnost, že stát neváhal porušovat vlastní vyhlášky, předpisy a zákony. Klinika si přitom dlouhodobě udržela poměrně širokou podporu veřejnosti. Pro mnohé představovala apel ukazující, že svobodu je třeba si vybojovat, ne ji přijímat jako benefit – že je to tudíž společná

plénech (...) seděli aktivisti, squatteři, lidi od tekna, univerzitní pedagogové, umělci, zaměstnanci, nepřizpůsobiví, studenti i lidi z ulice.“

V žádném případě tedy nejde a nikdy nešlo jen o skupinu lidí, jež se „opevnila“ v jednom domě na Žižkově. Klinika se snažila být příkladem a inspirovat k politice zdola založené na přímé akci a osobní participaci. Tento přístup byl postaven na univerzalistických hodnotách solidarity, rovnosti a volnosti, což se projevvalo třeba ve vztahu k lidem bez domova, sociálně vyloučeným nebo uprchlíkům před válkou. V tomto ohledu byla Klinika pokusem o vynalézání nové levice, která se neohlíží do minulosti, ale snaží se postavit čelem novým výzvám. I proto byl na Kliniku vyvíjen tlak prostřednictvím předpisů a vyhlášek, ale také lží a výmyslů především ze strany pravicově konzervativní ODS v čele s bývalým místostarostou Prahy 3 Alexandrem Bellu a političkami Janou Černochovou a Alexandrou Udženijou. Bylo jim jasné, že Klinika představuje pravý opak toho, co už od devadesátých let reprezentuje ODS. Došlo to i poslancům Václavu



Klinika se snažila být příkladem a inspirovat k politice zdola založené na přímé akci a osobní participaci. Foto Vladimír Turner

dospěl ke konci. Přejemnějším skončila jedna jeho kapitola.

Vzpomínky na budoucnost

Zmíněný příběh ovšem nezačal v den, kdy skupina lidí vstoupila do pět let nevyužívaného domu a začala jej uklízet, opravovat a svými aktivitami oživotovat, ale o rok a půl dřív, když v létě 2013 několik desítek lidí plánovalo událost Vzpomínky na budoucnost u příležitosti dvacátého výročí obsazení squatu Ladronka. Právě z této akce vzešel budoucí kolektiv Kliniky, jenž usiloval o vytvoření autonomního centra, které by fungovalo mimo principy zisku, soutěžení, partikulárního nacionalismu, konformismu, společenské atomizace a odcizení.

Jak už bylo řečeno, objekt ve vlastnictví státu v době, kdy ho aktivisté obsadili, tedy v prosinci roku 2014, neměl využití. Zpočátku si Klinika za podpory široké veřejnosti dokonce vybojovala smlouvu na jeden rok,

aktivita, sociální vztah, který se obnovuje v každodenním jednání.

Vynalézání nové levice

Jeden dlouholetý aktivista mi řekl, že Klinice se podařilo „zkazit“ jednu generaci. Otevřela totiž (slovy sociologa Johna Hollowaye) v kapitalismu a zejména v sociální představivosti mnoha lidí „trhliny“. Nešlo ale pouze o představivost – byly to čtyři roky potkávání, utváření nových vztahů a vazeb mezi lidmi, kteří by se jinak nepotkali. Pod tlakem státu a hrozby vyklizení samozřejmě nalezneme i spoustu stresu, vyhoření, smutku a hádek. Hlavní je však uvědomění, že jen skrze kolektivní jednání je možné prožít záblesky jiného, ale realizovatelného světa. Příběh Kliniky je v tomto smyslu příkladem politiky stávání se. V silné osobní výpovědi do vyjádřila jedna z aktivistek kolektivu pár dní po vyklizení: „Klinika vytvořila podhoubí, spojila nespojitelné. Na posledních

Klausovi mladšímu a Janu Skopečkovi, jenž v době vyklizení centra napsal: „Příběh Kliniky potvrzuje, že vážným soupeřem pravicové nebudou uvádající a odcházející KSČM, ale mladí, extrémní levicáci, neomarxisti a různé další odstíny levice z prostředí Klinik.“

Po evikci sociálního centra se objevilo heslo „Myšlenku nevyklidíš“. S tím sloganem mám ovšem trochu problém. Historie totiž už mnohokrát ukázala, že různé formy otevřené nebo sofistikované represe jsou schopny progresivní myšlenky skutečně potlačit anebo na dlouhou dobu umlčet. Každá idea totiž potřebuje tělo, které ji bude uskutečňovat, a lidé zase potřebují fyzický prostor, kde se mohou potkávat. Pokud se myšlenky nemohou materializovat, mizí zpravidla v zapomnění. Jestli se mají naplnit noční můry poslance Skopečka a dalších, je třeba psát příběh Kliniky dál. Musíme zůstat aktéry dění.

Autor je členem kolektivu Klinika.

ULTIMÁTUM

Obklopení azbestem

JIRÍ MALÍK

Asbest, neboli neznitelný. Azbest je obecný název pro skupinu šesti vláknitých silikátů patřících mezi serpentiny a amfiboly. Použití ohnivzdorné, dobře izolující a chemicky stabilní azbestová vlákna do všech možných výrobků, od hasičské výstroje přes brzdové destičky až po eternitové střešní krytiny, odpadní roury, obvodové pláště budov a nástřiky na ocelové konstrukce, se možná kdysi zdálo jako skvělý nápad, ale přineslo to problém obřích rozměrů: neviditelná a lehce vdechnutelná azbestová vlákna totiž mají rakovinotvorný a mutagení účinek.

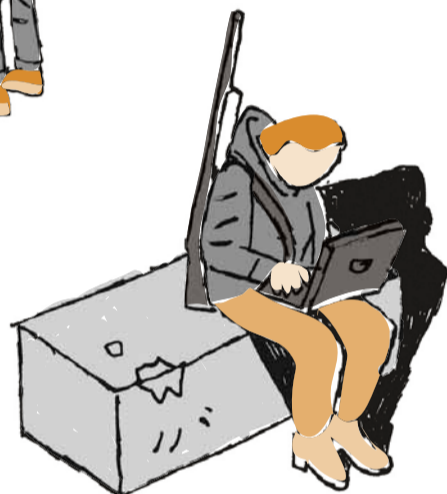
Zrodil se průmyslový obor, chrlící do světa tisíce azbestových výrobků. Celosvětově se zpracovávaly miliony tun azbestu ročně a nikdo nepřemýšlel nad tím, zda azbest neškodí zdraví. První doklad jeho nebezpečnosti je přitom z roku 1898. Britští dělníci, kteří s ním pracovali, začali po letech trpět nemocemi dýchacího ústrojí. Přesto trvalo neuvěřitelných 97 let, než bylo užití azbestu v roce 1995 pro jeho zdravotní škodlivost celosvětově zakázáno. Navzdory zákazu se ho nicméně ještě v roce 2007 na světě vytěžilo 2,3 milionu tun.

Česko sice světový zákaz akceptovalo přijetím národní legislativy, ale ta se obchází a státní kontrola je jen málo účinná. Azbest odstraňují většinou firmy, které to neumějí a nejsou k tomu ani oprávněné, nebo ty, které to neumějí, přestože oprávněné jsou. Nikdo si tak nemůže být jist, že azbestová vlákna nevdechuje. Vidět v Česku likvidaci eternitové střechy v rozporu se zákonem není nic výjimečného. To samé platí pro likvidaci „stoupaček“ v bytech či výměnu boletických panelů školek, škol a nemocnic. Zbývá přitom odstranit ještě sedm milionů tun azbestových materiálů. Samostatnou kapitolou je současný stav různých veřejných objektů, zejména škol a školek. Bez kontroly na výskyt azbestu totiž nelze vyloučit, že děti vdechují tuto látku ještě 24 let po jejím mezinárodním zákazu. A aby toho nebylo málo, několik desítek lomů u nás dodnes produkuje kameňo s azbestem, které končí v železničních svršcích, jako podklad silnic nebo dokonce jako posyp pro zimní údržbu komunikací (například na Brněnsku). Zaměstnanci lomů se tak – aniž by to tušili – pohybují v prostředí, jež mnohonásobně překračuje limit doporučený Světovou zdravotnickou organizací.

Srovnajme český přístup s tím ve Velké Británii. Tam byla po zjištění, že v řadě škol je azbest, provedena okamžitá kontrola všech školních budov v zemi a během několika let byl odstraněn. U nás měření koncentrace azbestu v ovzduší škol probíhá zcela výjimečně, a když už, málokdy v předepsané délce. Lépe jsou na tom i v Polsku, kde národní program s cílem zbavit se azbestu s podporou Evropské unie běží už od roku 2010. Kolik lidí ještě zemře na karcinom plic po vdechnutí azbestových vláken, než se i náš stát odhodlá k potřebným krokům?

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2019

Nejlepší český kulturní časopis
26 čísel za 799 Kč

Předplaťte si A2,
nic vám neunikne a získáte i přístup do elektronického archivu

Další možnosti předplatného:
Mecenáš – 5000 Kč a více, Elektro – 499 Kč, Knihovny – 499 Kč, Student – 690 Kč
Objednávejte na www.advojka.cz nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Pro mírný pokrok v mezích „zdravého rozumu“ se nakonec rozhodla Poslanecká sněmovna, když smetla ze stolu přívětivější variantu insolvenční novely s připomínkami Senátu. Prosažila tak svoji verzi, která znemožňuje splnit podmínky oddlužení těm, kteří jsou na tom nejhůře. Vcelku nepřekvapivě to byli hlavně poslanci za ANO, ODS a SPD, kdo se navzdory několik měsíců trvající veřejné debatě rozhodli dál lpět na variantě, která z bídy pomůže jen vyvoleným. Nejspíš aby se česká ekonomika náhodou nepřehrála přílivem nových zaměstnanců, kteří se začnou přesouvat ze zákoutí šedé ekonomiky do světla klimatizovaných kanceláří a prosluněných fabrik. Poslanci tak dali najevo, že práce není povinnost ani právo, ale privilegium, které je potřeba si zasloužit. Ty ostatní, práce neschopné, už nikdo nepotřebuje – a jedná se tu do velké míry o penzisty, kteří nemají ani na splácení poplatku pro insolvenčního správce. Jim nezbyvá než dožít v tomto slzavém údolí a doufat, že jim dluhy budou odpuštěny alespoň na druhém břehu.
M. Vrba

Sotva ze stránek denního tisku zmizel případ Jaromíra Baldy, seniora a sympatizanta SPD, odsouzeného za terorismus na čtyři roky, přišel Deník N s reportáží o mladém muži, který v letech 2015 až 2016 bojoval na straně proruských ozbrojenců na východě Ukrajiny.

A jak potvrdil náměstek pražské vrchní státní zástupkyně Adam Bašný, účast v ilegálních ozbrojených skupinách aktivně bojujících proti legitimní, mezinárodně uznávané vládě lze právně kvalifikovat jako zločin terorismu. Ze stejné reportáže si můžeme udělat představu o profilu českého teroristy: je jím mladý muž z provinčního městečka, společensky nezakotvený samotář, s nedokončeným středoškolským vzděláním, s problémovým vztahem k rodičům, bydlící na ubytovně, s dluhy, bez trvalého příjmu, konzument propagandistické produkce ruského státního molochu Sputnik a jeho českých metastází v podobě konspiračních webů, uživatel ruských sociálních sítí. A právě jeho aktivity na sítích budou zřejmě tím, co ho osvědčí. V jednom ze svých příspěvků například napsal, že pokud u nás dojde k převratu, bude prý se „svými lidmi“ obsazovat vládní budovy. Stíhání Pavla K. není ojedinělým případem – na straně proruských band na východě Ukrajiny údajně bojovaly či stále bojují desítky občanů Česka. Zdá se, že bílí sekularizovaní Češi našli svůj džihád.
A. Sevrak

Že by nakonec měli pravdu monarchisti? Tuto otázku si zřejmě položil ne jeden volič při nedávném výročí znovuzvolení Miloše Zeman. Kvalita prezidentů dlouhodobě upadá, a to nezávisle na společenském zřízení, historických okolnostech i politické orientaci. Nic by na tomto neblahém trendu patrně nezměnilo ani to, kdyby se před rokem prosadil bývalý kádr normalizační vědy. Nejjednodušším

řešením, jak z této spirály ven, by bylo prezidentský úřad zrušit. Ovšem Češi si na hlavu státu – a jí zosobněnou vertikálu moci – potrpí. Ovšem i u eventuálního krále hrozí, že by demokracii spíš boursal, než posiloval: konečniců bylo to za císaře pána, kdy se naposledy rukovalo do války. Nejlepším řešením by tak byl nepřítomný panovník. Česká republika by se třeba mohla připojit ke Commonwealthu a přijmout za svou britskou panovnici. Ta by se nejspíš do věcí tak bizarní země nevměšovala a navíc by její portrét bylo možné využít jako turistickou cetku. Zatočili bychom tak zároveň s problémovým prezidentským úřadem i s ruskými matřoškami prodávanými na magistrálách turismu v centru Prahy.
J. Horňáček

To bylo mezi levičáky na starém kontinentu radosti, když se mexickým prezidentem stal Andrés Manuel Lopéz Obrador. Jednoznačně nejlevicovější prezident v historii stotřicetimilionové středoamerické země vyhlásil boj chudobě, korupci a kdoví čemu ještě. Přišlo ale nepřijemné prozření. Povstanci ze Zapatovy armády národního osvobození, kteří se před čtvrtstoletím postavili nejen proti mexické vládě, ale i globálnímu kapitálu, ve svém posledním komuniké varují před výstavbou takzvané Mayské dráhy, železnice, která má propojit pět jihomexických států. Souvislost s Mayi přitom není pouhým lingvistickým náterem na železném oři – cílem je poskytnout turistům veškerý komfort při objevování dávné civilizace. Co na tom, že výstavba

část jejího dědictví nenávratně zničí, o environmentálních dopadech nemluvě. Obrador vidí v projektu šanci skoncovat s chudobou v dané oblasti, zapatisté zase snahu mexické vlády definitivně s nimi zatočit. Co nedokázala mexická armáda, zvládne kapitál pod pláštěm boje proti chudobě – samozřejmě za pomoci revolučních turistů, kteří se pojedou přímým vlakem podívat na své idoly.
V. Ondráček

Kam až může člověka dohnat dlouhodobé vstávání na šestou? O hranicích práce by mohli vyprávět bývalí hvězdní moderátoři Snídaně s Novou. Na Liborovi B., který byl už v roce 2016 zadržen kvůli obvinění z krádeže a strávil noc v policejní cele, je daň, již si vybral rizikové povolání, patrná od pohledu. „Dříve nosil tmavé vlasy sčesané dozadu, nyní je má viditelně nabarvené a dává přednost patce. Z jeho unaveného obličejce bylo znát, že není v nejlepší životní formě.“ Reportáž serveru Super.cz z premiéry muzikálu Vlasy je mrazivě výmluvná. Že nejde o selhání jedince, ale o systémový problém, dokládá případ moderátora kolegy Slávka B. Ten byl nedávno obviněn z pašování drog, přičemž sám se hájí, že cestoval proto, aby pro jistou začínající kancelář vytvořil osobitý bedekr. Za jednu takovou cestu prý dostával odměnu menší než průměrný plat. Bývali na výsluní, propadli se až sem. Na svou generační výpověď však tito hrdinové kapitalistické práce teprve čekají. Rizikové profese, to totiž nejsou jen horníci a učitelky.
R. Rops-Tůma