

AN

22

nová sbírka Ewalda Murrera

PASIVITA

seriál Ostré předměty

pomalost ve filmech Alberta Serry a Jonase Mekase

YouTube a primitivní technologie

digitální muzeum v digitální době

návrat elitismu

Nike a aktivismus

Ilustrace Martin Kubát, 2018
ISSN 1803-6635



O pasivite a právach

LUBICA KOBOVÁ

O pasivite, sestre negativity, sa len sťažka dá tvrdiť niečo pozitívne. Darmo, uvažovanie lapené v opozitách nepustí. Akákoľvek apoteóza pasivity predpokladá premet myslenia, v ktorom sa nelichotivá charakteristika premení vo svoj opak. Ukáže sa, že zaujať pasívny postoj predpokladá nutnosť, aby sa človek svojho pasívneho stavu zmocnil vedome. Zvnútornenie pasivity vo výsledku aktivizuje. Aj depresívneho človeka (toto odpudivé stelesnenie pasivity) nakoniec ctí len jeho „prepracovávanie“ sa pasivitou.

Pozrime sa do slovenských dejín. Skutočnosť, že Slovenská národná strana (tá spreď viac ako storočia, nie dnešná „dankovská“) na viac ako dvadsať rokov „vstúpila do pasivity“, sa mi na stredoškolských hodinách dejepisu podávala ako čestná stratégia politického aktéra, ktorý sa ocitol v politickej aréne pretnutej toľkými prekážkami, že mu nezostávalo nič iné, len si počkať na zmenu vonkajších politických okolností. Z vecného hľadiska išlo o rezignáciu na inštitucionalizovaný politický život v dobe pred zavedením rovného a všeobecného hlasovacieho práva – strana sa v rokoch 1887 až 1901 zdržala kandidatúr vo voľbách do uhorského snemu. Svojho času sa mi tento krok zdal nepochopiteľný, ale otázok som sa zdržala. Bola som očarená atmosférou tohto aktu, keď hlavný politický aktér vstúpil do sféry akejsi vznešenej indolencie. Je nutné dodať, že fazónu nedotklivosti si strana mohla po takú dlhú dobu zachovávať preto, lebo občiansky a politický život sa odohrával aj inde. Napríklad na každoročných augustových slávnostiach (organizovaných predovšetkým ženským spolkom Živena), kde sa pochodovalo aj tancovalo. Akáže pasivita!

Čarovná aura pasivity sa razom stratí, keď sa pasivita vnúti tým, ktoré a ktorí začali vystupovať ako aktéri. Vezmime si ten fantastický úskok francúzskych revolucionárov, konkrétne abbého Sieyèsa, ktorý ani nie týždeň po dobytí Bastily predstaví svoj návrh deklarácie práv človeka a občana a v ňom občianky a občanov rozlíši podľa dvoch kategórií – pasívni a aktívni.

Z pohľadu tohto ideológa tretieho stavu pasívne občianstvo vyzeralo ako pokroková možnosť nárokovať si garantovanie základného súboru práv (práva na slobodu, vlastníctvo a bezpečnosť) pre akéhokoľvek obyvateľa štátu. Pasívnymi občanmi boli ženy, deti, cudzinci a „všetci tí, ktorí ničím neprišpievajú k udržiavaniu verejného zriadenia“. Sieyès akoby hovoril, že pasívne držané práva sú právami všetkých, bez rozdielu zásluh, kým aktívne práva – pochopené ako možnosť voliť a zastávať verejné úrady – sú zase doménou len niektorých.



Kresba Jiří Franta

Z dnešného pohľadu je pasívne občianstvo koncept prinajmenšom protirečivý. Vzhľadom na to, že ženám boli vo Francúzsku priznané politické práva v roku 1944, sa skôr zdá, že pasívne občianstvo na viac ako jeden a pol storočia vytvorilo pascu občianstva druhej triedy.

Bál sa Sieyès onoho povestného skoku do tmy, skoku ponad priepasť, keď nevieme, kam nás naše konanie za málo predvídateľných okolností môže doviest? Chcel obmedzením politického konania podstatnej časti

obyvateľstva – jeho spasívnosťou – obmedziť neurčité smerovanie politiky a lepšie tak predvídať, kam povedú kroky novo sa formujúceho ľudu? Nie tak celkom. Sieyès mal istú predstavu o povahe aktivity, ktorá mala tvoriť podmienku aktívneho občianstva, keď tvrdil, že „výhody spoločnosti môžu požívať všetci. No len tí, ktorí prispievajú k verejnému zriadeniu, sú skutočnými podielníkmi veľkého podniku spoločnosti. Len oni sú skutočne aktívnymi občanmi, skutočnými členmi spoločenstva“.

Čo je však príspevok k verejnému zriadeniu? Čo je ten „verejný úžitok“ či „prospešnosť pre celok“ (ako sa uvádza v už vyhlásenej *Deklarácii práv človeka a občana* z augusta 1789), ku ktorým niekto prispieva a iný zase nie a ktorý založí delenie na pasívnych a aktívnych občanov? V prvých revolučných rokoch ide o príspevok finančný – zaplatenie dane vo výške trojdňového priemerného zárobku. Zároveň je doplnený o ďalšie kvalifikátory, ktoré účinne z aktívneho občianstva vylúčia cudzincov, ženy, deti a mladých mužov. Tieto kvalifikátory dnes právne neexistujú. Tak či tak však často nárok niekoho na požívanie práv kvalifikujeme, keď ho podmieňujeme otázkou: A čo si ty spravil pre naše spoločenstvo? Akú aktivitu si pre naše spoločenstvo vykonal? Zároveň si osobujeme právo posudzovať kvalitu tejto aktivity a určiť, či je to aktivita pre politické spoločenstvo prospešná alebo nie.

Pred pasivitou sa teda majme na pozore. Nie však preto, že by sme si mali spytovať svedomie a prinútiť sa do vyvíjania sústavnej, nepoľavujúcej a zintenzívňujúcej sa aktivity. Vzdorujme prisudzovaniu pasivity. Byť označená za pasívnu znamená uložiť tejto osobe povinnosť predkladať výkazy o vlastnej aktivite. Byť označená za pasívnu znamená spraviť osobu nespôsobilou pre požívanie práv.

Ak sa teda trýznime myšlienkami o nedostatočnej aktivite – našej či druhých –, nechajme ich tak. Pýtajme sa skôr: Právo na čo si upierame, keď samých seba označujeme za pasívnych? Právo na čo upierame druhým, keď ich označujeme za pasívnych?

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

Dnešní doba vyzývá produktivitu, neustálý pohyb, změnu, rychle se měnící módu – tedy aktivitu. To nás přimělo obrátit pozornost k pasivitě a k tomu, jak může být prospěšná. Lucie Koudelková Jesenská se zaměřila na pasivní literární hrdiny – Oblomova, Řehoře Samsu, Bartlebyho, umělce v hladovění, Akakije Akakijeviče, Haňtu nebo Bernarda Soarese – a na to, jak se v jejich případě rozostřuje hranice mezi pasivitou a aktivitou a jak se pasivita převrací v tvůrčí princip. Už v úvodním komentáři Lubici Kobové se dozvíme, že tato „sestra negativity“ je často používána k manipulativnímu škatulkování – ti, co jsou pasivní, jsou slabší, neefektivní, líní. Ondřej Černý přistupuje k pasivitě z aristotelského hlediska, brání ji, a naopak odsuzuje apatii a netečnost, Antonín Tesař a Jan Kolář zase reflektují pomalé filmy Alberta Serry či nemanipulativní vizuální kompozice Jonase Mekase. Knihu o zahálce v práci recenzuje Pavel Šplíchal; při čtení jeho textu se můžete zamyslet nad tím, jestli váš čas v zaměstnání vyplňuje flákání, přetrpění, krátkodobá relaxace nebo práce šnečím tempem. Zakladatel sauna studies Jack Tsonis v rozhovoru zdůrazňuje společenskou prospěšnost saunování a fenoménu sauny se dotýká i finský básník a filosof Antti Salminen, který mimo jiné tvrdí, že „myšlenka v Evropě zakotveného, produktivistického a na jednání orientovaného pokroku je od základu mylná a ohrožuje planetu a samotný lidský úděl za meze možné nápravy“. Berme tedy pasivitu jako princip, který se dá využít ke zpomalení, zahloubání a změně. Více pasivity pro záchranu planety! Karel Kouba

z obsahu

- 5 **Đábel v detailu.** Nová sbírka Ewalda Murrera / Martin Lukáš
- 6 **Činy, jež je třeba strpět.** Chvála pasivity jako přijetí těla / Ondřej Černý
- 9 **Dýchající obrazy.** Filmové plavby Jonase Mekase / Jan Kolář
- 10 **Homo faber na YouTube.** Vilém Flusser, krajinná ekologie a seriál Primitive Technology / Miloš Vojtěchovský
- 20 **Jsem termovangelista a saunitarián.** S Jackem Tsonisem o kulturních podobách a funkcích sauny / Marta Martinová
- 21 **Nutkání k výstřelku.** S Anttim Salminenem o fosilní energii a neužitečných rituálech / Marta Martinová
- 26 **Googlování jako odpor.** Kniha Rolanda Paulsena Zahálka v práci / Pavel Šplíchal
- 29 **Návrat elitismu.** Teorie zvýhodněných a zbytku společnosti / Ondřej Lánský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
7. LISTOPADU 2018

Jošida Rjúsuí



Zbloudilé dítě
nepřestává plakat
ale světlušky chytá dál

Báseň v překladu Antonína Límana
vybrala Michaela Velčková

Výlet do města přetvářky

Minisérie Ostré předměty

Seriálová adaptace románu *Ostré předměty* americké spisovatelky Gillian Flynnové patřila k nejočekávanějším událostem televizní sezóny. Příběh novinářky Camille, která se vrací do rodného městečka, aby napsala reportáž o vraždách mladých dívek, tato očekávání díky výraznému autorskému pojetí naplnil.

TOMÁŠ JANÁČEK



Wind Gap je městem pokrytectví a nevyslovených tajemství. Foto HBO

Když hovoříme o současných amerických seriálech, za nejvýraznější autorskou osobnost platí zpravidla takzvaný showrunner, tedy tvůrce seriálu. Režiséři mu bývají podřízeni, často pouze naplňují předem daný koncept a nebývá obvyklé, že by se jeden filmař zhostil režie všech dílů. Výjimkou byla kupříkladu první řada seriálu HBO *Temný přípád* (True Detective, 2014), přičemž výrazně medializované neshody mezi scenáristou Nicem Pizzolattem a režisérem Carym Fukunagou jsou dnes již legendární. Ale ani když se režie několika dílů detektivní série *The Sinner* (2017–2018) zhostil radikální artový filmař Antonio Campos, nešlo hovořit o netradičním nebo zvláště inovativním režijním uchopení. V souvislosti s minisérií *Ostré předměty* se však nejčastěji skloňují jména dvě. Jsou jimi autorka knižní předlohy Gillian Flynnová a režisér Jean-Marc Vallée, který pro HBO loni natočil oceňovaný seriál *Sedmilhářky* (Big Little Lies, 2017).

Perspektiva detektivky

Výchozí zápletky se může zdát na první pohled poněkud ohraná a příliš přesvědčivě zpočátku nepůsobí ani stereotypní postavy či vrstvení nejrůznějších hororových a detektivních motivů. Mladá novinářka Camille (Amy Adamsová) se vrací do rodného městečka Wind Gap, aby napsala reportáž o tajemné vraždě a únosu mladých dívek. Bojuje přitom s vlastními demony, nezřízeně se opíjí, naváže intimní vztah s detektivem vyšetřujícím případ a vyrovnává se s dávnými traumaty i rodinnými vztahy. Osvěžující tak může být zpočátku především skutečnost, že archetyp detektiva, jenž se utápí v alkoholu, tentokrát představuje žena. Právě témata spojená s ženstvím a genderem jsou ostatně pro celou minisérii, podobně jako v *Sedmilhářkách*, klíčová.

Ostré objekty jsou po vzoru americké drsné školy úzce svázané s perspektivou detektiva (v tomto případě novinářky Camille). Samotný zločin ustupuje do pozadí a do centra pozornosti se dostává společenský kontext a emocionální perspektiva hlavní postavy. Vyprávění *Ostrých předmětů* je nesoustředěné, rozbíhavé, složené z mimoděčných výjevů, asociací a odboček k nikdy nevysloveným či dávno promlčeným událostem. Děj se táhne velice pomalu a Camille není vyšetřovatelka v pravém slova smyslu. Pátrání se neodvíjí od stopy ke stopě. Indicie se nahodile objevují a zase

mizí, zatímco novinářka se pokouší postihnout atmosféru svého rodného města. Pomalé impresy převažují nad dramatickými zvraty na konci dílů, jak je známe z jiných detektivních seriálů.

V popředí jsou tak především patologické rysy městečka Wind Gap v Missouri. Camille přijíždí do svého rodného domu, který je monumentální, jižansky aristokratickou hororovou kulisou. Proti němu stojí rozpálené a poloprázdné centrum města, plné starých billboardů a desítky let neopravovaných fasád. Výrazné třídní rozdělení i rasová segregace se ve městě nepochybně nezměnily po generace. Historie se přitom ve Wind Gapu připomíná neustále, ať už jde o vzpomínkové akce na americkou občanskou válku nebo bílé teen-agery tancující na divokých večírcích v šatech s motivem konfedační vlajky. A všichni ve snaze udržet si svůj společenský status hrají role, jaké se od nich očekávají. V případě Camilliny matky Adory (Patricia Clarksonová) je to hra na starostlivou matku. Mladé dívky se ve svých domovech chovají jako poslušné vychované panenky a po nocích experimentují se sexem, alkoholem i drogami. Oproti tomu bratr jedné ze zavražděných dívek je od počátku podezřelý proto, že se na pohřbu své sestry rozplakal, což lze chápat jako převrácenou parafrázi na Camusova *Cizince*. Wind Gap je zkrátka městem pokrytectví a nevyslovených tajemství.

Prosluněný horor

Postupně odhalujeme, že i Camille měla co do činění s odvrácenou tváří svého rodného města. Zažila znásilnění, smrt sestry i roky přetvářky a pocitů viny. Sebeпоškozováním se z ní stal společenský vyvrhel, který nemůže dle obecně platných zvyků vystavovat své tělo ve slušivých šatech, jak by se od dámy očekávalo. Nemůže navázat normální vztah, založit rodinu, být matkou. V očích místních je jakýmsi padlým andělem, symbolem dekadence, ale i svobody. Proto je důležitá výrazně subjektivní Camillina perspektiva. Město se odkrývá hrdinčiným pohledem pomocí nejrůznější asociací, ozvěn minulosti a nevýznamných střihů všednodennosti.

Jean-Marc Vallée používá osobitý filmový jazyk a některé jeho prvky se od filmu *Klub poslední naděje* (Dallas Buyer Club, 2013) příliš nezměnily. Dlouhodobě pracuje s ruční kamerou, využívá téměř výhradně přirozené světlo a interiérové zdroje osvětlení, ve střihu,

který obstarává sám, nakládá poměrně svobodně s flashbaky a v životech jeho postav sehrává významnou roli hudba.

Temné hororové atmosféře v jinak prosluněném městě pomáhá, kromě absence umělého svícení, i záměrně podexponovaný obraz. Camille se během bloumání svým rodištěm stává tichou pozorovatelkou. Drobné impresy a nenápadné motivy, jako je pohyb uvězněného hmyzu, sukně ve větru nebo barva květů, nás přenášejí do minulosti. Flashbaky však nejsou primárně dějové, spíše evokují pocity. Nedochází k popisnému vysvětlování. Záblesky minulosti se objevují téměř mimoděk a nejsou nijak uvozovány. Zvuková stopa přitom často setrvává v přítomnosti – minisérie tak velice originálně buduje výraznou snovou atmosféru.

Auteurský seriál

Vedle kamery a střihu je to právě práce se zvukem a hudbou, co možná nejvýrazněji provazuje vyprávění s prožíváním protagonistky a celkově umocňuje dojem „ich-formy“. Použité skladby jsou téměř vždy součástí fikčního světa, ať už hrají z autorádia, gramofonu nebo Camillina iPodu. Hypnotické minimalistické písně kapely The Acid nastupují často tak nenápadně, že začátek tracků je mnohdy nerozlišitelný od okolních ruchů.

Osmidílná exkurze mezi obyvatele městečka Wind Gap byla jednou z nejočekávanějších televizních událostí roku, o čemž svědčí i uvedení prvních dvou dílů na karlovarském filmovém festivalu. Bylo by troufalé tvrdit, že *Ostré objekty* jsou bez chyb. Nejsou. Především ve výstavbě některých charakterů se zdá, že tvůrci zcela neodhadli správné proporce a ve snaze o žánrovou zkratku místy sklouzli ke karikatuře. Camilina matka je možná až moc zlá, její šéfredaktor zase příliš dobrotivý a Camille zvládne vypít mnohem víc alkoholu, než je v lidských silách. Výjimečnost *Ostrých předmětů* však spočívá v odvaze pojmut televizní seriál jinak – zpomalit tempo vyprávění, soustředit se na atmosféru a využívat filmové prostředky. A tato odvaha se nepochybně vyplatila.

Autor studuje filmovou režii.

Ostré předměty (Sharp Objects). HBO, USA 2018. Vytvořila Marti Noxonová, režie Jean-Marc Vallée, hrají Amy Adamsová, Eliza Scanlenová, Chris Messina, Patricia Clarksonová, April Brinsonová, Violet Brinsonová.

Po velkém pádu

Kniha o roli spisovatelů ve východní Evropě

Americký slavista Andrew Baruch Wachtel v knize *Po komunismu stále důležití?* definuje východní Evropu včetně Česka jako „část světa, kde byla literatura tradičně nadhodnocena“. S koncem studené války však zájem o vážnou literaturu klesl a spisovatelé museli hledat nové cesty, jak se prosadit.

MICHAL ŠPÍNA

Nebývá zvykem upozorňovat na mizerné redakční zpracování knihy hned na začátku recenze – tradičně k tomu slouží zavedený formát „závěrečného povzdechu“. Nerad bych ale, aby takový povzdech byl tím hlavním, co čtenáři těchto řádků utkví. Kniha Andrewa Barucha Wachtela je totiž podnětná a chyby v českém vydání na tom naštěstí nic nemění. Přesto zarazí, že nakladatelství, jako je Academia, nenajde pro monografii o východoevropských literaturách redaktory, kteří by překontrolovali třeba rumunskou diakritiku nebo přepis ukrajinské cyrilice. Rozpaky budí také skloňování jmen spisovatelů Limonova a Lermontova – jako by se jmenovali Limon a Lermont. V rejstříku byl zase do jedné položky sloučen Johann Gottfried von Herder s „Hildegard of Bingen“. Když k tomu připočteme občasnou kostrbatost překladu, je celkem zřejmé, že české vydání vznikalo v časové tísní. Spěch přitom nebyl nutný – originál knihy *Po komunismu stále důležití?* (Remaining Relevant after Communism) vyšel už v roce 2006, ale mnohé závěry jsou dosud aktuální, a pokud některé pasáže začínají zastarávat, je zajímavé je číst s větším časovým odstupem.

Ve stínu národních básníků

V srbské části Bosny a Hercegoviny stojí městečko Višegrad, které proslavil jugoslávský spisovatel Ivo Andrić románem *Most na Drině* (1945). Při rozpadu Jugoslávie odtud byla vyhnána většina Bosháků, zatímco Srbové zůstali. V červnu 2014 bylo přímo vedle

od Pobaltí po Balkán je nejen podle Wachtela skutečnost, že do 19. století vstupovaly (s výjimkou Rusů) jako utlačované součásti dobových impérií a sotva si uvědomily svou existenci, musely čelit možnému zániku vlastního jazyka a kulturní identity. Jelikož jejich jazykové obrození předcházelo tomu politickému, je vlastně celkem logické, že se spisovatelé pozdního romantismu postupně stali „národními hrdiny“ a (zpravidla posmrtně) se dočkali poct, o jakých se jejich západoevropským kolegům ani nesnilo. Wachtel tento kult spisovatelů, hraničící až se ztotožněním národa a jeho „otce-básníka“, ilustruje na Adamu Mickiewiczovi a na Francem Prešerenovi, jehož pomník na hlavním lublaňském náměstí (pojmenovaném opět po Prešerenovi) se stal jakýmsi symbolickým středem národního společenství.

Drastický propad

I když se po ruské revoluci mohlo zdát, že vše včerejší bude odhozeno, stalinismus vynešl klasickou ruskou literaturu v čele s Puškinem naopak na vrchol sovětského panteonu a propagace „národní kultury“ se stala trvalou součástí státní politiky. Teprve do tohoto kontextu vkročily komunistické režimy v dalších zemích východní Evropy, a jak dokládá Wachtel, byly vlastně mnohem víc nacionalistické než internacionalistické. I když měl každý svá specifika, spojovala je mimořádná pozornost věnovaná literatuře a privilegované postavení spisovatelů. Po pádu těchto režimů se v souvislosti s tehdejší literaturou mluvilo hlavně

na půldruhého století“. Knižních titulů a literárních periodik sice vycházelo ve východní Evropě čím dál víc, ale čím dál míň lidí je četlo. Jak dokládá jedna z tabulek, klesl průměrný náklad knih na Slovensku v letech 1991–1997 z 11 300 na 1 350 výtisků. Během několika málo let tak literatura zažila velký ústup a autoři se museli vypořádávat s fragmentací scény a ztrátou někdejšího zájmu. A právě analýza strategií, jak uspět ve změněných podmínkách, tvoří jádro Wachtelovy knihy.

Pro národ, nebo pro čtenáře?

Jelikož kapitalismus devadesátých let dal spisovatelům rychle na srozuměnou, že se psaním „vážné“ literatury neuživí, pokoušeli se podle Wachtela literáti a literátky zúročit symbolický kapitál „svědomí národa“ v jiných oblastech. Někteří z nich se začali věnovat komerční a žánrové literatuře (jako příklady tu slouží Michal Viewegh, Boris Akunin a Andrzej Sapkowski), další se etablovali jako žurnalisté a komentátoři společenských poměrů – to platí například pro feministické autorky, jako jsou Dubravka Ugrešić nebo Kinga Dunin, ale i pro někdejšího „Ceașeskova dvorního básníka“ Cornelia Vadima Tudora, který začal vydávat úspěšné ultranacionalistické noviny.

Pozoruhodným fenoménem devadesátých let je hromadný vstup literátů do politiky. Wachtel v této souvislosti spojuje tři jména, která bychom vedle sebe nejspíš nečekali: Václava Havla, srbského nacionalistu a prvního prezidenta „zbytkové“ Jugoslávie (1992–1993) Dobricu Ćosiće a zakladatele Nacionalně bolševické strany Ruska Eduarda Limonova. Autor zde pochopitelně nesrovnává politické pozice jmenovaných mužů a sám přiznává, že se z této juxtapozice nedá zas tak mnoho vyvodit – kromě ne zcela přesvědčivé teze, že se všichni tři v politice chovali jako vlastní literární hrdinové. Primárně tu nicméně jde o srovnání strategií, jak si udržet společenskou relevanci po zániku podmínek, za nichž tyto autoři získali renomé, v čemž byl Havel přece jen dlouhodobě úspěšnější než Ćosić nebo Limonov.

Je svým způsobem osvěžující, že vachrlatý pojem střední Evropa nemá v koncepci Wachtelovy knihy místo. Na příkladech z celého východního bloku (snad kromě Běloruska a Albánie) se tu ukazuje, že pozice literatury v daných zemích prošla velmi podobným vývojem. V předmluvě k českému vydání však autor poznamenává, že přechodné období „ztráty relevance“ a „náhradních strategií“ sice trvalo déle, než se čekalo, ale přece jen už končí – alespoň v relativně liberálních státech, mezi které stále ještě patří i ten náš. A země, kde by nikoho nenapadlo stavět Andrićgrad a kde už autoři nepíší pro národ, ale pro čtenáře (i kdyby jich měla být jen hrstka), považuje Wachtel za ty šťastnější.

Zároveň je ale patrné, že kniha byla napsána ještě před globální finanční krizí, před autoritářským obratem v politice a také před další fází ústupu od postmodernismu a pokusů o návrat k „vážné“, společensky relevantní literatuře. Poptávka po ní evidentně existuje na obou stranách někdejší železné opony; a jestliže ji čeští autoři jako David Zábranský nebo Petra Hůlová svými posledními knihami neuspokojili, aspoň ji vytušili. Za hraničemi se to ovšem daří například Olze Tokarcukové, jejíž hlas má po Man Bookerově ceně šanci získat globální dosah. Doba statistických nákladů i básníků či dramatiků na trůně pominula, ale příběh literatur té půlky Evropy, ke které nechce nikdo patřit, může být ještě napínavý.

Andrew Baruch Wachtel: *Po komunismu stále důležití? Role spisovatelů ve východní Evropě*.

Přeložila Martina Kerlová ve spolupráci s Dominikem Melicharem. Academia, Praha 2017, 312 stran.



Milan Kundera na sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967. Foto archiv VUF

památného mostu otevřeno umělé „etnoměstečko“ Andrićgrad – projekt Emira Kusturici, pravoslavného konvertity, který tu měl *Most na Drině* zfilmovat. Novou cerkev vysvětil srbský patriarcha Irinej, čestnými občany se stali prezident srbské části Bosny Milorad Dodik, básník Matija Bećković nebo tenista Novak Đoković. Šlo mimo jiné o to ukázat, že Andrić byl hlavně srbský spisovatel, a skrze jeho renomé posílit pozici Srbska v postjugoslávském prostoru.

Případ Andrićgrad, který se odehrál několik let po vydání Wachtelovy knihy, je ukázkou zvláštního přežívání „nadhodnocení literatury a spisovatelů“, o němž autor mluví v úvodu knihy a označuje ho za typický znak východní (postkomunistické) Evropy. V Česku by se sice nejspíš nic podobného stát nemohlo, nicméně kulturně-politický vývoj, který k takovým projevům vede, se Srby a dalšími Východoevropany sdílíme.

Nejde přitom zdaleka jen o komunismus; kořeny je třeba hledat v předminulém století. Důležitou společnou zkušeností národů

o cenzuře a perzekuci, málokdy o velkorysé oficiální podpoře – obojí je přitom dokladem toho, jak dalekosáhlý význam přisuzovaly tehdejší establishmenty literatuře. Knihy vycházely v obrovských nákladech, svazy spisovatelů měly tisíce členů a síť rekreačních zařízení, stát zaměstnával spousty redaktorů, překladatelů a dalších profesí; na oplátku ovšem očekával poslušnost.

Také disentní a exiloví autoři, kteří poslušnost státu vypověděli, vděčili podle Wachtela za svou popularitu a prestiž výsadnímu a státem podporovanému postavení literatury. Proto s koncem komunistických režimů zájem o jejich díla nezeslabil, nýbrž zeslábl (a to i na Západě, kde zase přestali být zajímaví, jelikož už nebyli oběťmi represí), takže se jejich osud moc nelišil od osudu spisovatelů oficiálních: po počátečním nadšení ze svobody a demokracie „zažili autoři drastický propad prodeje na otevřeném trhu, který byl zaplaven dříve zakázanými literárními formami, hlavně překlady, ale i domácí bulvární literaturou“. Skončily zkrátka podmínky, které „umístily spisovatele na piedestaly

Ďábel v detailu

Nová sbírka Ewalda Murrera

Kniha Tma se mne dotýkala je prodchnuta melancholií a snad by se jí dala přisoudit i jistá míra dekadentní stylizace. Především jde ale o nadčasovou poezii, založenou na dráždivých detailech, prosté hloubce a klasických schématech.

MARTIN LUKÁŠ

Motto nové sbírky Ewalda Murrera *Tma se mne dotýkala* doporučuje čtenáři podivnou věc: vykrotit ďábla jako klíště. Sleduje postupně kroky dobře známé operace odstranění klíštěte, kroutit radí „proti směru hodinových ručiček“. Pokyny, jak se ďábla zbavit, věčně směřují k cíli, takže málem pomineme, že ďábel není klíště a že tohle není skutečný návod. Potměšilý škleb bezbranného, leč vědoucího básníka za řádky postřehneme pozdě, zastírá jej ledová samozřejmost prvního verše „Až se do tebe zakousne ďábel“. Otázka tedy nezní *pokud*, ale *kdy*: dříve či později to přijde na každého.

Ďábel je taky melancholik

Murrer napsal sbírku, která je průvodcem v ponurých časech po ďáblově kousnutí. V krátkých, neokázalých básních zachycuje, co se děje člověku v umrtvujícím stavu *incurvatus in se*, v netečném, bezradném popolézání vydešeného brouka, kryjícího se krovkami před nepřízní smutného studeného světa. Není přitom známo, kdy se *to* stalo, co *to* způsobilo a jaké jsou *odtud* perspektivy návratu. Kam se ale vracet, když *tady* a *tam* přestávají platit za prostorová určení a stávají se způsobem vidění? Události, o kterých by básně mohly vypovídat, jejichž ohlas by mohly zaznamenávat a jejichž smysl přibližovat, jsou upozaděny. Pozornost se dostává malicherným, dráždivým detailům, v nichž vězí příslovečný ďábel. Naše košile převěšené cizí ženou límečkem nahoru jsou právě tak znepokojující a podstatné jako nekonečné přelévání mořských vln. To je paradox, v němž spočívá hrůza melancholika, který se zdánlivě nestará o skutečnost, obrací se k ní zády, ačkoli ji chce proniknout, a přitom je k smrti citlivý na ty nejjemnější detaily. Ďábel je taky melancholik.

Básníkovi se nejasně stýská, plyne ulicemi jako mlha, jsa sám svým stínem, symptomaticky zrazený jedinou, nedostižnou ženou, otrávený světem i svou vlastní snahou porozumět mu. Pozoruje, pozoruje sebe a píše o tom; vrací tíhu slovům, nalézá nanejvýš další šifry, ale píše v neklidu, který ho bez přestání vyhání na cestu, kde je „tolik cílů v nejasné dálce,/ ke které se neblížím“. Něco ho nutí chápat se neustále téže myšlenky – jaké vlastně?! –, kterou však není s to domyslet.

O budoucnosti se nemluví

I když Murrerovy básně mají svůj klíčový motiv, své téma, nápadný obraz či oxymorickou

pointu, jsou do jedné výrazem prastarého rozčarování myslí, o kterém se nesnadno píše, má-li být vůbec vyjádřeno. Melancholie, humor bez úsměvu, „staré neúprosné ticho“ a „tvé jméno v černé hloubce“. Recenzent sbírky, pokud se nechce spokojit s konstatováním o dekadentní stylizaci (redaktorský vklad básníka Bohdana Chlívce je dobře patrný), stojí před obdobným problémem jako maďarský literární historik a estetik László F. Földényi: „Možná, že když hovoříme o melancholii [resp. Murrerových básních], nehovoříme vlastně o ní [o nich], nýbrž s pomocí pojmů o ní [o nich] vytvořených se snažíme určit své vlastní místo.“

Na unikavosti a jakési prosté hloubce Murrerovy poezie nic nemění ani okamžiky autorské ironie, kterou básník nadarmo stírá vážnost svého prožitku. Jeho verše jsou syté názorné navzdory starým dobrým abstraktům (tma, ticho, smutek, strach), je na nich znát úleva z vyřčeného, prchavá pravda dobře uhozeného slova. Zatížený perspektivou zbytnělé minulosti, která cele vyplňuje básníkovu přítomnost – o budoucnosti se nemluví –, probírá se Murrer

nánosy minulosti vlastní až k minulosti dávne, která byla před časem, respektive mimo něj, ale doposud určuje „metafyzicky“ nečistou náтуру člověka. Ostatně, jak bylo řečeno, kroutit je třeba proti směru hodinových ručiček.

Je to skutečný rozdíl, čist sbírku takto koncentrovanou, odvrácenou od světa včerejších novin. Vedle veršů neuhověných excentriků, kteří křiklavě vyslovují své já pro domnělou slávu básnictví, čtou se Murrerovy básně jako dobré obrazy – cosi z jejich podstaty nám stále uniká. To může být také příčinou toho, že v jinak ucelené sbírce se některé „básně z cest“ či básně ironizující nedávnou minulost vyjímají jako laciné glosy.

Hádám, že pro melancholiky bude Murrerova *Tma se mne dotýkala* průzračně srozumitelná. A nejen pro ně, sbírka vystavená na půdorysu takřka klasické triády *touha–neklid–zklamání* zákonitě vyvolává pochopení, způsobuje porozumění. A o to přece jde.

Autor je kritik.

Ewald Murrer: Tma se mne dotýkala. Argo, Praha 2018, 64 s.



Odilon Redon: Melancholie, 1876

literární zápisník

O rodičích pana Krbce

PAVEL KOŘÍNEK

Seriál o kastelánu panu Krbcovi, duchu Ruprechtovi i početném zvířecím ansámblu z hradu Kulíkov je neodmyslitelně spjat hned s dvěma výtvarnými podáními: v tom starším, večerníčkovském (třináctidílný seriál *O zvířátkách pana Krbce* byl poprvé vysílán v letech 1980–1981, navazující *Strašidla z Kulíkova* pak vznikla v roce 2010), se kresby ujal slavný karikaturista Vladimír Renčín, zatímco v pozdějším zpracování komiksovém (otiskovaném pod názvem *Na hradě Kulíkově* v Knihovničce Čtyřlístku v letech 1983–1987) příběhy nakreslili Ivo a Eva Šedivých. Pamatuji si, jak mě coby malého „aspiranta myšlení o komiksu“ ta výtvarná rozrůzněnost napopravé trochu mátlá, nad pochybnostmi ale záhy

převážila radost ze setkání s oblíbenými hrdiny a prostředími. Tím, co v mých očích Kulíkovu dodávalo jeho přitažlivost a zábavnost, totiž nakonec nebylo to či ono podařené výtvarné zpracování, ba ani výborný hlasový výkon vypravěče Josefa Abraháma, ale byly to příběhy samotné, onen zábavně zkonstruovaný a s hravostí a invencí rozvíjený, trochu tajemný, atmosférický svět pozapomenutého hradu a jeho obyvatel.

Jména Petra Chvojky a Stanislava Havelky jsem tehdy neregistroval, jakkoli to byli právě tito dva, kdo všechny kulíkovské příběhy vymysleli a napsali. V seriálové vizuální naraci určené dětem – v komiksu i animovaných cyklech – se pohříchu leckdy stává, že scenáristé a autoři příběhů zůstávají trochu ve stínu svých kreslicích kolegů. Pro Chvojku s Havelkou – dlouholeté skvěle sehrané tvůrčí duo, jež od sedmdesátých let 20. století vytvořilo řadu oblíbených prací pro děti v obou zmiňovaných oblastech – to platilo bez výhrad: kromě Krbce a Ruprechta dala jejich neutuchající představivost vzniknout též televizním vyprávěním o sourozeneckém duu *Jája a Pája* (známém též pod označením „nuoci dědy Lebedy“), *Šavlojedy* či *Sedmibarevný týden*.

Od sedmdesátých let byli také oba autoři věrní Knihovničce Čtyřlístku, pro kterou společně připravovali rozsáhlý, nedávno trojsvazkový souborem reeditovaný seriál *Polda a Olda*, pojednávající o přátelství kluka a skřítky. Jednotlivé epizody oblíbeného, vtipně rozvíjeného cyklu brilantně kresleného Jaroslavem Malákem bývaly přitom zprvu podepisovány především jménem Chvojkovým, podle jejich vzpomínek ale na příbězích téměř vždy pracovali společně a volbu toho, komu bude daný příběh připsán, ovlivňovaly spíše provozní podmínky, související s možnostmi volné autorské tvorby v normalizačních časech. Oba dva byli totiž původním povoláním ekonomové a této své práci se po léta rovněž s úspěchem věnovali: Havelka ekonomii učil na vysoké škole a Chvojka se jí oddával prakticky i akademicky v Ekonomickém ústavu ČSAV.

Chvojka s Havelkou – tentokrát dokonce pod společným pseudonymem Stanislav Hojka – se také stali vůbec prvními scenáristy, kteří si po mnoha letech výhradního působení geniální Ljuby Štíplové mohli vyzkoušet vytváření příběhů čtveřice z Třeskoprsk. Dvojice jejich rozsáhlých vyprávění *Cirkus Pepi* a *Cesta kolem světa* přinesla na přelomu

osmdesátých a devadesátých let do Čtyřlístku nový vítr a pomáhala definovat epičtější, napínavější podobu tradičního seriálu „pro nové časy“. Oba se pak k Fifince, Myšpulínovi, Bobíkovi a Pindovi příležitostně vraceli i v letech následujících: jednotlivými scénáři k seriálu přispívali až do roku 2010 (Chvojka), respektive 2018 (Havelka).

Karikatuře, komiksu, animovanému filmu a vůbec celé té rozsáhlé a nesporně honosné tradici české vizuální kultury 20. století určené dětem se v posledních letech dostává zvýšené pozornosti, na scenáristy a jejich přínos se ale až příliš často zapomíná. „Bornův“ *Coura Courek* vychází v dalších a dalších vydáních, ale obávám se, že jen málokomu při vzpomínce na toto kočí duo vytanou též jména Jana Kloboučníka a Svatopluka Hrnčíře. I těmto trochu ve skrytu pracujícím snovačům příběhů, které vykreslí někdo jiný, bychom však měli věnovat pozornost a docenit jejich přínos. Autorské cesty Petra Chvojky a Stanislava Havelky byly po desetiletí těsně propojeny a rozhodnutím osudu se oba i nedlouho po sobě vydali na cestu poslední. Petr Chvojka zemřel 24. února, Stanislav Havelka 21. září letošního roku.

Autor je bohemista.

Činy, jež je třeba strpět

Chvála pasivity jako přijetí těla

Upřednostňovat aktivitu před pasivitou se zdá být přirozené, je to však naivní. V souhrnu našich životů zřejmě více trpíme, než činíme. Působení na jiné a podléhání jejich vlivu jsou navíc jen dva vzájemně se doplňující rysy změn, k nimž ve světě dochází. Za odmítáním pasivity nestojí ani tak potěšení z aktivismu, jako spíš strach z proměny a tělesnosti.

ONDŘEJ ČERNÝ



Uroboros jako symbol smrtelnosti. Z knihy emblémů George Withera. Foto themasonictrowel.com



ALFRED VE DVORE
11 / 2018

3 / DEN MRTVÝCH – DÍA DE LOS MUERTOS
MOTUS

5 / 6 / KEEP CALM
UFFTENŽIVOT

10 / 11 / SHADOW MEADOW
JAN MOCEK

17 / MOJEVIZE
SPIELRAUM KOLLEKTIV

NOC DÍVADEL

19 / TAMURA
T. BARTŮNKOVÁ, J. ČTVRTNÍK & KOL.

22 / 23 / MRAKY
HANDA GOTE RESEARCH AND DEVELOPMENT

24 / 25 / 26 / HOPÍ-LAND
V. VÁŠOVÁ, N. RAJNIŠOVÁ A KOL.

WWW.ALFREDVEDVORECZ

Byli bychom raději aktivní, nebo pasivní? Takovou otázku si neklademe často. Možná nás příliš zaměstnávají všechny ty konkrétní aktivity a pasivity, které naplňují naše uspěchané dny. Anebo nám taková otázka ani nestojí za kladení, neboť odpověď se zdá až příliš jednoznačná: Jistěže bychom zvolili aktivitu. Více aktivity! Neobáváme se totiž, že by nám snad scházela pasivita – právě naopak. A nemusíme být rovnou spinozisté nebo aristotelici, abychom si volně asociovali aktivitu s radostí či dobrým životem a pasivitou naopak s jejich absencí. Hodnotový soud vycítí v těchto pojmech každý, kdo byl někdy vtažen do některé z jazykových her (třídními schůzkami počínaje a partnerskými rozepřemi konče), v nichž se s „aktivitou“ zachází jako s předností a „pasivitou“ coby nedostatkem. „I'd rather be a hammer than a nail,“ zpívají Simon s Garfunkelem – a těžko nesouhlasit. Je jaksi intuitivně lepší zatloukat než být zatloukán, jako je lepší žrát než být žrán. Snad každý stává se raději *agentem* než *pacientem*, činitelem spíše než trpitelem. Zdá se pochopitelné, pokud bez váhání volíme aktivitu před pasivitou.

Hýbat bez pohnutí

Bohužel však nastávají až příliš často chvíle, kdy si vybrat nemůžeme. Někdy se zkrátka přihodí, že jsme pasivně zatloukáni, žráni nebo i milováni. Místo abychom sami aktivně určovali běh svého života a celého světa, stáváme se pouhými dějišti i loutkami cizích aktivit, pasivními příjemci vnějších určení. V pasivitě jsme účastníky vlastní submise, uvázání, uvěznění – a to není právě příjemné. Jak zdůrazňovali staří stoikové i neoplatonici, pouze naše vlastní aktivita se může stát oblastí skutečné svobody, po které tolik toužíme.

Avšak rozsah naší vlastní aktivity se stále může zdát nepříjemně omezený. V souhrnu zřejmě trpíme více, než činíme. Část viny na tomto utrpení jistě nese naše tělesnost, do které neustále narážejí, pronikají a otiskují se tělesnosti jiné. O to více si pak ceníme

údajné „pravé“ aktivity, jež nám slibuje alespoň částečné či dočasné osvobození od této patologie těla a přiblížení se výsostně božské spontaneitě, jak ji po staletí promýšlí západní filosofická teologie. Aktivita bez pasivity, činnost bez utrpení – tím se pyšní všichni ti aristotelští nehybní hybatelé, Anaxagorův Rozum i Xenofanův „jeden“ bůh, kteří hýbají světem, aniž by sami podléhali jeho pohybům. Není překvapivé, pokud se toužíme více připodobnit těmto sublimním entitám, a nikoli pasivním rohožkám, ponožkám a jiným tělesům.

I zde se však otevírá starý problém. Jak má totiž tato pravá aktivita, v níž se coby tělesní tvorové alespoň přibližujeme dokonale činnému božství, vypadat? Kopaná, psaní ani politická agitace to zjevně nebude. Při bližším ohledání se některým aristotelikům i neoplatonikům dosah takové činnosti scvrkl na intelektuální kontemplaci (boha, Jedna, ctnosti etc.), stoikům pak na racionální přitakání jevům, jež však jevy samotné nijak nemění. Obecně se zdá, že máme-li dosáhnout čistě a tělesným světem nerušené aktivity, nesmíme se pokoušet na tomto světě cokoli měnit. Neboť jakýkoli takový pokus je vždy do jisté míry závislý na spolupráci jiných těles, která nemáme ve své moci – a pokud snad náhodou ano, tak pouze za pomoci dalších, na které nakonec musíme pasivně spolehnout. Úspěch či neúspěch našich praktických světských činností nezávisí jen na nás, ale i na tvrdosti nože a rychlosti větru. Kdykoli hýbeme těly, jsme tělům nakonec vydáni na milost.

Mé činění, utrpení druhého

Představa „aktivity“ par excellence coby pouhé intelektuální kontemplace ovšem uspokojí jen málokoho. Aristotelický teoretik nebo stoický mudrc jsou možná dokonale nad věcí, šťastní a svobodní, avšak jejich život se jeví jako ztělesnění pasivity. Běžně přece přisuzujeme aktivitu pouze tomu, kdo něco dělá. A tímto „něčím“ nemyslíme obvykle onu subtilní „dokonalou činnost“ (*teleia energeia*) z Aristotelovy *Metafysiky* 8.6., která má svůj cíl a svoji hodnotu v sobě samé, ale spíše

obyčejnou „změnu“ (*kinésis*), která zasévá hodnotu ve vnímatelném, materiálním světě.

Takové změny nemusejí být výrazem dokonalé svobody, ale stále jsou naše, pokud vycházejí z nás a závisí na nás. A přestože naše fyzická činnost se v nich neustále proplétá s pasivitou, zbývá nám nakonec – alespoň v Aristotelových smířlivých očích – aktivitu víc než dost. Aristotelova úvaha o aktivním (*to poioun*) a pasivním (*to paskhon*) ve 3. knize *Fysiky* nás však zároveň může dovést k pochybnostem, zda bychom vůbec měli po aktivitě tak bezvýhradně toužit. V čem totiž spočívají změny, které aktivně působíme? Skutečné změny pro všeobecné aktivistické potěšení. Každá fyzická aktivita vyžaduje korelativní fyzickou pasivitu; čím více jsme tedy v tomto světě aktivní, tím více pasivity do něj vnášíme. Když konáme, jiní musí trpět.

Touhu po vlastní aktivitě lze tedy vnímat jako další projev lidské soutěživosti a egoismu: Kdo nežere, bude žrán; kdo nebude aktivní, bude trpět. *Homo homini agens*. Nechopíme-li se aktivní role, přivlastní si ji druhý. Avšak vztah mezi aktivitou a pasivitou je důsledně komplementární – platí tedy i to, že přijetím pasivní role ponecháváme naopak prostor druhému člověku a jeho aktivitě. Připustit, že za určitých okolností je lepší být žrán než žrát, navíc nemusí být ani projev mesiášského komplexu, ani bezbřehého altruismu. Jakožto pasivní totiž přijímáme ve svém těle změnu – což bývá možná nepříjemné, ale přesto i dobré. Vždyť právě změnou ve vlastním těle stáváme se lepšími činiteli, neboť získáváme – jak by řekl Aristotelos – specifickou „formu“, která nám teprve umožňuje aktivně měnit okolní svět. Oheň musí být zapálen, aby mohl zapalovat jiné ohně; jsme-li dnes činní, museli jsme též někdy trpět.

Hanba apatii

Možná si naivně namlouváme, že takových změn jsme již vytrpěli dostatek, a nyní je řada na ostatních – jako kdybychom se již nemohli sami stát lepšími aktéry. Anebo si i připouštíme, že by nám jistá změna prospěla, avšak podléháme intelektualistickému bludu, že se k ní aktivně dokontemplujeme, dostudujeme, domyslíme... Skutečná proměna nás však zasáhne v celé naší tělesnosti a přinese s sebou chlad, pot, slzy, krev, bolest – i teplo a slast. Skutečnou změnu lze pouze strpět: projeví se jen tehdy, budeme-li jejími pasivními hostiteli, pacienti na cestě k uzdravení.

Za naším instinktivním odmítáním pasivity může tedy nakonec vést i obyčejný strach z vlastního utrpení, strach pramenící z přesvědčení, že utrpení (tedy *passio*) a pasivita jsou zkrátka vždy špatné. Podlehnout takové obavě však s sebou nese mnohem větší zlo: apatii. Budeme-li se vyhýbat působení ostatních, vzdáme se možnosti změnit sebe i své jednání. Naše aktivita pak již nebude živou odpovědí na činnost druhých, nýbrž rigidním, monologickým sebeutvrzováním. Aktivitu a pasivitu, jež v aristotelické perspektivě nakonec představují jen dva alternující póly jednotlivých fyzických změn, které dávají tomuto světu život i hodnotu, není třeba chválit ani hanět, jen přijmout. Odsouzení náleží naopak impasivitě, apatii, netečnosti, které jsou tak často prezentovány jako projev lidské dokonalosti, avšak pramení z egoismu a marné snahy zamlčet tělesnou přirozenost lidských bytostí. Autor studuje filosofii.

Maličkosti mění svět

Mnichovská groteska Erica Vuillarda

Ve svém devátém románu *Tagesordnung* si francouzský spisovatel Eric Vuillard (1968) stejně jako ve všech předchozích dílech pečlivě vybírá úhel pohledu a na tenké hranici mezi groteskou a tragédií umně žongluje se skutečnými a smyšlenými historickými fakty. Román byl loni oceněn prestižní Goncourtovou cenou.

MÍLA JANIŠOVÁ

Nakladatelství Argo vydalo knihu *Tagesordnung* (L'Ordre du jour, 2017), nesoucí podtitul *Anšlus Rakouska v šestnácti obrazech*, příznačně u příležitosti osmdesátého výročí podpisu mnichovské dohody a pro její propagaci zvolilo slogan „román o maličkostech, které změnilý svět“. Jenže ono zas o takové maličkosti nešlo.

„Nikdy nepadáme do stejné propasti. Padáme však pokaždé stejně, se směsicí směšnosti a hrůzy.“ Věta z posledního odstavce románu, připomínající aforismus, jako by ze samého závěru udávala tón celé knize a propojovala jednotlivé drobné epizody. Příběh zasazený do období mezi léty 1933 a 1938 vlastně není příběhem v pravém slova smyslu, pokud tedy nemluvíme o dějinném příběhu – lidstva, Evropy, jedné epochy, jejíž tíhu vláčíme dodnes. Tvoří ho precizně sestavená mozaika směšných a hrůzných okamžiků, střípky životů více či méně důležitých osobností, jejich politických či obchodnických rozhodnutí, společenského angažmá i jejich zbabělosti či pouhé pasivity a fragmenty dobového společenského diskursu.

Do románu vstupujeme mrazivou scénou berlínského setkání čtyřiařtyřiceti německých velkopodnikatelů s Göringem a Hitlerem v únoru 1933, po němž oněch čtyřiařtyřicet ctnostných pánů v bezvadně padnoucích oblecích podle poslední módy bez mrknutí oka dvěma miliony marek podpořilo volební kampaň, jež vynesla NSDAP na politický vrchol. Jedna z oněch zmíněných maličkostí. Následuje záznam soukromé cesty lorda Halifaxe do Berlína, pozvání rakouského kancléře Kurta Schuschnigga na Berghof, velkolepý oběd u Chamberlainových uspořádaný na Ribbentropovu počest, obsazení Rakouska, mnichovská dohoda. Nikoli ovšem v učebnicovém či příručkovém podání, ale nahlíženo optikou detailu, demaskujícím pohledem, který jako by čtenáři umožnil utajenou, leč důvěrnou účast na setkání s historií.

Tísňivá zdvořilost

Schůzky a návštěvy představují neuralgické uzly celého vyprávění. Jsou to diplomatická setkání, o soukromí nikdy nejde, přesto nám víc než cokoli jiného odhalují povahu postav. Vždy probíhají ve velmi zdvořilém duchu nebo alespoň zdvořile začínají, jedna strana má však zřetelně navrch, zatímco druhá je jaksi v úzkých. Dojem tísně, sevřenosti, nepohodlí, nepřijemnosti vyvolává buď zjevná podřízenost jednoho z účastníků, nebo fakt, že důvod setkání není předem znám, případně jakási nečitelná hra, kterou jeden z partnerů s ostatními hraje. Zkrátka jeden vždy ví a chce víc než ostatní, bez nich však svého nedosáhne. A většinu návštěv provází nezaměnitelně absurdní atmosféra. Tak kancléř Schuschnigg přijíždí k jednání o podmínkách německo-rakouských vztahů přestrojený za lyžaře, Halifax při příjezdu na Berghof považuje Hitlera za portýra. Nejbizarnější se popisuje Halifaxovo setkání s Göringem, protože ať byl tento anglický

lord jakkoli natvrdlý, autor sarkasticky předpokládá, že „si snad nemohl nevšimnout podivné kožené vesty, kterou měl Göring na sobě, dýky na opasku, nemohl neslyšet hrozivé narážky zaobalené košilátými vtipy. Možná ho viděl střilet z luku v převleku kejklíře; určitě viděl ochočená divoká zvířata, lvíče, které přišlo pánovi olíznout tvář.“ Všudypřítomná grotesknost však nedokáže zahnat plíživou hrůzu. Kdo by si pomyslel, že blitzkrieg začal zácpou obrněných vozů na rakouských silničkách?

Neustálé změny záběru z detailu na velkoplošné obrazy a zpět jsou jedním z vypravečských postupů, jejichž prostřednictvím se Vuillardovi daří vyvolat dojem intimity. A vybírá si detaily vskutku barvitě: velké kulaté brýle, jež si jejich majitel posouvá z očí na čelo a zpět, stínidla lamp v Hitlerově pracovně lemovaná střapci, polobožský servis legendárního tenisty Tildena, účesy dívek vítajících po anšlusu německé vojáky, inventář rekvizitární v Hollywoodu.

Úsměvy zvráceného jara

Další takový postup představuje konfrontace velkých a malých dějin či společné a osobní dějinné paměti. Mezi neblaze proslulé historické postavy a události vrhá neznámé, téměř bezejmenné jednotlivce. Proti obžalovaným v Norimberském procesu tak stojí Helene Kuhnerová, hospodyně ve věku 69 let, šestatřicetiletý úředník Leopold Bien nebo Alma Biroová, čtyřicetiletá úřednice. Ti všichni a ještě mnoho dalších spáchali těsně před anšlusem sebevraždu na protest proti zacházení se Židy a dalšími nepohodli-

a stane se příkladným Američanem, příkladným katolíkem, příkladným univerzitním profesorem na katolické Saint Louis University. Jak málo stačilo, aby mohl klidně v županu diskutovat s McLuhanem o Gutenbergově galaxii!“

Naše pojistky a naše pračky

Nejen některé z postav, ale i čtenář je vystavován minulosti odrážející se v přítomnosti. Přední německé firmy, zásadní pro válečnou výrobu, a tedy úspěch, si beze stopy výčitek svědomí najímaly pracovní síly v koncentračních táborech, IG Farben měly pobočku v Osvětimi, která nestoudně figurovala v dostupném organigramu společnosti jako IG Auschwitz. A my jejich výrobky dál bezstarostně používáme a podporujeme jejich zisky, postavené mimo jiné na válečné mašinerii. „Jmenují se BASF, Bayer, Agfa, Opel, IG Farben, Siemens, Allianz, Telefunken. Pod těmito jmény je známe. Dokonce velmi důvěrně. Jsou všude s námi, mezi námi. Jsou našimi auty, pračkami, čistícími prostředky, radiobudíky, pojistkou našeho domu, baterkou v hodinkách. V nejrůznějších formách se vyskytují všude kolem. Denodenně. Léčí nás, oblékají, vozí po všech cestách světa, kolébají.“

Román *Tagesordnung* působí mimořádně silně také skrze autorův velmi bohatý a zároveň hutný jazyk (celý román má pouhých 152 stran) plný metafor, skrytých narážek, sdílené kulturní zkušenosti. A spolu s tím neúprosná ironie a fraška, pichlavé vypravěčovy poznámky, zpřítomňování minulosti, sarkasmus, jímž jazyk vyjadřu-



Louis Soutter: Z planety ke hvězdě, 1938

nými občany Rakouska. „Nesejde na tom, zda byla či nebyla u nechutných scén, kdy je dav nutil spásat travu. Její smrt vyjadřuje jen to, co cítila, veliké neštěstí, odpornou realitu, nechuť ke světu, jenž se před ní rozvíjel ve své vražedné nahotě. Protože zločin už byl přítomen ve vlaječkách, v úsměvech dívek, v celém tom zvráceném jaru.“

Autor zároveň hraje se změnou časové perspektivy, ukazuje postavy za války a později v míru. U takových, jako byl Schuschnigg, jejichž pasivity a ubohost otevřely Němcům do Rakouska všechny dveře, zdá se být spravedlnost opravdu slepá. „Jako by každý z nás měl možnost dvou životů, (...) bývalý kancléř se usadí ve Spojených státech

je rozpolcenost a nemožnost jednoduché, jednoznačné interpretace minulosti: „Jak je vidět, nic tu nenese tíhu zlého snu ani nádhery hrůzy. Jen ulepenost propočtů a švindlů.“

Jak aktuální dnes, v době plné laciné podbizivosti a politického pokrytectví, kdy principy demokracie dostávají na frak a kdy si pořád ještě odmítáme připustit, že „největší katastrofy se často ukrádají drobnými krůčky“!

Autorka je překladatelka.

Eric Vuillard: Tagesordnung. Anšlus Rakouska v šestnácti obrazech. Přeložil Tomáš Havel. Argo, Praha 2018, 152 stran.

ANTI KVÁRNÍ REPRODUKCE

Možnosti Baziliška

JAKUB VANÍČEK

Vracet se po čtvrtstoletí ke Kahudovu Baziliškovi je jako nahlížet do živého, rozvášněného muzea. Počátek devadesátých let, a na scéně se objevuje text, jehož funkce je mimo jiné i velmi časová: brutalista Slezák, někdejší dozorce z Jáchymova, jeho zvířátko a doktorka Eva se navzájem předhánějí, kdo ještě silněji vybičuje svou touhu, kdo ji nakrmí tím nejnemožnějším ovocem. Na několika málo desítkách stran tato trojice rozhýbe svět, který se z dnešního úhlu snad už může zdát jako něco zcela mimoběžného, neuchopitelného, nepoddajného rozumu, ale i odděleného od intuitivního vnímání estetické (ne)libosti.

Že by snad Kahudova prvotina plnila jen funkci kladiva, díky němuž se bylo možné probít z pevných zdí povoleného, schváleného umění osmdesátých let? Nemyslím; je až příliš zřejmé, že text je jakoby navrstven, že se tu naplno otevírá brána něčemu jinému, temnotě, která původně měla zůstat skryta, která ovšem nutně potřebovala vychrlit své obrazy a zaplavovat jimi nic netušícího čtenáře. Nahuštěné popisy, nesnesitelná atmosféra panující v bytě, kde vybuchuje vášeň, postele, na nichž se má odehrát prvotřídní násilí – to vše je proud, energie, která tryská odněkud ze světa zrušených, potlačených excesů. Pokud si někdo tehdy myslel, že Kahuda svým Baziliškem jen rozšířil možnosti literatury, že literaturu osvoobil od nařízené páralovské imaginace, od umrtveného slovníku, že ji vyvedl z ohrady tolerovaného umění, dnes, po zkušenostech nabytých v letech atrofované posamětové svobody, by snad ze svého mínění slevil a připustil i jiná východiska. Že by snad tehdy šlo o literární terapeutickou sesí, během níž měly být otevřeny kasematy frustrací? S Baziliškem byl čtenář vhozen přímo na jeviště velkolepé žádostivosti, mezi lidi, kteří už najednou nechtěli rozlišovat mezi bolestí a slastmi. Měl se stát jedním z nich, musel být donucen k tomu přestat oddělovat povolené požitky od zakázaných. Měl se naučit akceleraci, která končí definitivní zkázou všeho a všech.

Tento terapeutický zákrok Kahuda vměstnal do hodně útlého prostoru. Pokud si vůbec dokážu představit zcela jiné mediální umění, v němž se autor zcela podržuje vnějším procesům a dokonale je přetváří v ohromných, působivých obrazech, pak je to tato kniha; spisek, do nějž jsou stlačeny rigidní rámce a zároveň i výbušné síly, které je mají rozrušovat. A říkám si, že je opravdu ohromná škoda, nebyl-li tento text ihned zařazen mezi nejdůležitější literární díla, o nichž nutno hovořit na středních školách, a především pak na učilištích – tam, kde se ještě dlouhá léta hnojily mozky klasikou národního obrození. Jak by na nás tehdy působil Kahudův spisek, si dnes snad už ani nedokážu představit. Byl by to vlk, který vběhl mezi zpitomělé ovce v ohradníku.

Co ovšem vím jistě: že tehdejší naše nálada, která neustále tékala mezi úplným vytržením ze všeho nového a letargií, by byla zcela kompatibilní s lačnivým konzumerem, soudruhem Slezákem. Tento Baziliškův milenec by nás byl vedl rovnou ke slunci a tam nás také zanechal svému osudu. Splnil by tak snad tu nejdůležitější úlohu literární postavy: žádné opatrné didaktické odhalování nebezpečí života, ale tvrdá konfrontace, během níž může být odkryto to nejpodstatnější, co zrovna organizuje chod světa.

Jenže takhle se příběh okrajové literatury nikdy nepíše. Bazilišek – i podle obav tehdejšího recenzenta Studeného – se málem stal obskurním dokladem procesů rozvolňování estetických hodnot. Zůstal dokonale uvězněn v parametrech uměleckého ghetta, které mimo jiné i díky němu odvyklo zákazům a potlačování. Tam, kde mohl udeřit plnou silou a obrazně pojmenovat širší dění, zůstalo zaděláno na průšvih nové vlny prudérnosti.

Václav Kahuda: Příběh o baziliškovi. Artforum, Praha 1992, 98 stran.

Bytí ponechané sobě napospas

Nudící se aristokraté ve filmech Alberta Serry



Ludvík XIV. v podání Jeana-Pierra Léauda velebně umírá. Foto Capricci Films

K tématu pasivity se na několika úrovních vztahuje tvorba katalánského režiséra Alberta Serry. Jeho portréty proslulých aristokratických figur zkoumají spontánní jednání vycházející ze znučenosti, bezmoci i touhy po slastech.

ANTONÍN TESAŘ

Filmy katalánského režiséra Alberta Serry se zabývají ikonickými postavami klasické literatury či historie, obvykle aristokraty, při jejich každodenní rutině, zaplněné většinou slastným, či naopak útrpným nicneděláním. Serra patří mezi současný artový proud „slow cinema“, pomalých, dějově vyprázdněných filmů. Na rozdíl od děl tvůrců jako Tsai Ming-Liang či Béla Tarr ale nejsou jeho snímky okázale formálně perfekcionista. Nelibuje si v precizní mizanscéně statických záběrů jako Tsai ani v důmyslných kamerových jízdách jako Tarr. Místo toho relativně nezákladným způsobem klade za sebe jeden záběr za druhým podle toho, na co zrovna potřebuje zaměřit divákovu pozornost. Serrovy snímky se také nenuceně dotýkají témat smrti, tělesnosti nebo sociálních rozdílů, ale nevládnou v nich tenze dopadající na hrdiny s tíživou naléhavostí. Spíš je pro ně typická lenivá, potenciálně rozkladná atmosféra bytí ponechaného napospas sobě samému.

Umění nudy

Serra se věnuje rozmanitým audiovizuálním formátům. Část jeho tvorby se pohybuje na pomezí filmu a galerijních instalací a často ohromuje svými maximalistickými proporcemi. V roce 2011 se účastnil cyklu filmových dopisů, který pořádalo barcelonské Centrum současné kultury. Projekt byl koncipován jako audiovizuální korespondence založená na tom, že si vždy dva tvůrci vzájemně střídavě posílali videa, jež na sebe reagovala. Zatímco většinou šlo o krátké videodopisy, Serra poslal svému adresátovi Lisandru Alonsovi téměř dvouapůlhodinový tvar s názvem *Hospodin činí zázraky ve mně* (El senyor ha fet en mi meravelles, 2011). Příznačně jde o bizarní koncept – Serra a jeho filmařský tým v něm projíždějí krajem La Mancha a znovu zde inscenují scény z režisérova tehdy pět let starého snímku věnovaného donu Quijotovi s názvem *Čest rytířů* (Honor de Cavalleria, 2006), který se ovšem natáčel v úplně jiných lokacích. Většinu *Hospodina* přitom zabírají znučené rozhovory členů týmu a čekání na správné světelné podmínky. Ještě extrémnější projekt *El tres porquets* (Tři čuníci, 2012) na ploše sta hodin pracuje

s literárními odkazy Goetheho, Hitlera a Rainera Wernera Fassbindera. Na filmovém festivalu v Jihlavě bude letos uveden také snímek *Král Slunce* (Roi Soleil, 2018), který má sice jen hodinovou stopáž, ale je vyplněný výhradně záběry herce Luíse Serrata, který v prostoru galerie sehrává smrtelnou agónii krále Ludvíka XIV. Povalující se otýlý aktér v něm celou dobu jen chroptí, válí se po zemi, případně ujídá z mísy plné laskomin. Film je ale jen sestříhaným záznamem galerijní instalace, kde Serrat předváděl stejným způsobem monarchovo umírání po celé tři dny naživo.

Mezi audiovizuálními projekty není vytváření formátů přesahujících běžnou diváckou výdrž tolik neobvyklá. Pozoruhodnější jsou tak Serrovy snímky určené pro klasické artové festivaly. Mají běžnou celovečerní stopáž a jde v základu o typické hrané filmy, kde aktéři představují fikční postavy zasazené do soudržné dramatické situace. Neobvyklé je na nich však to, kolik času Serra věnuje situacím, v nichž postavy jen zabíjejí čas. Na rozdíl od řady tvůrců slow cinema ale Serru příliš nezajímá, co kinematografie dělá s naším zakoušením času. Důležitější je pro něj právě zkoumání činností vyrůstajících z nečinnosti, produktivní role pasivity, bezděčné a obvykle také bezúčelné konání, jež samovolně vyplývá z nudy. Don Quijote ve zmíněné *Cti rytířů* nebojuje s větrnými mlýny ani nezažívá žádné jiné vlastní fantazii poháněné dobrodružstvím, ale většinu času máchá rukama ve větru, sleduje západ slunce nebo mentoruje svého zbrojnoše Sancha Panzu. Serra o *Cti rytířů* v rozhovoru řekl, že hlavní postavy a jejich příběh každý zná, takže není nutné se jimi jakkoli zabývat. Ukazuje nám tedy momenty, ve kterých Cervantesův hrdina zrovna není v moci vlastního oblouznění, ale v zapomenutelných mezidobích jemně oprašuje vlastní stihomam a čeká, až se stane něco zajímavého.

Duchovno a slasti

Snímek *Zpěv ptáků* (El cant dels ocells, 2008) je Serrovou variací na „žánr“ spirituálního filmu formovaného kolem osobností jako Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini nebo Bruno Dumont. V Serrově podání je spiritualita úzce spojená se spontaneitou, což

je typické pro několik kanonických „duchovních“ režisérů, ale zdaleka ne tak radikálně. Film pojednávající o pouti tří králů za právě narozeným Ježíšem vznikl bez pevně daného scénáře. Hlavní postavy ztvárnili dva režisérovi sousedé a jeho otec. Vědomí nepřipravenosti, kouzla okamžiku, který tvůrci neinscenují, ale pro jehož spontánní zrození zametají cestu, je jediným principem, který *Zpěv ptáků* znovu a znovu rozehrává.

Svým způsobem nejkomplexnější Serrův film je ale *Historka o mojí smrti* (Història de la meva mort, 2013). Název je variací na Casanovovu biografii *Historie mého života* a skutečně pojednává o sklonku života Giacomu Casanovy – a o jeho setkání s hrabětem Drákulou. Většinu stopáže jako obvykle zabírají okamžiky, ve kterých italský bonviván hledá, čím by sám sebe zabavil. Předvádí poměrně široký rejstřík někdy až dětinských fyziologických požitků, od sexu po skatologické hry. Jeho spontaneita je především spontaneitou živoucího těla, které pátrá po dostupných, přílišnou námahu nevyžadujících slastech. Do tohoto zájmu o živočišnost zapadá i drákulovský motiv, který se ve filmu vynoří až v jeho závěrečné části. Zvláštní, pohansky působící obrazy porážky krásy, ale také velmi sexuálně vyznívající vampyrismus a celkově letargická nálada transylvánského venkova dodává Serrovu dílu atmosféru líného, fatalistického snění.

Umírání monarchy

Následující Serrův film *Smrt Ludvíka XIV.* (La mort de Louis XIV, 2016) přenáší režisérovy typické motivy na novou půdu. Serra vyměnil přírodní exteriéry za luxusní prostory královského zámku (film se natáčel v autentických prostorách Château de Hautefort) a všechny záběry jsou pečlivě stylizované po vzoru barokních obrazů. Umírajícího aristokrata navíc ztvárnila cinefilní ikona Jean-Pierre Léaud, proslulá z filmů Françoise Truffauta. Serra se ostatně k Léaudovi také chová jako ke zbožňované relikvii, od níž se nepožaduje žádná aktivita, ale jen patřičně velebné bytí na plátně. Léaudův Ludvík XIV., od začátku filmu stížený gangrénou, která postupně likviduje jeho organismus, většinu času leží na zdobeném královském loži a v obří rozčepýřené paruce trpí stále nesnesitelnějšími bolestmi.

Umírající monarcha tu není ani tak aktérem, jako spíš katalyzátorem dění. Spíš než samotného krále hraje Léaud smrt, která ho postupně pohlcuje. Ludvík XIV. je pasivní postavou ve smyslu nemohoucnosti, bezmoci, utrpení a čekání na smrt. To, co Serru zajímá především, však není morbidní pohled na umírání, ale pozorování osob nacházejících se v jeho okolí. Královi dvořané a hosté, svázání pevným protokolem dvorské etikety, najednou čelí okolnostem, kde středobod těchto rituálů fatálně selhává – nedokáže činit královská rozhodnutí, účastnit se společenských akcí a nakonec ani přijímat potravu. Dvůr se zmítá mezi vůlí udržovat dosavadní dekurum a potřebou reagovat na dosud nevídané situace. Odměřenost a strach je znát z chování sorbonnských lékařů přivolaných k lůžku nemocného i v reakcích královského komorníka, který se za politováníhodný stav panovníka cítí zoufale zodpovědný. Na rozdíl od Quijota a Casanovy, kteří se v Serrových filmech většinou jen nudí, se královský dvůr ve *Smrti Ludvíka XIV.* nachází ve stavu, který je vrcholně naléhavý – ale zároveň se s ním nedá vůbec nic dělat. Pasivita, která je pro Serrovy hrdiny základní životní situací, tu přechází od rozpoložení, kdy není co dělat, do stavu, kdy už se nic dělat nedá. Smrt jako vrcholně pasivní způsob existence nakonec korunuje nejpesimističtější a nejjízlivější ze Serrových dosavadních filmů.

Dýchající obrazy

Filmové plavby Jonase Mekase

Americký filmař Jonas Mekas bývá označován za zakladatele žánru deníkových dokumentů. Snímky litevského rodáka jsou však důležité především tím, že zcela převracejí obvyklé představy o povaze obrazů a způsobech jejich recepce. Soubor Mekasových filmů byl nedávno zpřístupněn na webu dafilms.cz.

JAN KOLÁŘ

Mezi fotografiemi, které vznikly během Mekasova čtyřletého trmácení po německých uprchlických táborech, je i jedna s podivně komplikovaným názvem: „Jsem tam někde... na fotografii.“ Na snímku z roku 1948 lze rozpoznat skupinu šesti mladých lidí s těžko čitelnými výrazy. Nejspíš se usmívají, ale přes jejich přesvětlené tváře se prokopírovaly rozmazané obrysy větví a bezvýrazná fasáda jednoho z táborových baráků – fotograf (možná sám Jonas Mekas, možná jeho mladší bratr) během expozice v aparátu neposunul film.

Nic tu není jisté. Kdo a proč ten snímek pořídil? Vznikl omylem, či záměrně? Odkazuje jeho název k postavě nalevo, k fantomatické figuře ve světlém plášti, která ji překrývá, nebo k dávno zaniklému místu v Hesensku? Je ten, kdo je „tam“, uvízlý uvnitř okrajů rámu, mezi ploty tábora v Kesselu, nebo v sedmdesát let vzdálené minulosti? Jako by v sobě tato fotografie, kterou Mekas vyvolal až v roce 2012, koncentrovala oba klíčové rysy, jež charakterizují většinu jeho filmových obrazů. I ony, bez ohledu na to, co reprezentují, mají tendenci žít vlastním životem; zároveň přitom dosvědčují, že je mnohem snazší se v nich ztratit než je dešifrovat.

Osvobozená zrcadla

Filmovou teorií odjakživa fascinovala sugestivní síla obrazů a ochota diváků jim podléhat. V těch nejextrémnějších verzích bývá toku filmových záběrů přisuzována mimořádná schopnost manipulace. Uspořádané obrazy promítané na plátně prý nevedou jenom oči těch, kdo je nehybně sledují, ale údajně i přetvářejí a „přešívají“ představy, které o sobě mají. Aby diváci na plátně dokázali mezi pohyby světelných skvrn a stínů rozpoznat příběh, musí se ztotožnit s implicitní perspektivou konstruovanou rozzáběrováním, stříhem a umístěním kamery. Tento iluzorní pohled vnucený filmovým aparátem však publiku zároveň zakrývá pravý stav věcí: podobně jako se malé děti identifikují s obrazem samostatné bytosti, kterou rozpoznávají v zrcadle (byť ve skutečnosti ještě nedisponují tělem, které by uměly ovládat), rozumějí diváci sami sobě i svým životům na základě fiktivních konstruktů a schémat, které nevytvořili a které nemohou kontrolovat.

Představa lidí v kině jako odevzdaných, bezbranných loutek, které jsou znásilňovány ideologií prodchnutými obrazy, se dnes – ve světle desítek studií odlišných typů diváckého chování a subverzivních strategií, jimiž si i menšinová publika dokážou přivlastnit popkulturní produkty masové kultury – jeví nepochybně absurdně. Avšak i teoretické přístupy, které ji vyvracejí, jako by skrytě poukazyvaly na nevyhnutelný antagonismus mezi diváky a obrazy, kterým jsou nuceni čelit: obrazy lze buď zpacifikovat, otupit jejich sílu, nebo jim podlehnout.

Na Mekasových filmech je pozoruhodné, jak důsledně se s touto militaristickou rétorikou mijejí dokonce i tehdy, kdy by se nabízela. Angažovanost „reportáže“ o razii na základnu Timothy Learyho v Milbrook (Report from

Milbrook, 1966) nespočívá ani v naléhavosti, ani v sentimentální útěšnosti použitých záběrů, ale v nepřehlédnutelné trhlině mezi jejich podobou a zvukovým podkresem, v němž velitel zásahu líčí „nepřípustný“ život rozehnáné komuny. Obrazy dětí, ptáků, slunce a stromů se navzdory šerifovu horlení odvíjejí ve zcela autonomním rytmu, který nemůže ohrozit sebehrubší slovní balast; podle Mekase zjevně není třeba obrazy krotit ani šikovat, ale stačí je prostě nechat dýchat.

Živly a životy v obrazech

Samostatnou, pulsující existenci obrazů dokáže Mekas odkrýt dokonce i v případech, že pracuje na zakázku. Snímek *This Side of Paradise* (1999) vznikl jako skupinový portrét ovdovělé Jacqueline Kennedyové

rodinného medailonu odhaluje odvrácenou, opravdu dost možná „rajskou“ či nevinnou polohu obrazů, jejichž smyslem už není fixovat obrysy tváří, vystavovat je slídivým pohledům (a zároveň manipulovat očekáváním diváků). Promění-li se obrazy ve shluky mořských řas, kameny poházené po pláži nebo trsy trávy, mohou se mezi nimi volně pohybovat jak ti, kdo se na ně dívají, tak ti, jejichž těla v nich zanechala stopu.

Afinita mezi pozorovateli a pozorovanými, jež je pro Mekasovu tvorbu typická, bývá až únavně často přičítána údajně deníkovému charakteru jeho filmů: jednotlivé nasnímané civky 16mm pásu jsou přirovnávány k poznámkám, črtám ve skicáku či sebereflexivním popisům, jejichž nahodilou skladbu určuje jen kontinuálně plynoucí čas. Tato



„Jsem tam někde... na fotografii.“ Jonas Mekas, uprchlický tábor Kassel/Mattenberg, 1948

a jejich dětí, a přesto na rozdíl od většiny filmů o celebritách nepodlehne pokušení voyeurismu. Mekas do finálního sestřihu této „fragmentární biografie“ zařadil takřka výhradně poškozené záběry – podsvícené nebo naopak přeexponované obrazy, útržky filmu nasnímané na poškrábanou nebo přeschlou emulzi. I proto nepůsobí *This Side of Paradise* jako sled čitelných znaků, ale připomíná spíš nelineární se rozvíjející praskliny, které do skal vyryl písek, vítr a slaná voda. Namísto průhledných reprezentací lidí, jejichž životy se musely od narození přizpůsobovat obrazu, který si o nich a jejich rodině veřejnost udělala, sledujeme pozvolnou erozi jakýchsi obrazů-přírodnin, které svým sesycháním vytvářejí stále neprostupnější bariéru, za níž je možné se bezpečně ukrýt. Mekas tak v rámci banálního žánru

povrchní charakteristika ovšem zachycuje spíš proces vzniku Mekasových filmů než jejich strukturu. Mekasovo novátorství nespočívá v tom, že by filmový aparát transformoval v kapesní notes – záběry, které pořizuje, v ničem nepřipomínají sebezpytný narcismus autobiografických řečových aktů, ve kterých pisatel deníku jedním dechem mluví o světě i o sobě. Jejich charakter je ve skutečnosti právě opačný: místo aby byly prostředkem sebevyjádření, vystupují jako nezávislé bytosti žijící vlastním životem. Nemožnost rozlišit v Mekasových filmech pozice těch, kdo se dívají, a těch, kdo jsou vystaveni pohledu, neplyne z toho, že jako pozorovatel obrací kameru i sám na sebe, ale především z toho, že obrazy jeho snímků přestaly být nástrojem znázorňování a proměnily se v analogy živých či zemřelých lidí.

Podél břehů lthaky

Záběry filmu *Ztracen, ztracen, ztracen* (Lost, Lost, Lost, 1976), v němž Mekas reflektuje svou nevypověditelnou zkušenost poválečného uprchlíka, samy příznačně přebírají charakter vysídlenců. Obrazy na šestici filmových kotoučů, které Mekas pořídil krátce po svém příjezdu do New Yorku (a které s mnohalejším odstupem už ani on sám nedokázal spolehlivě identifikovat), jsou navěky vykořeněné a vytržené z kontextu, navždy bezejmenné a zaměnitelné – podobně jako zmatené, rozjívené, přiořené i truchlivé tváře Východoevropanů, kteří jimi proplouvají a kteří se na nich (v brooklynských parcích, na plážích Coney Islandu nebo během výletů do Catskills) snaží vytvořit fikci domova. Paralelně s nimi ji buduje i samotný tříhodinový film, jako by prchavé obrazy byly tím jediným prostorem, který by lidé bez kořenů mohli zabydlit. „Ano, myslím, že tady už jsem byl,“ říká hlas vyprávěče, když se poslední, dvouvteřinový záběr filmu propadá do tmy.

Jistěže jde jen o iluzi, kterou navíc neustále prozrazuje vůči obrazům zcela mimoběžná zvuková stopa a asynchronní, stále se zpoudující komentář – Mekas stejně jako Homér ví, že lidé, kteří domov jednou opustili, o něm sice musí vyprávět („dál, dál, dál“), ale už se do něj nemohou natrvalo vrátit. *Vzpomínky na cestu do Litvy* (Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972) jsou koncipovány explicitně jako odysea, jako plavba proti proudu času a návrat domů. Ale jako vždy v Mekasových filmech i tady mají očekávané postupy a kategorie podivně převrácený charakter. Namísto nostalgických reminiscencí je dominantním motivem *Vzpomínek* trýzeň z očekávaného loučení; návrat do rodiště má paradoxně charakter rekonstrukce původně plánované cesty, které měla na sklonku války bratry Mekasovy dovést ke studiu na vídeňské univerzitě (a nikoli do pracovních táborů v Německu a středisek pro běžence v New Yorku); namísto portrétu domova a matky, která jej obývá, film nabízí jen nicneříkající záběry venkovského stavení a staré ženy, jež v něm hospodaří. Vše podstatné (radost, bolest, paměť, smutek i únava) se ve *Vzpomínkách* neodehrává uvnitř obrazů, ale prosakuje mezi nimi, „na hranicích“, které tento film tak často připomíná. V trhlínách mezi očekávanými švy. Rozevřít je může cokoli – skvrna na filmovém pásu, nepatřičná emoce zachycená kamerou, cézura mezi obrazem a komentářem či gramaticky vyšinatá věta, která zazní do ticha: „Čekali na vás víc než rok, den co den sedávali před brankou. Psi proštěkali každou noc, řekla.“

Je to vlastně logické. Emoce nemůže vzbuzovat „místo“, které zmizelo před čtvrtstolím („Chybí tu pětadvacet let, která uplynula někde jinde,“ říká Mekas) a proměnilo se ve vlastní obraz – žal může propuknout až tehdy, když krusta nanesených barev začne oprýskávat. Snad právě v tom spočívá největší kouzlo Mekasových filmů: neformují nás manipulační silou zachycených vizuálních kompozic, ale vyzývají nás, abychom zapustili kořeny v mezerách, jež se v nich vydrolily.

Autor je publicista.

Homo faber na YouTube

Vilém Flusser, krajinná ekologie a seriál Primitive Technology

Člověk se vyděluje z přírody tím, že ji kolonizuje a proměňuje ji v předměty. Technologie mohou podle Viléma Flussera ve výsledku vést k ohrožení hodnot, kvůli nimž byly vynalezeny. Jako zcela svébytný komentář k této problematice lze číst YouTube seriál nabízející manuály neolitických technologií.

MILOŠ VOJTĚCHOVSKÝ

Nejspíš většina z nás touží po tom, abychom přežili. V hloubi duše víme, že nakonec ztratíme skoro všechno, co jsme po dlouhé generace horečně shromažďovali, vyráběli, uchovávali a budovali. Že všechny ty předměty, naše dědictví, civilizaci budeme muset nechat venku. Suroviny a předměty, těla mrtvých i energii živých zvířat, které jsme si bezostyšně přivlastňovali a o nichž jsme si namlouvali, že nám patří, protože nám je Někdo svěřil do opatrování. Že i když to dopadne dobře, budeme se muset pokorně vrátit tam, odkud jsme kdysi přišli. Možná to pro některé z nás bude znamenat vysvobození.

Michael Taussig: Seeds of Time

V berlínském archivu filosofa Viléma Flussera je uložen strojopis textu *On being subject to objects* (Co znamená stát se subjektem pro objekty), napsaný pro časopis Artforum koncem osmdesátých let, avšak nikdy nepublikovaný. Autor v něm na několika stránkách naznačuje, že oproti jiným živým bytostem my lidé ve světě z nějakého důvodu pokojně nesídlíme, nýbrž jako vetřelci do světa pronikáme. Trhlinu oddělující lidstvo od přírody vysvětluje rozdílem ve způsobu, jakým se zvířata a lidé pohybují lesem.

Prométheovský čin

Zvířata jsou podle Flussera přirozenou součástí organismu a pohybu samotného lesního společenství. Pokud se mezi stromy prodírá člověk, narušuje hmotou svého těla i intencionálním uvažováním okolní prostor – lesní metabolismus, ekologii krajiny. Lidský chodec se zastaví a ulomí větev, protože mu brání v pohybu či ve výhledu. Větev se v jeho/jejích rukou magic-

ky transformuje v hůl, nástroj, o který se opírá nebo s jehož pomocí si usnadňuje další pohyb lesem. Nebo větev promění ve zbraň – v palici, luk, oštěp –, případně v hůlku na rozdělování ohně. Tímto aktem magické proměny, která je technologickým či uměleckým gestem „odlomení“, se paleolitický prachodec bránil podřízenosti divočině, lesnímu, mimolidskému organismu. Ulomená, případně zvednutá větev přestává být přirozenou součástí stromu. V kombinaci s chodcovou rukou, paží a myslí se stane artefaktem. Také celý les se postupně mění tímto úkonem v něco lidského – v předmět; stává se součástí „životního prostředí“. Takovým – vlastně násilným – prométheovským činem si člověk vnější prostor přivlastňuje, kolonizuje jej. Přetváří přírodní v kulturní, vymaňuje se z bezčasí a nejistoty ontologické trhliny, překonává tíživou cizost světa, mění

rytmus chůze a tím i rychlost pohybu. Chronologie cyklického času se převládá do lineární epochy antropocénu. S hůlkou/holí/zbraní člověk získává odvahu vydat k okraji lesa či za jeho hranici. Flusser, bytostný kritický dialektik, pochopitelně dodá, že technologie – výroba neustále dokonalejších a účinnějších holí nemusí jen rozšiřovat prostor autonomie a svobody. Rozvoj technologie holí, aparátů, kola, ohně, plachet, zemědělství, telegrafu, automatů, atomových zbraní, pesticidů, elektřiny, odposlouchávacích policejních systémů, zkrátka všech nástrojů k oddálení ohrožující pustiny lesa, kterými jsme se obklopili, se může stát pro lidi ohrožující. V jistém smyslu a v jistém stupni vývoje představují pro chodce větší nebezpečí, než by znamenal střet s medvědem jeskynním, lesní požár nebo nenadálá sněhová bouře. Že jsme došli do bodu, kdy klacky nebo hole, o které jsme se pohodlně opírali a s jejichž pomocí jsme si klestili cestu ke kořisti lesním podrostem či ohledávali pěšinu vedoucí k „volnosti“, mohou způsobit destrukci hodnot, kvůli nimž jsme se k namáhavému aktu prvního ulomení větve kdysi odvážili.

Jednoduché technologie

Z jiné strany k této problematice přistupuje seriál *Primitive Technology* na serveru YouTube. Jeho tvůrce se jmenuje patrně John Plant. Ví se, že žije na severu Austrálie ve státě Queensland, má vysokoškolské vzdělání a živil se jako zahradník. Od května roku 2015 nahrává celkem pravidelně na svůj YouTube kanál krátké videodokumenty, v nichž sám vystupuje a které pravděpodobně i sám nahrává a edituje. Je mu přibližně třicet let, má krátké tmavé vlasy, atletickou

že sám nežiju v divočině, bydlím v moderním domě a jím moderní jídlo. Jen obdivuju, jak lidé kdysi uměli stavět a jak dělali věci. Je to dobrý koníček, udržuje mne v dobré kondici a nestojí mne nic víc než čas a úsilí.“

Plantova videa zachycují v sedmi až patnácti minutách průběh práce, která musela ve skutečnosti trvat několik hodin, možná celý den. Jde o činnosti, které bychom mohli označit jako praktické ukázky nebo instruktáže experimentální paleoarchitektury, paleobotaniky, paleozemědělství, paleohrnčířství, paleonástrojářství nebo paleometalurgie. V Austrálii je bělochům zakázáno lovit divoká zvířata, a tak jediné kulinařské nevegetariánské video zachycuje, jak Plant loví a vaří říční krevety. Nejpopulárnější je díl s návodem, jak postavit chyši se střechou z vypálených tašek. To si prohlédlo 56 milionů diváků. Zajímalo by mne, kolik z nich se podle Plantova videomanuálu pokusilo podobnou stavbu skutečně postavit a jestli Plant používá odbornou antropologickou nebo archeologickou literaturu.

V jednom z mála rozhovorů s novináři potvrdil, že mezi jeho předky nejsou žádní Aboriginci a že se od dětství zajímal o vědu, techniku i umění. Nezdá se, že by v jeho experimentech s předměty a materiály šlo o mimesis – repliky či rekonstrukci primitivních domorodých nebo survivalistických etnotechnologií. Plantova jemná motorika vzbuzuje dojem, že se rozdělováním ohně hůlkou, vypalováním hrnců v ohništi a opracováváním kamenů kamenem musel zabývat léta – jako by od dětství žil v lese.

Hra, koníček, umění?

Masová obliba a ikonografie seriálu *Primitive Technology* naznačuje paradoxní a absurdní povahu skutečnosti, kterou žijeme. Miliony diváků sledují prostřednictvím milionů monitorů neznámého muže, který někde v divočině – sám, skoro nahý, beze slov, standardních nástrojů a ve zdánlivém bezčasí – konstruuje vlastní jednoduché instrumenty. Dívají se, jak umně, skoro holýma rukama přizpůsobuje prostředí, které ve skutečnosti nepotřebuje. Je to pro něho jen hra, koníček, nebo umění? Nebo jde o ukázku, jak si můžeme poradit, pokud by opravdu došlo k tomu, čeho se od poloviny minulého století děsíme? Plant takovou intenci nikde nenaznačuje ani nezmiňuje.

Plantův instruktážní seriál a performance působí téměř tak civilně a všednodenně jako filmová série skladatele Philla Niblocka *The Movement of People Working* (Pohyb lidí při práci, 2003; natáčeno v letech 1973–1985) nebo dokumentace pěti ročních performancí tchajwansko-amerického umělce Tehching Hsieha. Diváci cyklu *Primitive Technology* sledují pohyby trosečníka, poustevníka, homo faber, technologa, inženýra, šamana, umělce, řemeslníka a vynálezce v jedné osobě. Ví, že mimo záběr kamery nejspíš zaparkoval dodávku, do níž posléze nasedne, a doma bude stříhat video, sekát trávník nebo sledovat zprávy v televizi. Plant předvádí činnosti a úkony, které teď my – tj. desítky milionů diváků – známe z internetu. Nikdy jsme pravděpodobně ve skutečnosti neviděli, že by někdo otloukal kámen tak, aby z něho vyrobil sekýru a s ní pak porazil kmen stromu.

Je podstatné, že tento homo faber při práci mlčí a nekomentuje nic z toho, co před kamerou dělá, jak je to u „makerských“ videí zvykem. Ostatně jeho stoické mlčení a výraz tváře jsou celkem opodstatněné: letos jsme limit globální ekologické stopy lidstva, ze které by se planeta Země mohla do konce roku ještě zregenerovat, dosáhli už 1. srpna. Že by série *Primitive Technology* přece jenom měla nějaký praktický rozměr?

Autor je pedagog, teoretik umění a kurátor, působí v Centru audiovizuálních studií FAMU.



„Když potřebuju oheň, musím použít třecí hůlku a houbičku.“ Foto YouTube

postavu, šedivé kraťasy a je šikovný a velice soustředěný. Většinou je bos, někdy má na nohou ručně pletené sandály z proutí a nikdy nemluví. K dokumentaci technologií doby kamenné používá kameru Nikon D3200. Za tři roky jeho pravěké videomanuály zhlédlo (podle údajů na Wikipedii) 650 milionů diváků a nasbíral 8,7 milionů odběratelů. Sám ke své činnosti podotýká: „Jednoduché technologie jsou můj koníček, vyrábím v divočině věci ‚z ničeho‘, tedy bez současných nástrojů nebo dnešních materiálů. Zachovávám přísná pravidla: když potřebuju oheň, musím použít třecí hůlku a houbičku; pokud chci sekeru, najdu kámen a opracuju ho; pokud si chci postavit přístřeší, postavím ho z kmenů, jílu, kamenů atd. Je pro mne výzva vyzkoušet, čeho lze dokázat bez použití moderní techniky... Také musím poznamenat,

postavu, šedivé kraťasy a je šikovný a velice soustředěný. Většinou je bos, někdy má na nohou ručně pletené sandály z proutí a nikdy nemluví. K dokumentaci technologií doby kamenné používá kameru Nikon D3200. Za tři roky jeho pravěké videomanuály zhlédlo (podle údajů na Wikipedii) 650 milionů diváků a nasbíral 8,7 milionů odběratelů.

Sám ke své činnosti podotýká: „Jednoduché technologie jsou můj koníček, vyrábím v divočině věci ‚z ničeho‘, tedy bez současných nástrojů nebo dnešních materiálů. Zachovávám přísná pravidla: když potřebuju oheň, musím použít třecí hůlku a houbičku; pokud chci sekeru, najdu kámen a opracuju ho; pokud si chci postavit přístřeší, postavím ho z kmenů, jílu, kamenů atd. Je pro mne výzva vyzkoušet, čeho lze dokázat bez použití moderní techniky... Také musím poznamenat,

Miřenka v Pragovce a v New Yorku

Symbiotický knižní debut a inscenace o umění jako diagnóze

Performerka Miřenka Čechová na jaře uvedla bouřlivě aplaudované multimediální rapové sólo *Miss AmeriKa*. Vybrané texty z něj nyní vydává v experimentální publikaci. Se souborem Tantehorse se zároveň rozhodla probádat terén psychických anomálií. Je jistější cestou k „ultimátní svobodě“ umělecká tvorba, nebo spíše šílenství?

NINA VANGELI



Důležitou roli v performativním projektu !O! Family Therapy hraje výrazný prostor Pragovky. Foto Barbora Johansson

Výrazná představitelka fyzického divadla Miřenka Čechová do aktuální sezony přichází nejen s novou, do velkého prostoru vrženou performancí *!O! Family Therapy* na téma šílenství a psychické nemoci z perspektivy umění jako diagnózy, ale i s knižním debutem. Fiktivní literární-fotograficko-komiksový dokument *Miss AmeriKa* navazuje na její stejnojmenný projekt uvedený na scéně divadla Akropolis ve spolupráci s hudebníkem Martinem Tvrdým.

Performativní projekt *!O!*, jehož pracovní název zní *Family Therapy*, „vznikal v rok a půl trvající laboratoři, kde se dvě režisérky, devět performerů a čtyři výtvarnice setkávali s psychiatry, psychology a tvůrčími osobnostmi z nejrůznějších uměleckých oborů, aby společně ohledávali terén jednotlivých psychických poruch a nemocí jako východiska pro své jevištní charaktery“. Výsledný tvar prezentovala režisérka Miřenka Čechová společně se souborem Tantehorse v rozlehlé nehostinné hale uměleckého centra Pragovka Art District (bývalá hala automobilky Praga).

Rodinná terapie

Zpočátku se zřejmě zdálo, že realita, syrovost a možná i ztracenost rozlohy vytvoří vhodné prostředí pro téma šílenství. Horror vacui Pragovky ale námět schlamstnul a zase vyplivl jako žvýkačku bez chuti. A je to škoda, neboť tvůrci se rozhodně v přípravě inscenace nezlákali. Ve výsledku se ale scénář skládá průhledně a nevzrušivě ze série individuálních etud rozhozených po prostoru. Část programu diváci zhlédli nejprve z tradičně uspořádaného hlediště, kde k nim promluvil výmluvný a zábavný, ale venkoncem tradiční konferenciér. Ten po propracovaném úvodu zmizí a na další koučování se vykašle. Poté se představily jednotlivé „máklé“ etudy; za dalšími vzorky osvobodivého šílenství putovali v druhé části představení diváci na opačný konec rozlehlého prostoru. Zde obcházejí a okukují jednotlivé pohyblivé či stacionární, visící, tyčící se i ležící živé exponáty.

Většina performerů – tvůrců epizodních etud – se rozpomněla na své surrealistické pradědečky. Drobná kučeravá blondýnka Darja Hlinková, taková Valerie z *Týdne divů*, přináší na hřbetě těžký kuchyňský stůl a pak je na něm podrobována sadomasochistické tortuře. Eva Stará, performerka z novocirkusového podhoubí, má vzrůst a sílu untermana, ale i udivující vláčnost, a k tomu tvář

Carrollovy Alenky. Johana Pocková v odstávající tylové spodničce a s diagnózou vysokých kramfleků klape zmateně všemi směry a vytváří tělem hysterické oblouky, jak se to od duševně nemocné sluší. V malém postranním okénku strnule číhá kaskovská figurína uniformovaného vrátného – Viktor Černický.

Kámen úrazu

Miřenka Čechová chápe „umění jako diagnózu“ a „šílenství jako ultimátní svobodu“. Mladí lidé – je to nevyhnutelné – hýčkají o šílenství romantické představy. Chtějí, ale hlavně nechtějí se z něho léčit a pletou si ho s inspirací. Patří to k experimentálnímu stadiu jejich vývoje – a experimentálně žije mladý performer.

Prostor Pragovky je ovšem nekompromisně reálný, a to je kámen úrazu. Jeho lhostejné a bezohledné jednotvárné rozlohy nutně rozředí jakýkoli romanticky šílený záměr a strhující diagnózy zde ztrácejí svou hrůzostrašnost. Tím spíš, že tento rozsáhlý prostor často klape zubama naprázdno. Potřeboval by mnohem, mnohem větší strukturaci a mnohem více kreativního masa. Sám plodí nezamýšleně psychickou chorobu – dotírající agorafobii. Velkorysá performance pod mladistvě nerozvážným heslem, které nazývá šílenství „ultimátní svobodou“, se s nehostinným prostorem Pragovky minula.

Impresionistický filmový dokument

Zato knižní debut Miřenky Čechové vychází ze souborů s vynalézavostí vítězně. *Miss AmeriKa* se tváří jako reportáž, zatímco ve skutečnosti je „zpověď dítěte svého věku“. Má přebohatý fotografický materiál s dynamickými záběry New Yorku, na nichž v prvním plánu figuruje jistá Mckenzie, původem údajně ze střední Evropy, přesněji od nás z „Čechie“, jak ošklivě nazývá její vlast jedna americká postava. Celek „knihy“, doplněný záběry zachycenými v letu jako při náhodném švenkování kamerou (fotograf Vojtěch Brtnický), působí spíše jako impresionistický filmový dokument. Přes záběry stránek občas přeběhnou kresbičky kreslíře Chin Yew, které lze vnímat jako výtvarné projevy z deníčku dotyčné Mckenzie. Zachycují převážně kryky v pruhovaných tričkách (středoevropský export). Všechny umělecké síly spojené při tvorbě tohoto knižního svazku-pásma-filmu se tak synergicky spojily při vytvoření Velké iluze. Iluze o to přesvědčivější, že hlavní

hrdinka je existující osoba, kterou už jste skutečně viděli, takže... skočíte všemu na lep.

Kulturní rozkročení

Hlavní hrdinka je tak trochu pícaro, a tak trochu dítě, které vidí, když je král nahý, ale namísto křiku upadne do hloubavého rozpoložení. Dětská bezprostřednost, s níž Čechová pozoruje Ameriku kolem sebe, je její velkou silou. Ona se baví ale i tím, že vytváří pro Američany iluzi naivky ze střední Evropy; a pro sebe a pro nás tady iluzi místní naivky Mckenzie. Sama si napsala scénář a postavila svou roli. Ve vytváření iluzí je mistr – je to koneckonců její povolání.

Hlavní literární trik, a to velmi originálně využitý, je bilingválnost textu. Autorka střídá angličtinu a češtinu, což je důvtipný prostředek, jak vyjádřit kulturní rozkročení, možná znejistění, určitě je to i hra, přičemž neplatí, že jde o paralelní překlad. Bilingválnost textu čtenáře uvádí do zcela přirozené situace cizince, který přeskakuje z jazyka do jazyka v závislosti na tom, zda líčí zážitek v cizím prostředí, či doma usebrán zpětně zaznamenává své myšlenky a vnitřní pochody. Ale ani tak jednoduché to není; jazyk je nakažlivý, v cizím prostředí svádí ihned k hrám.

A hravost je určitě výrazný rys literárního stylu Miřenky Čechové. New York je svůdný a zraňující. Autorka střídá nostalgický a dovádívý tón. Potvrzuje špatnou pověst New Yorku – N.Y. chce sukces. My, co New York neznáme tak dobře, nevíme, zda je pravdivé to malé klišé. Čechová potvrzuje i dobrou pověst New Yorku. Nevidět Řím, nevidět Paříž, nevidět New York – osud vás okrad... Sál se rozsvítí a my se probouzíme z filmu. Možná že žádný New York ani není.

Autorka je taneční publicistka.

Tantehorse: !O! Family Therapy. Režie Miřenka Čechová, Dominika Špalková, výtvarnice Eva Matoušová, Eva Chudomelová, Barbora Johansson Pivoňková, Vendula Bělochová, performeři Sabina Bočková, Ingrid Zotova-Mikshina, Lukas Bliss Blaha, Darja Hlinková, Viktor Černický, Johana Pocková, Vojtěch Hříbek, Eva Stará, Simona Rozložníková, hudba Matouš Hekela, světelný design David Prokopič, Daniel Kozlák, pohybová spolupráce Denisa Musilová, produkce Jakub Urban. Premiéra 2. 10. 2018, Praha, Pragovka.

Vojtěch Brtnický, Miřenka Čechová, Chin Yew: Miss AmeriKa. Wo-men ve spolupráci s Artbureau, Praha 2018, 196 stran.

19th Mezipatra
Queer Film Festival

www.mezipatra.cz

Hlavní mediální partner  Česká televize

Praha 8–15/11 Brno 16–23/11
Regions 2018

Civilizace na rozcestí: na rostrující vědecko- technické revoluce

Civilizace na rozcestí není klasickou historickou výstavou: díky spolupráci historiků z Akademie věd ČR, kurátorů, umělků a umělců představuje tato výstava *reenactment* interdisciplinárního dialogu šedesátých let, který v současnosti nabyl znovu na svém významu, zejména v souvislosti s tématy automatizace, společnosti bez práce nebo klimatické změny. Rozdělení výstavy do dvou galerijních prostorů odpovídá dvěma interpretačním vrstvám, jež aplikujeme na historii Richtova týmu – zatímco galerie Futura představuje konkrétní výsledky práce výzkumníků a výzkumnic ve formátu dobových populárně-naučných textů a televizních programů, prostor galerie Display zasazuje vědecké úsilí šedesátých let do politických souvislostí tehdejších emancipačních tendencí v Československu, a zkoumá samu metodu interdisciplinarity jako důsledek společenského sebeuvědomění vědy.

Výstava je realizována díky podpoře programu Strategie 21: Špičkový výzkum ve veřejném zájmu – Akademie věd ČR a Národnímu filmovému archivu.

Futura
Centrum současného umění +
Display
Sdružení pro výzkum a kolektivní praxi

Výstava *Civilizace na rozcestí: strůjci vědeckotechnické revoluce* reflektuje v širších souvislostech působení interdisciplinárního výzkumného týmu, který měl v šedesátých letech dvacátého století pod vedením filozofa Radovana Richty předložit vizi "nového československého modelu socialismu". Vzestup kybernetiky a automatizace měl pomoci vytvořit humánnější socialistickou společnost, která by byla osvobozená od tvrdé manuální práce, stejně jako od mnoha dosavadních ideologických autorit a šablon. Narativ výstavy jde proti duchu typických výkladů pražského jara, které

ho zobrazují – společně s jeho vyústěním v srpnovou okupaci a následnou "normalizaci" společenského života – jako domnělý důkaz nutného selhání pokusů o demokratický socialismus, a zároveň citlivě stopuje křehkou hranici, která odděluje emancipační potenciál vědy a technologie od jejich využití při ustavování a udržování technokratické moci nebo autoritářských režimů.

4/12[2018]–17/2[2019]

Jana Kapelová: Paradox akvária

9. 10. –
4. 11. 2018
od 13.00
do 18.00

Kurátorka:
Eliška Mazalanová

etc. galerie
Sarajevská 68/16 Praha
PO–PÁ 13.00–18.00

www.etcgalerie.cz



MINISTERSTVO
KULTURY



PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA



23. Pražský divadelní festival německého jazyka
Představení jsou tlumočena do češtiny
23. Prager Theaterfestival deutscher Sprache
theater.cz 18.11.–1.12. 2018

Generální partneři



MINISTERSTVO
KULTURY

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA
Festival získal
viceletý grant
na rok 2018
ve výši
3 500 000 Kč



Hlavní partner



Tvrdá hudba je málo queer

Na letošním ročníku festivalu Alternativa vystoupí také italský projekt ?Alos, za nímž stojí Stefania Pedretti, kterou české publikum dobře zná jako kytaristku a zpěvačku skupiny OvO. Hovořili jsme o mužské dominanci v hudbě, aktivismu či fascinaci chaosem.

JAN KLAMM

Podle vašeho životopisu jste hudebně aktivní od roku 1998, kdy jste začala vystupovat se skupinou Allun. Dříve jste v žádné kapele nehrála? Jaká hudba vás formovala? Předtím jsem nikde nehrála, ale pořádala jsem koncerty ve squatu v mém rodném městě. Formoval mě především hardcore, punk a crust, ale taky avantgardní hudba nebo extrémní noise.

Na festivalu Alternativa vystoupíte se svým sólovým projektem ?Alos, v Česku jste ovšem známá hlavně coby polovina OvO. Šlo od začátku o duo, nebo má skupina personálně pestřejší historii? Zpočátku šlo o otevřený improvizací projekt. Já a Bruno Dorella jsme tvořili srdce a mozek skupiny, ale přidávali se k nám další muzikanti. První turné jsme například odehráli ve čtyřčlenné sestavě – s Cristianem D’Innocentim z hardcorové kapely Concrete a s jazzovým a freeimprovizačním hráčem Jacopem Andreinim. Spolupracovali jsme s dalšími hudebníky až do roku 2003. Od desky Cicatrici hrajeme jako duo.

Hudba, alternativní scény nevyjímaje, je oblast mužské dominance. Když už do ní ženy proniknou, mnohdy jsou nuceny přijímat role předepisované muži. Jakým způsobem se vám podařilo vydobýt si poměrně silnou pozici v primárně mužském světě? Byl to boj a musela jsem se snažit ze všech sil. Hodně mi pomohlo, že jsem navazovala kontakty se silnými, nezávislými ženami a společně jsme hrály v kapelách, jezdily na turné nebo pořádaly festivaly. A je třeba bojovat dál, protože hudební scény stále ovládají muži. Zvlášť tvrdá hudba je pořád málo queer.

Co si myslíte o aktivitách typu female:pressure, které se snaží propagovat hudebnice, skladatelky nebo DJky a zároveň ženám dodávat odvahu k tvorbě? Věnovala jste se někdy tomuto druhu aktivismu? Vždycky jsem takovému aktivismu přikládala velký význam a podporovala jsem ženské hudební aktivity, ať už šlo o labely, festivaly nebo kapely. V minulosti jsem pořádala akce zaměřené na tvorbu žen, poslední roky se čím dál víc angažuju ve feministickém a queer/trans hnutí a spolupořádám queer festival Degender.

Má podle vás hudba politický rozměr? Hudbu a politiku vnímám jako propojené světy. Prostřednictvím hudby můžeme měnit kulturní prostředí a působit na publikum. Mnoho hudebníků politiku od hudby odděluje. Říkají: „Hudba je hudba, tečka.“ Jsem schopná pochopit, že někdo takhle uvažuje, ale sama jsem přesvědčená o tom, že zvlášť v současnosti je hudební aktivismus opravdu důležitý.

Hudba není jen sféra mužské dominance, ale také oblast, v níž jsou zakořeněna nejrůznější klišé. Vy sama hrajete hudbu, která je těžko zařaditelná. Jakou máte zkušenost s narušováním žánrových pravidel a očekávání publika? S OvO jsme občas zažívali nepochopení, ale s ?Alos je to ještě horší. Vždy, když mi vyjde nová deska a čtu si recenze, uvědomím si, jak

je pro spoustu lidí těžké přijmout cokoli, co se vymyká jasně daným rámcům. Já sama jsem hrdá na to, že se pohybuju mimo žánry – dávám si to svobodu utvářet svůj vlastní obraz.

V kterém kontextu se cítíte nejsvobodněji? Mimožánrovost mi naštěstí umožňuje pohybovat se napříč různými kontexty. V minulosti jsem často vystupovala v galerijním prostředí, teď hraju spíše na festivalech nebo klubových akcích, které jsou nežánrové, ale mají jasnou a silnou dramaturgii. Pro mě nejsou důležité konkrétní místa ani scény, ale lidé – zda jsou dostatečně otevření a schopní vytvořit pro moji hudbu vhodné podmínky. Za poslední rok jsem hrála v opravdu diametrálně odlišných prostředích: třeba na německém industriálně-noisovém festivalu, na queerpunkové party v Bruselu, v malé venkovské kavárně v Itálii, a dokonce i na jedné netradiční svatbě.

?Alos lze považovat za hraniční projekt – v tom smyslu, že kombinuje prvky performance, hudby nebo tance a má silný společenskokritický a aktivistický náboj. Co vás přimělo k volbě tohoto typu prezentace?

V roce 2003 jsem začala pocítovat potřebu propojit hudbu s uměním a politickou akcí. Začala jsem pracovat s tradičními ženskými rolemi a činnostmi, jako je vaření a další domácí práce. Ve své první performanci One Girl Cooking Music jsem s použitím ozvučených kuchyňských nástrojů připravovala veganskou večeři a mezi jednotlivými úkony jsem hrála na kytaru a zpívala. Nakonec jsem vždy povečeřela s jedním z diváků. S aktuální deskou jsem se k formátu performance vrátila, The Chaos Awakening tak není jen koncert, ale především rituál.

Ve spojitosti s novým albem [viz minirecenzi na s. 31] se stylizujete do Múzy Chaosu. V čem tento koncept spočívá?



Stefania Pedretti jako Múza Chaosu. Foto Naresh Ran

V minulosti bývala moje hudba někdy označovaná jako chaotická, nesmyslná a podobně. Rozhodla jsem se z negativní nálepky udělat stanovisko a hrdě se k chaosu přihlásit. V souvislosti s The Chaos Awakening jsem studovala mystické a okultní významy chaosu – snažím se lidem ukázat komplexitu a významovou bohatost tohoto fascinujícího pojmu.

Když už mluvíme o chaosu, je pro vás důležitá improvizace? Chaos v mém pojetí nesouvisí s improvizací, ale s hrou s nepředvídatelnými událostmi. Improvizovaná hudba mě v minulosti přitahovala, časem jsem se od ní ovšem vzdálila. Nyní se znovu snažím kombinovat pevnou strukturu s volným prostorem pro improvizaci, abych byla schopná flexibilněji reagovat na místa a situace, v nichž vystupuju. Snažím se, abych byla co nejfluidnější.

Váš hlasový projev je založený na tom, že jste schopna přecházet od křehkého infantilního zpěvu k až lidskému řevu nebo chroptění. Prošla jste nějakým hlasovým školením? Nechala jste se v tomto ohledu někým inspirovat?

Došla jsem k tomu přirozenou cestou, prostě jsem následovala své instinkty. Ale za dvacet let praxe z této, řekněme, přirozené schopnosti vzniklo něco, co by se snad dalo označit za mou vlastní techniku.

Pokud jde o zpěv, inspirovala mě spousta skupin, zpěvaček a zpěváků, nikoli ovšem jako vzory, jejichž styl bych chtěla následovat, ale spíše tím, že byli – každý jinak – osobití: Yoko Ono, Einstürzende Neubauten, Diamanda Galás, Neurosis, Sainkho Namtchylak, Melt-Banana, Sonic Youth, L7 a mnoho dalších.

Pro italské kapely, které hrají temnou, rituální hudbu a operují s nejrůznějšími kulturními referencemi, se vžil označení „italská okultní psychedelie“. Podle britského kritika Simona Reynoldse jde o variantu takzvané hauntologie. Cítíte nějakou spřízněnost s tímto proudem? Mám skupiny, o které se jedná, opravdu ráda. Tato scéna byla úzce spojená se skvělým římským festivalem Thalassa. Všechny kapely se navzájem znají a většina z nich vydává na italském labelu Boring Machines. Samozřejmě že cítím spřízněnost, zejména s Father Murphy nebo Mai Mai Mai. Nicméně moje projekty nebyly nikdy spojovány s tímto proudem, těžko říct proč. Je pravda, že OvO ani ?Alos nelze považovat za psychedelickou hudbu, ale třeba koncept okultismu je v ?Alos velmi silný. Ale jak už bylo řečeno, moje kapely jsou těžko zařaditelné – a to je taky důvod, proč jsem Múza Chaosu.

Stefania Pedretti (*nar. 1976*) je italská hudebnice a performerka. Na pole experimentální hudby vstoupila v roce 1998, když založila s Natalií Saurin skupinu Allun. Od roku 2000 hraje ve skupině OvO, v níž spolu s bubeníkem Brunem Dorellou ohledává pomezí extrémních hudebních žánrů. Od roku 2003 se věnuje sólovým performancím pod hlavičkou ?Alos.

Design zážitků

Festival Lunchmeat, zaměřený na soudobou elektronickou hudbu a její audiovizuální prezentaci, se zařadil mezi přední světové festivaly daného žánru, jako jsou Atonal nebo Sónar. Větší pozornost by ovšem mohl věnovat nespektakulárním, intimním aspektům některých představovaných projektů.

MARTIN BLAŽÍČEK

Pražská přehlídka elektronické hudby Lunchmeat se za několik posledních let přesunula z kategorie zajímavých lokálních akcí do sekce evropských áčkových festivalů. Prakticky každý z odehraných setů letos patřil k vrcholům současné klubové zvukově-světelné produkce. Light design je s každým ročníkem agresivnější a propracovanější, zvuk plnější

a hlasitější a řada headlinerů o něco delší. V sérii audiovizuálně působivých setů se tak i ti nejzajímavější umělci stávají jen dalšími v pořadí. A poněkud upozaděna je i skutečnost, že současná elektronická hudba obsahuje také jemnější, intimnější nebo hravější polohy než ty, které zpravidla vycházejí z berlínské scény. Zmíňme třeba sebeironický a melancholický synthwave a vaporwave, případně DIY scénu inklinující k rukodělné elektronice, live codingu a konstrukci vlastních nástrojů. Zdá se ovšem, že mainstreamovým softwarem dneška je Ableton Live a dominantní formou kombinace noiseu s tanečními rytmy a fragmenty popmusic.

Zážitky a technologie

Když teoretici médií v sedmdesátých letech předestřeli vizi zániku kina a nástupu nové profese „designéra zážitků“, který bude kontrolovat vjemy publika nového senzorického divadla, odkazovali k trajektorii vedoucí od dadaistického baletu Relâche k zážitkovým prostorům Cerebrum či Moviedrom. Tento trend v sobě nesl i subverzi – rozbíjení tradičních jevištních forem – a současně příklon k totálnímu synestetickému a imerznímu zážitku. Jakkoli se může zdát, že v současné elektronické hudbě jde o mnohem prostší efekt, můžeme ji považovat za vědomého následovníka tohoto trendu. Ne náhodou se letošní Lunchmeat odehrával v modernistickém divadle, které bylo jedním z pilotních projektů nového umění založeného na imerzi a technologii.

Forma velkolepé scénické show se ovšem ukázala jako limitující pro ty, kteří by mohli artikulovat o něco jemnější nebo méně atakující podněty. Asi nejvíc to bylo patrné na soustředěných jiiiin a Graycode, kteří navazují na krystalické formy asijské audiovizuální elektroniky, ale svůj minimální rejstřík drží v pečlivě vymezených mantinelech několika základních barev a bazálních vztahů mezi frekvencí zvuků a generovanými grafickými patterny. Jejich set by si žádal soustředěnější vnímání. A podobné to bylo i se snad až příliš abstraktní dekonstrukcí dvou posledních Actressových alb do nekonečných proudů basových frekvencí a nečistých elektronických zvuků. Živý set Aishy Devi je sice určen pro klubové prostředí, i on si ale zároveň žádá jistou intimitu, která by dala vyniknout náhlým propadům tanečních rytmů do transcendentních až introvertních poloh.

Mezi projekcí a hudbou

Lunchmeat nicméně uvedl i řadu interpretů, kteří poměrně rozlehlý prostor Studia Hrdinů přesvědčivě zaplnili. Demdike Stare s Michaellem Englandem opět prokázali svou neochotu následovat mainstreamové pojetí scénografie založené na stroboskopech, laserech a geometrických projekcích. Odehráli derivát z posledního studiového alba bez zvláštních efektů, v umírněné formě „filmové projekce s hudbou“, opřené hlavně o zpomalené záběry emocí ve tvářích obyvatel velkoměst. Patrně nejvýraznějším příkladem agresivity a technické propracovanosti byl eklektický set Lee Gambla, který oscilloval mezi dekonstruovanými dubovými rytmy, vrstvením jednoduchých melodií a zvukovou abstrakcí. Překvapivě primitivistické vystoupení projektu Amnesia Scanner pracovalo se základními stavebními prvky: syntezátorovými zvuky a strohými animacemi navazujícími snad na estetiku počátků internetu. Působivá aktivistická koláž, která z těchto bazálních componentů vzniká, je nicméně plná rafinovaných detailů, jako jsou hlasové sample vokalooidů nebo nenápadné digitální trackování jinak graficky hrubě provedených kreseb do podoby jakýchsi digitálních loutek. Přesvědčivě vyzněla i taneční variace na gulf pop Fatimy Al Qadiri, zejména díky spojení s precizní animací odkazující ke spekulativním strategiím současného umění. Letošní Lunchmeat si nepochybně zaslouží pozitivní přijetí. Do budoucna by snad ale mohl vytvořit vhodnější prostředí i pro audiovizuální projekty, které nemají ambici prezentovat se jako ohromující audiovizuální zážitek. Autor je audiovizuální umělec a pedagog Centra audiovizuálních studií FAMU.

Lunchmeat Festival. Studio Hrdinů, Praha, 4.–6. 10. 2018.

Od aury k atraktivitě

Digitální muzeum v digitální době

Otázku po statusu uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti si položil už Walter Benjamin ve slavném eseji z roku 1936. Jeden z dalších kroků v této neúprosné tendenci představuje i projekt pařížské galerie Atelier des Lumières, jejíž výstavy sestávají už jenom z digitálních projekcí uměleckých děl.

JAROSLAV MICHNA

Vždy mi bylo vtloukáno, že pokud chci poznat a adekvátně prožít výtvarné dílo, měl bych být konfrontován s originálem. Barvy se naživo chovají jinak, kontakt s materialitou plátna a s nánosy olejových vrstev, rozpoznatelné tahy štětce, ale třeba i způsob rámování, to vše přenáší autenticitu rukodělné práce, v tom všem je zakódována alchymie malířství. Stejně podstatný je kontakt s trojrozměrnou plastikou, kterou je potřeba hapticky osahat, taktilně zkoumat a vnímat hru světla a stínu při obcházení sochy ze všech pohledových stran. Kontakt s originálem v sobě ukrývá intimní blízkost. Sledujeme hotovou materii, v níž je přítomný zápas o co nejdělejší přenos vnitřní myšlenky, emoce, pocitu, vize. Záměrně odkazují k reflexi tradičních nebo řekněme historicky dlouho protežovaných výtvarných technik. Právě na ně, jejich autenticitu a také na konkrétní malířské osobnosti je totiž v současnosti veden bezprecedentní atak.

Na začátku září bylo v industriální budově bývalé slévárny v jedenáctém pařížském obvodu otevřeno digitální muzeum Atelier des Lumières. Jedná se o ohromný prostor s plochou větší než tři tisíce metrů čtverečních. Koncepce výstav je založena výhradně na projekcích; na všechny části interiéru včetně stropu a podlahy jsou prostřednictvím sto čtyřiceti projektorů přenášeny digitální obrazy – naskenované reprodukce konkrétních výtvarných děl a jejich preparovaných výseků – ve Full HD kvalitě. Aktuálně se zde setkáme s tvorbou malířů Gustava Klimta, Egon Schieleho a architekta Friedensreicha Hundertwassera. Vypadá to vlastně nevině a možná, že celý záměr byl i veden snahou o edukaci skrze onen digitálně atraktivní přenos výtvarné imaginace. V inverzní optice může být ale celý projekt vnímán jako nebezpečný, a to právě a především pro originální předlohy, které se stávají předmětem reprodukování přenosu. Digitální vizualita, která je v současnosti tak často skloňovaná, dává prostřednictvím dramaturgického záměru pařížské „galerie“ konkrétně rukodělným malbám těžkou ránu pod pás.

Software na koni

Nebezpečí se skrývá v záměrném využívání potenciálu spektakulárního efektování softwarově zpracované malby. Zatímco Klimtův originál je statický ve své ukončenosti a uzavřený v onom zápasu o přenos vnitřní autorovy motivace, digitální muzeum nabízí nesrovnatelně atraktivnější vizuální hru, založenou na pohybu, prostorovém rozvrstvení, zefektivnění barev a na nekonečných variacích kompozičních možností, v nichž jsou střídány makrodetaily s celistvými pohledy. Linie a tvary se utvářejí střídavě v pomalém a rychlém sledu a motivy obrazů jsou svévolně vypichovány pro konstrukce působivých tapet, které vás obklopí ze všech stran. Barvy jsou díky velkorysým možnostem projektové technologie abnormálně rozzářené. Temný interiér muzea umožňuje silné kontrastní vykreslování obrysů figur. Zvětšením detailů může být zintenzivněno to, co má v původním obraze význam „pouhého“ dekorativního pozadí. V případě Klimtovy malby jakési secesní strukturální many, která je sice v obraze přítomná, ale nesehrává tak podstatnou roli, aby byla například samostatně přenesena na plochu několika metrů čtverečních.

Podle slov ředitele galerie Michaela Couzigou se jedná o ponor do tvorby obou autorů. Já osobně to vnímám spíše jako zneužití nejen samotné předlohy obrazu, a to vytrháváním z kontextuálních struktur celistvého obrazu, ale ještě větší nebezpečí vidím v použití softwarové vizuality, která bude především pro začínajícího recipienta výtvarného umění, dovolím si říct, konkurenčně atraktivnější. Mám na mysli především děti a adolescenty, kteří jsou již automaticky na digitální vizualitu a virtuální prostředí napojení. Je to proces, který je v zásadě nezadržitelný, a rozhodně se nepokouším proti němu naivně vymezovat. Vývoj nových médií v umění je přirozenou reakcí na společenské změny a na masivní nástup nových technologií. Pokud jsou utvářena videa, virtuální obrazy či jiné formy softwarové vizuality autorsky, tedy na základě vlastního mentálního paradigma, nelze je vnímat jinak než jako autonomní

umělecká díla, využívající specifickou formu mediálního přenosu. Jiná situace ovšem vzniká, když je originální malířské dílo převáděno do digitální informace a následně svévolně manipulováno.

Devalvace zdrojů

Pokud malba jako fyzické médium svádí nějaký zápas s novými médii (prozatím se zdá, že tento zápas je vyrovnaný), nechť je pro tento souboj ponechána její původní technika, respektive technologie (jakkoli v historii experimentálně překračovaná, ovšem vždy na bázi rozličné fyzické nástavby). Pokud ale budu prostřednictvím Full HD skenů přenášet malovanou předlohu, především výtvarných děl minulosti v masivním měřítku a budu ji nabízet ve formě barevné a dynamické show jakožto pozvánku ke studiu originálu, může se stát, že tím docílím spíše opaku. Spektakulární nástroje, s nimiž se v rámci těchto přenosů pracuje, jsou totiž pro virtuálně navykklé vnímatele mnohem atraktivnější, jelikož jsou emocionálně přepjaté a vyefektované. Umím si představit, že konfrontace s originální malbou pak může působit jako velké zklamání. Bude ji chybět monumentální rozměr, pohyb, barvy budou jalové a detaily či struktury najednou nebudou v celku viditelné. Před námi bude viset „pouze“ namalovaný obraz, mlčící ve své totalitě a uzavřenosti, nedoprovázený žádným zvukem, hudbou a efektem.

Vstupujeme tedy v pařížském digitálním muzeu opravdu do malířské imaginace, nebo spíše do vizuálního spektaklu, který využívá provařené a úspěšně reprodukované výtvarné znaky, masově kolující nejen na fyzických nosičích ve formě plakátů, pohlednic a triček, ale především ve virtuálním světě internetových platforem nejrůznějšího druhu? Tento komerční projekt digitálního muzea, pokud bude masivně rozšiřován, může paradoxně přispět nejen k devalvaci zájmu o zdrojová díla a jejich autentickou výpověď, které vytěžuje, ale může pohřbit nebo minimálně oslabit existenci kamenných muzeí a galerií.

Autor je historik umění.



Pohled do Atelier des Lumières. Foto Culturespaces

Oživování komunitního citění

Současná kultura na Vysočině

Venkov se s živým uměním nejčastěji protíná prostřednictvím rezidenčních pobytů: umělci zde načerpávají nové inspirace, aby se pak vrátili zpět do měst. V jaké situaci se ale nacházejí ti, kteří na venkově žijí a věnují se organizování kulturních aktivit? Následující text se zaměřuje na Českomoravskou vrchovinu.

LENKA DOLANOVÁ

Kultura v oblasti Vysočiny, respektive celé Českomoravské vrchoviny je poněkud nesa-mozřejmě, samorostlá a svérázná. Také proto, že v Kraji Vysočina, který tvoří větší část dané oblasti, de facto neexistuje podpora pro aktu-ální umělecké formy. Grantové programy kraje se zaměřují pouze na takzvané neprofesionální umění, což znamená zejména podporu folklor-ních festivalů. Kraj dává peníze do kultury jakožto zřizovatel řady příspěvkových organi-zací, ale organizátoři stojící mimo tyto oficiál-ní struktury musejí spoléhat na podporu měst, která je většinou nesystémová. Menší, komu-nitně zaměřené projekty, ovšem nikoli pou-ze kulturní, podporuje Nadace VIA; přímo na umění v regionech se zaměřuje Nadace Agosto. Někdy lze kulturně komunitní projekty finan-covat také za pomoci místních akčních skupin (tzv. MAS), které sdružují neziskové organiza-ce a podnikatele z různých oborů, zejména zemědělských a sociálních. Je ale vůbec na ven-kově současné umění „potřeba“? Jaké je vlast-ně venkovské publikum? A s jakými problémy se kulturní organizátoři setkávají?

Poličko

Začneme jedním příkladem dlouhodobého fungování: Planeta Chaos sídlí v malé vesni-ci Střítež u Poličky a bylo by možné ji popsat jako svérázné spojení organické farmy, galerie zaměřené na současné umění, truhlářské dílny a (tak trochu hippie) komunity. Nachází se na severovýchodním okraji Českomoravské vrcho-viny (Pardubický kraj, okres Svitavy). Chaos společně řídí umělkyně Veronika Šrek Bromo-vá, která pořádá výstavy, letní sympozia a far-maří společně se svým manželem Ivanem Šre-kem. Projekt funguje na bázi propojení umění s každodenním životem, s pomocí dobrovol-níků, kteří pomáhají s farmařením, pořádá-ním kulturních akcí i hlídáním dětí. Galerie původně sídlila v kabinetu učitele zrušené ško-ly, výstavy měly vyplnit prázdné stěny hospo-dy v přízemí, vyvolat širší diskusi, cílem bylo také poskytnout místo k setkávání zejména ženám a dětem. Zaměření výstav určilo dané prostředí i osobní zájem kurátorky – venkov a ekologie, tělesnost, veřejný prostor, folklor, mytologie či tradice, ekologické zemědělství a soběstačnost. I poté, co manželský pár musel aktivity kvůli nevoli střítežského osadního výboru přesunout do půdní vestavby vlastní stodoly, ambiciózní program zůstal. Nyní fun-guje i díky podpoře od města Poličky a minis-terstva kultury. Publikum tvoří pár místních, obyvatelé Poličky a na vernisážích i lidé z Pra-hy či Brna. Vystavovali či přednášeli zde Jind-řich Štreit, Martin Kuriš, Jan Pražan, Veronika Holcová, Darina Alster, Kurt Gebauer, Martin Mainer, Petra Nováková Ondreichková a další.

Pelhřimov

Před dvěma lety byla poblíž městských hradeb v suterénu industriální budovy bývalé Špron-glovy tiskárny otevřena kavárna Café Porto, která funguje zároveň jako galerie a kulturní klub. Spojená je s bratry Minářovými, kavární-kem Tomášem a malířem a performerem Jaku-bem, který je i hlavním dramaturgem. Vernisá-že výstav a koncerty se zde pojí s veganským gurmánstvím. Zaměřují se na netradiční žán-ry „umělců z Vysočiny, ale i z dálav“. Expandu-jí i do prostorů mimo kavárnu, v polovině září se například uskutečnil hudební minifestival s poutí ke kapli sv. Anny, jehož výtěžek šel na podporu činnosti sdružení Zelené srdce, které se věnuje opravám drobných památek na Pel-hřimovsku a ekologické práci. Zatím poslední akcí byl koncert finské písničkářky Islaja, pořá-daný společně s výstavou malířů Pure Beau-ty a Petra Grubera, spjatých s krajem Vyso-čina. Jakub Minářů je spojen i s CCA – Klub korealistických aktivit, který organizuje občas-né performativně-hudebně-básnické událos-ti ve stodole ve Starém Pelhřimově. Satirický,

intelektuálně náročný, principiálně otevřený spolek je charakterizován takto: „Klub, který tedy není ani ‚Klubem‘, vznikl, aby se pokusil u kohokoli vyvolat alespoň jednou zkušenost s uměním, a to ve formě pouhého ‚lusknutí prsty‘, jako rychlé nenáročné vytržení z veš-kerých sociálních ideologií.“

Jihlavsko

Kopec nad městysem Dolní Cerekev ožil letos v červnu již počtvrté díky festivalu Z kopce, který pořádá místní spolek Roztoč kolektiv. Jedním z hlavních organizátorů je Petr Kovář, umělec a pedagog na Střední uměleckoprů-myslové škole v Jihlavě-Heleníně, a jeho žena Marta Kovářová, mimochodem také zpěvačka kapely Budoár staré dámy. Jedná se o alter-nativní festival pro celou rodinu, jakých se

a okrajové žánry, v poslední době zde vystu-povali například Dalekko, Kieslowski či Hou-pací koně, ale vystupují i začínající hudebníci. Snaží se spolupracovat s přidruženými akti-vitami, kupříkladu koncert Please the Trees na valníku se uskutečnil ve spolupráci s telč-ským klubem Prostor.

Žďár nad Sázavou

Žďár na Sázavou je místo, kde nedávno v are-álu bývalého cisterciáckého kláštera vznik-lo oceňované Muzeum nové generace. Díky majitelům zámku a kláštera, rodině Kinských, a zejména z iniciativy tanečnice a choreograf-ky Marie Kinski vznikl jedinečný meziná-rodní festival současného tance Korespon-Dance, který se do Žďáru přesunul z Prahy v roce 2013. Probíhá částečně také v různých



Pohled do Muzea nové generace. Foto Zámek Žďár nad Sázavou

v poslední době objevilo více, ovšem zde je třeba podtrhnout účast místních, sympatic-ky neoficiální a neformální atmosféru kom-binovanou s kvalitním programem – hud-bou, divadlem, dílnami, antikvariátem. Letos tu proběhlo mimo jiné loutkové ekosociál-ní cyberdrama divadla Já, JL110711 z Litovle, v němž hráli podomácku sestavení roboti. V průběhu roku kolektiv pořádá různé ves-nické akce, k nimž patří například představe-ní ochotnického divadelního spolku s aktuál-ními ekologickými či politickými tématy či účast na masopustech a živých betlémech. O granty nežádají, festival pokryje výtěžek z dobrovolného vstupného.

Telčsko

Pěťadvacet kilometrů na jih se nachází turis-tické město Telč. Kulturní spolek Oblast zde pořádá kulturní akce na místním židov-ském hřbitově poblíž vlakové zastávky Telč-Staré Město, na malebném místě na kra-ji jihovýchodní části města. Přes léto se již více než dvacet let v bývalé obřadní síni hřbi-tova – prostor se nazývá Galerie Atelier Síň – konají výstavy, jejichž autoři jsou každoroč-ně vybírání na základě veřejné výzvy. Uměl-ci prostor okupují vždy sedm dní a výstavu si musí sami hlídat, mohou zde také týden tvořit a žít. Občas se zde pořádají festivaly či koncerty i mimo sezonu. V Dyjicích, kousek od Telče, funguje kulturní klub Bezobav, kte-rý usiluje o „setkávání v krajině lesů a typic-kých bezů, v místě s nezaměnitelným geni-em loci, který společně s přírodou dotvářeli osa-mělí umělci od dávných časů“. U jeho zro-du stojí čtyři ženy, které zde zhruba jednou za měsíc organizují koncerty, ale i divadelní představení či čtení. Díky podpoře ze strany vedení obce mohou občas pozvat i známější hudebníky, které sem láká příznivá atmosfé-ra. Zaměření popisují jako „jemná alternativa“

veřejných prostorách města a v rámci pří-pravných workshopů i představení zapojuje například žáky a pedagogy žďárských základ-ních škol. Pořádá ho sdružení SE.S.T.A, Cent-rum choreografického rozvoje. Veřejný pro-stor je ale i tématem spolku Žijeme Žďárem. Před čtyřmi lety přišel s projektem Rekon-strukce Žďáru a přiměl městské zastupitele podepsat se pod řadu bodů, které měly při-spět k větší transparentnosti fungování mēsta a ozdravení veřejného prostoru. Sdružení vymyslelo také aplikaci Lepší místo a projekt Živé prostory, pořádá diskuse o architektuře, Den architektury nebo Pecha Kucha Night. Brzy se od původního kolektivu odtrhla ini-ciativa Žďár – živé město, která se vyvinula v politickou stranu s dosavadním starostou a jež i v letošních volbách získala nejvíce hla-sů. Zbytek sdružení dál pokračuje v občan-ském aktivismu.

Buditelská tradice

Dlouhodobě fungující iniciativy spojuje zako-řeněnost v místě, zájem o veřejné dění, pro-pojenost s širší místní komunitou, značné osobní nasazení, zaměření na ekologii a úsi-lí o zlepšování veřejného prostoru. Dá se říct, že umělci a další pracovníci v kultuře tak trochu navazují na buditelskou a osvěto-vou tradici někdejších venkovských učitelů a kronikářů při provozování galerií, festiva-lů a klubů v odlehlých a netradičních loka-litách, přičemž zapojují formy současného umění. Zároveň je zdůrazňována společenská zodpovědnost, solidární a ekologické myšle-ní a udržitelný způsob života. Jsou ožiovány zbytky komunitního citění, aktivity jsou čas-to vícegenerační a plánované zdola. Jak uká-zaly i nedávné volby, v nichž v menších mēs-tech a vesnicích často uspěly místní iniciativy, změna může přicházet z venkova.

Autorka je kurátorka Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.





Struktury a estetiky moci, které jsou zabudovány v politických ideologiích, tvoří jádro tvorby, jíž polská umělkyně Zuzanna Czebatul zkoumá mocenské vztahy prostřednictvím artefaktů a dekorací. Jako sochařka se soustředí na vizuální svůdnost současných a minulých objektů a architektonických prvků a také na slovník interiérového a grafického designu. Prostřednictvím komparativní metodologie odhaluje příbuzenské vztahy a jejich vzájemné konflikty. Její tvorba je ovlivněna estetikou antických soch, moderními formami zobrazování a prezentace, ale také klubovou kulturou devadesátých let.

Zuzana Czebatul (nar. 1986 v Międzyrzeczu) žije a pracuje v Berlíně. V roce 2013 dokončila studium na Städelschule ve Frankfurtu a později se zúčastnila programu MFA na Hunter College v New Yorku jako stipendistka Fullbrightovy nadace.

Performerři pasivity

V literatuře se občas objeví typ hrdiny, který mírou své netečnosti vůči světu vyvolává ve svém okolí překvapivou aktivitu. Je pasivita těchto postav specifickým performativním aktem, který vede i k aktivizaci čtenáře?

LUCIE KOUDELKOVÁ JESENSKÁ

Oblomov, Řehoř Samsa, Bartleby, umělec v hladovění, Akakij Akakijevič, Haňta, Bernardo Soares a mnoho dalších – v literatuře se jednou za čas objeví postavy, jejichž podstatou je jakási bazální pasivita. Jde o figury nečinné nebo apatické, jejichž jednání většinou postrádá jasně artikulovaný smysl či účel, a mnohdy se zdá, že namísto aktivního života spíše vegetují. Tyto postavy jsou však díky své pasivitě paradoxně zdrojem určité, často radikálně intenzivní akce. Hranice mezi pasivitou a aktivitou se u nich rozostřuje, pasivita se převrací v aktivitu, v tvůrčí princip.

Vezměme si čtyři, na první pohled značně nesourodé texty, které však všechny propojuje určitá forma pasivity postav či subjektů: povídka *Plášť* (1842, česky 1883) Nikolaje Vasiljeviče Gogola, novelu *Písař Bartleby* (1853, česky 1990) Hermana Melvilla, *Knihu neklidu* (1982, česky 1992) Fernanda Pessoa a esej *Vztáhnout na sebe ruku* (1976, česky 2010) Jeana Améryho. Jak se v nich pasivita projevuje?

Melvillův Bartleby a Gogolův Akakij si jsou podobní. Oba písaři, oba velmi nesmělí, zdržující se jakýchkoli sociálních interakcí, vůči vnějšímu světu víceméně neteční. Nemají přátele, nikdy nikam nechodí, svůj čas tráví opisováním a pouze opisováním. Akakij se v opisování rozpouští, ztrácí v něm svou subjektivitu a sám se stává textem. Bartleby v určitý moment přestává i s opisováním a už jen postává u stěny. Jeho jedinou replikou – „Já bych raději ne“ („I would prefer not to“) – a po ní následující absencí akce je z jeho strany odmítnuta jakákoli žádost, pobídka či příkaz ostatních a jeho pasivita vede nakonec až ke smrti vyhladověním.

Bernardo Soares, Pessoaův semiheteronym z *Knihy neklidu*, vyzývá ve svých zápiscích pasivitu jako jediný hodnotný postoj k životu. Snaží se nežít, nejednat, necítit. Rozhodl se „zdržet všeho, za ničím nejít, činnost omezit na nejmenší míru“ a co možná nejvíce se vyhýbat tomu, aby si ho „našli lidé či události“. Pasivitu si pěstuje jako „skleníkovou květinu“ a čtenáře nabádá k tomu, aby nikdy neuvažoval o tom, co hodlá dělat, ale aby to „prostě nedělal“.

Améry píše esej o „dobrovolné smrti“ (sebevraždě) a zejména o momentu těsně před tím, než ji člověk podstoupí. Jako polemickou

reakci na Freudův „pud smrti“ zavádí termín „sklon ke smrti“. Pud je podle něj vždy spojen s aktivitou, nutkáním, se směřováním k něčemu. Smrt jako čiré nic však jakémukoli směřování odporuje. Buď je tu já s jeho pudy, nebo je tu smrt. Sklon ke smrti není směřováním ke smrti, ale naopak naprostou pasivitou vůči ní. Je obsažen „v každém typu rezignace, v každém projevu lenosti, v onom ‚nechat to být‘“. Sklon ke smrti je pasivitou. Pasivitou vůči sobě samému, vůči okolí i ostatním lidem. A smrt je jeho nejzazší podobou.

Liminální fáze přechodového rituálu

Pasivita, která tak na sebe bere v každém z textů jinou podobu, je v rámci odborné literatury nahlížena především jako fenomén psychologický (součást nejrůznějších poruch či onemocnění) či politický (pasivní rezistence). Ve všech vybraných textech však hraje především jinou roli – roli určitého přechodu či rituálu. Všechny postavy/subjekty se nacházejí v mezní situaci, kterou tyto texty sdílejí s liminální fází přechodových rituálů a s teorií patosu. Pasivita se v textech projevuje vždy jako naprostá nemožnost rozhodnout se mezi dvěma protiklady či jako prosté dlení přesně na pomezí, mezi ano a ne, odpovědí a otázkou, bytím a nebytím, subjektem a objektem. Tato specifická mezní situace značně připomíná právě liminální fázi přechodového rituálu, jak ji ve svých antropologických studiích popisují Arnold van Gennep a Victor Turner. Během liminální fáze procházejí subjekty naprosto nejasnou „kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nastávajícího stavu“, projevují se pasivně, jejich vlastnosti jsou naprosto nejasné, neexistuje pro ně žádný vymezený status a běžně používané binární opozice splývají. Turner v liminálním stavu spatřuje možnost proměny subjektu.

Pasivita jako nemožnost rozhodnout se mezi dvěma protiklady se výrazně shoduje také s konceptem patosu Josefa Vojvodíka. Ten patos a jeho pasivitu popisuje jako zasažení cizím, jako výsledek zkušenosti s násilím. Ve zkoumaných textech se násilí neobjevuje ve své historické podobě jako u Vojvodíka, ale v podobě násilného zrušení protikladů. Pasivita nabývá v textech dvou forem. První

z nich je pasivita samotných hlavních postav/subjektů, druhou je pasivita, kterou infikují postavy vedlejší, popřípadě čtenáře. Činí tak právě náhlým zrušením opozic, čímž uvrhují ostatní do patické situace, která zpochybňuje vše, co bylo až doposud jisté – svět strukturovaný na základě logických protikladů a jasně stanovených společenských pravidel, přičemž dochází k jejich proměně.

Pasivita patosu

Všechny zmíněné texty se vyznačují takovým náhlým zrušením opozic a pasivita jejich postav a subjektů se s tímto stavem bez opozic přímo pojí. Bartleby se jako pobledlá, anorektická postava, která se téměř nestravuje, nikdy nikam nechodí a po většinu času se skrývá za zástěnou, pohybuje mezi tělesností a jakousi chimérickostí až odtělesněním. Jeho pobyt v kanceláři, z níž si učiní domov, zpochybňuje hranici mezi soukromým a veřejným. Díky své jediné replice, kterou používá jako odezvu na jakýkoli dotaz či příkaz druhých, se nachází přesně mezi „ano“ a „ne“, odpovědí a její absencí, řečí a mlčením. Zároveň celkově mizí jako subjekt: slovíčkem „raději“ postupně nakazí celé osazenstvo advokátní kanceláře, a to tak v neustálém opakování zaznívá jak z úst Bartlebyho, tak z úst ostatních postav i vypravěče samého. Subjekt Bartleby se v nich rozpouští a projevuje se skrze ně. Ostatní jej vstřebávají, či lépe – jsou jím infikováni.

Akakij, podobně bledý, tichý a chimérický, také opisuje a ve svém opisování nám mizí před očima, až se nakonec sám v podstatě stává svým opisovaným textem. Tak to s ním vypadá až do chvíle, kdy začne shánět peníze na nový plášť a z opisovaného textu, s nímž až dosud splýval, se náhle vynoří jako plně tělesný subjekt. Na konci povídky, kdy Akakij umírá, jsme opět svědky podobného rozpuštění subjektu, které jsme viděli na jejím začátku. Tehdy byl Akakij rozpit v textu, ale zároveň, jako lidská bytost, byl taktéž tělem. Nyní zůstává tělem (protože stále touží po plášti), ale stává se i posmrtným duchem, tedy něčím netělesným, efemérním, téměř abstraktním. Zároveň po celou dobu zápasí se svou řečí. Když už se rozhodne něco pronést, ozve se koktání, jeho výpověď je nedokončená nebo



Městská knihovna v Praze



25 LET

FILMOVÉHO

KLUBU

Kina Městské knihovny v Praze

Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1 (metro Staroměstská)

FILMOVÝ KLUB SPECIÁL

Vstup zdarma s platnou kartou Filmového klubu nebo s platným čtenářským průkazem, ostatní 80 Kč

6. 11.

19.00

Vysockij. Aspoň, že jsem živ

projekci uvede básníkův syn Nikita Vysockij

14. 11.

19.00

Fantastická zvířata: Grindelwaldovy zločiny

27. 11.

19.00

Robin Hood

FILMOVÝ KLUB

Vstup pouze s platnou kartou FK. Cena karty 50 Kč, platí do 31. 12. 2018, v prodeji v pokladně

6. 11.

16.00

Toman

60 Kč

13. 11.

16.00

První člověk

60 Kč

19.00

Na Chesilské pláži

80 Kč

20. 11.

16.00

Po čem muži touží

60 Kč

19.00

Bohemian Rhapsody

90 Kč

27. 11.

16.00

Dívka v pavoučí síti

60 Kč

www.mlp.cz/kino

inzerce

O provokující nečinnosti některých literárních postav

nedává žádný smysl. Přestože mluví, smyslu- plná promluva se vytrácí a Akakij se, stejně jako Bartleby, pohybuje na nejasném území mezi řečí a její absencí.

Také Améryho text, esej o momentu těs- ně předcházejícím „dobrovolné smrti“, je založen na ambivalentní mezní situaci. Člo- věk se v okamžiku „před skokem“ vyskytuje v liminálním stavu, na území nikoho a niče- ho, v situaci, v níž už neplatí pravidla a příka- zy života, ale neplatí ještě ani pravidla smrti.

Konečně Soares, nacházející se kdesi mezi reálným Pessoa a fiktivní postavou, ve svých zápiscích liminalitu adoruje a definitivně ruší veškeré opozice. Pravda splývá se lží, intimní s veřejným, subjekt s objektem. Soares nabá- dá ke lži jako jedinému vyjádření pravdy, jako nejkrásnější čin se mu jeví ten, který vyvrací, co bylo jeho úmyslem, a pokud se má člověk s něčím svěřovat, pak s tím, co necítí.

Všechny texty tak zásadně propojuje prá- vě pasivita patosu, která se týká buď samot- ných subjektů a hlavních postav, nebo postav vedlejších, případně čtenáře. Ti všichni jsou konfrontováni se situací, která ruší bazálně protikladné, čímž jsou vrženi do přechod- ného stavu nemožnosti jednat, jenž vyplý- vá z nemožnosti rozhodnout se mezi těmito náhle splývajícími dichotomiemi.

Literární performance

Pokud mluvíme o zrušení dichotomií, limi- nálním stavu a následné patické zasaženosti, vedoucí k proměně, vystává v pozadí teorie performativity, jak ji představila Erika Fischer- Lichte ve své práci nazvané *Estetika perfor- mativity* (Ästhetik des Performativen, 2004; slovensky 2012). Když Fischer-Lichte mluví o moderních představeních (od šedesátých let), zdůrazňuje ústřední postavení „autopoie- tické zpětnovazební smyčky“, tedy proměnlí- vého vztahu mezi aktérem a divákem, který zásadně transformuje vztah subjekt–objekt: každý je ve stejné chvíli jak subjektem, tak objektem, čímž je navozen specifický liminál- ní stav „mezi a uprostřed“. Ten zásadním způ- sobem rozrušuje centrální opozice běžně uží- vané v naší kultuře a uvrhuje diváky do krize, kterou nelze zvládnout zažitými vzorci chová- ní. Estetický prožitek zakoušený při předsta- veních divákem tak znamená liminální zkuše- nost, která působí náklazu přítomných a může vést až k jejich transformaci.

Pokud postupujeme ještě o krok dál a podí- váme se na literární postavy jako na perfor- mery a na jejich jednání jako na performanci, která za svůj prostředek volí právě pasivi- tu, pokud převedeme teorii Fischer-Lichte z oblasti fyzických představení do oblasti lite- rárního textu, zjistíme, že dvě ze zkouma- ných postav, Bartleby a Akakij, se performe- řům velmi podobají, a skutečně se zdá, že to, co činí, je jistý druh vědomé či nevědo- mé umělecké performance se všemi jejími znaky a účinky. Další dva texty takovou sho- du postavy a performeru nevykazují, ale stá- le se u obou objevuje významné množství shodných principů a účinků s touto teorií, které nabízejí nové interpretace. Postavy/ subjekty všech čtyř textů se nacházejí – ste- jně jako performeré – na pomezí fenomenál- ního a sémiotického těla (jeden z hlavních znaků moderních performancí), přecházejí mezi prezentností a reprezentací, a navozují tak liminální situaci, přičemž svou pasivitou působí u ostatních spolupřítomných náklazu a proměnu a v souladu s teorií performativi- ty jí zpochybňují obecnou funkčnost binár- ních opozic.

V roce 1975 proběhla v galerii Krinzing- er v Innsbrucku performance Mariny Abra- moviće nazvaná *Lips of Thomas*. Nahá, mlčí- cí Abramoviće předstoupí před publikum, sní kilo medu, vypije láhev vína, žiletkou si do podbřišku vyřízne pěticipou hvězdu a poté



Rekvizity k performanci Mariny Abramoviće Lips of Thomas, jejímž cílem bylo přimět diváky k činu. Foto Kunst-Schau

ulehne na ledový kříž, který pod ní pozvolna taje. Pak už jen leží. Leží, dokud to někteří z diváků déle nesnesou a se záměrem zachrá- nit ji před smrtí podchlazením ji zvednou a odnesou. Abramoviće zásadně narušila vše- obecně přijímané dichotomie a jasně stano- vené hranice. Svým jednáním přivedla publi- cum do zneklidňující situace – až doposud většinou platilo, že role návštěvníka galerie je rovna pozorovateli, ten se však nyní nemo- hl spoléhat na zažité vzorce chování a netu- šil, jaká je jeho role – kdy je ještě vhodné se dívat a kdy už zasahovat. Bylo dokonce zpochybněno i to, kdo vytváří performanci – je to Abramoviće, nebo divák, který ji ukončí tím, že do ní jako aktér zasáhne? Fischer-Lichte píše, že performance vyvolala v zúčastněných sil- ně emoce, a co je důležité, přiměla je k „jed- náním, která danou skutečnost spoluutváře- la“. Infikovala je a přivedla k činu.

Umělec je přítomen

Bartlebyho zvláštní chování vykazuje s per- formancí Mariny Abramoviće mnoho společ- ných znaků. Bartleby, stejně jako Abramoviće, umlká a postupně (ačkoli jinými prostřed- ky) destruuje své tělo, v jeho případě až ke konečnému zániku. Činí tak před zraky ostatních, ve veřejném prostoru advoká- ní kanceláře, později, z donucení, ve vězení. I Bartleby značně rozrušuje zažité dichoto- mie. Problematické hranici mezi veřejným a soukromým – z kanceláře si udělá svůj byt či, chceme-li, prostor své soukromé perfor- mance a zároveň narušuje hranice mezi divá- kem a aktérem. Hlavním „divákem“ Bartleby- ho performance je postava advokáta, která v příběhu začíná jako „aktér“ přijímající Bart- lebyho do své kanceláře. Po nějaké době si však pozice aktér–divák s Bartlebym několi- krát prohazují. Bartleby je zároveň elemen- tem značně nakažlivým. Infikuje okolí silnými emocemi a svým specifickým způsobem řeči, přičemž se tak stává spouštěčem proměny.

V tomto ohledu připomíná Bartlebyho jed- nání i jinou performanci, nazvanou *The Artist Is Present* (2010), při které Abramoviće se- děla po tři měsíce na židli v Muzeu moderní- ho umění v New Yorku a do protějščí druhé

židle si mohli sedat návštěvníci. Abramoviće nic neříkala, nehýbala se, jen se na návštěv- níky dívala. Ti se působením jejího pohledu často propadali do nezvykle silných emocí. Nemluvný Bartleby dělá něco velmi obdobné- ho – nedělá nic, je pouze přítomen. Sedí skryt za svým paravánem nebo postává u okna a vzbuzuje v ostatních proudy emocí. Jeho pasivní existence je, stejně jako performan- ce Abramoviće, silně nakažlivá.

Pasivita, mlčení i postupný tělesný skon, to vše je součástí Bartlebyho performativního aktu. Bartleby je performerem, který se roz- hodl stát neživým, pasivním „předmětem“ mezi lidmi. Co však, jako performer promě- něný v objekt, v této své pasivitě způsobu- je, je aktivace ostatních, jejich emocí a činů. Je skrze svou pasivitu akčním potenciálem ostatních. „Bartleby“ není ani tak jménem postavy, jako spíše pojmenováním její per- formance – performance „Bartleby“ vykona- né roku 1850 v advokátní kanceláři na Wall Street a v newyorské věznici. Performer v jejím průběhu zemřel.

Performance založená na pasivitě

Také všechny ostatní postavy/subjekty, byt- ne tak intenzivně jako Bartleby, nám předvá- dějí moderní performanci specifického typu: performanci založenou na pasivitě. Pokud budeme pasivitu přítomnou v textech vní- mat jako performativní prostředek, můžeme lépe nahlédnout její důvody a následky, kte- ré má na ostatní, a to proto, že jsou to důvo- dy a následky čistě performativní: zhrouce- ní binárních opozic, infekce, transformace.

Dokonce i pokud podrobíme analýze to, co se může zdát s literárním textem naprosto neslučitelné – specifickou materiálností, kte- rá je bytostnou podstatou každého předsta- vení, zjišťujeme, že ta hraje v daných literárních textech významnou roli. Jejími hlavními slož- kami jsou dle Fischer-Lichte tělesnost, zvuko- vost a časovost, přičemž stejné kategorie se ve vysoké míře objevují zejména v obou poví- dkách, a to jako prostředky, skrze které se pro- jevuje právě pasivita postav (pasivita tělesnos- ti jako chátrání a mizení, pasivita zvukovosti jako mlčení, pasivita času jako opakování).

Bartlebyho s Akakijem je možné číst jako pře- chod od sémiotického těla k tělu fenomenál- nímu, od textuality směrem k performativi- tě, přičemž v obou textech je zásadní princip tělesné náklazy, který je také základním princi- pem většiny moderních performancí. Náklaza probíhá v textech především prostřednictvím řeči (zvukovosti), případně skrze její absenci. Rozpadlá struktura řeči či úplné mlčení inten- zivně působí na ostatní, infikuje je a doplňu- je tak tvrzení britského filosofa J. L. Austina, zakladatele teorie řečových aktů, že něco říkat znamená něco činit, neboť jak nám ukazují „performeri pasivity“, i nic neříkat může zna- menat čin. I mlčení může být performativním aktem. Aktem, který vytváří liminální situa- ci zhroucení binárních opozic. Také poslední složka materiálnosti představení – časovost – se v podobě opakování objevuje jak v per- formancích (reprízy, rytmy), tak v obou tex- tech (opisování, koktání, nekonečné opaková- ní jediné věty), přičemž jak při performancích, tak v literárních textech plní stejnou funkci: způsobuje náklazu a proměnu ostatních a ste- jně jako tělo a mlčení nevstupuje pasivně, ale jako aktivní činitel neustále proměňující to, co je opakováno.

Pasivitu, jejíž poetika spočívá v performa- tivním principu narušení dichotomií a v limi- nální situaci, je tak možné nahlédnout jako prostředek estetické performance některých literárních subjektů; a Bartlebyho, Akakije, Soarese, Améryho subjekty, ale i Řehoře Sam- su, Haňtu, Bouvarda, Pécucheta a další lze vnímat jako její performery. Záměrem jejich představení je rozrušit vše, čím jsme si byli až doposud jisti: binární opozice typu aktivita–pasivita, text–tělo, mlčení–řeč, opakování–tvoření, subjekt–objekt, kopie–originál, per- former–divák a tak dále. Podobně jako reální, nefiktivní performeré tímto svým znejistvují- cím a úzkost navozujícím jednáním, prostřed- nictvím tělesnosti, zvukovosti a časovosti i oni vytvářejí specifickou materiálnost před- stavení, jejímž záměrem je tady a teď fyzicky infikovat přítomné včetně čtenáře. Zdanlivá pasivita jejich představení tak funguje jako aktivizující prostředek ostatních.

Autorka je komparatistka.

Jsem termovangelista a saunitarián

S Jackem Tsonisem o kulturních podobách a funkcích sauny

Kouzlu finského stylu saunování propadá v Česku čím dál větší množství lidí. Zeptali jsme se proto předsedy australské asociace finské sauny, který se snaží iniciovat vznik „sauna studies“ jako zvláštního interdisciplinárního vědeckého oboru, v čem vidí specifičnost sauny jako kulturního fenoménu.

MARTA MARTINOVÁ

Pokoušíte se v současnosti založit zcela nové pole akademického bádání: studia sauny. Není to ale jen další projev panující akademické módy mít specializované obory na vše od metalu po kulinářská umění? Proč to osobně považujete za důležité?

To je zcela oprávněná pochybnost. Sám snahu o založení samostatného akademického pole odůvodňuji tím, že panuje hlad po novém impulsu pro komplexní vědecký výzkum saunování. Potřebujeme vytvořit globální výzkumnou komunitu, pořádat konference s mezinárodní účastí a především založit recenzovaný časopis, kde by mohli odborníci předkládat na jednom místě různorodé a dosud nespojované oblasti bádání – od lékařského pohledu po sociologický. Vytvořit samostatné pole je čistě strategický tah, který, jak doufám, vnese do této sféry více energie.

Na svém twitterovém účtu se označujete za „termovangelistu“ a vaše původní odborné zaměření směřovalo spíše k sociologii či antropologii náboženství. Doufám, že podle vás snad není saunování nějakým typem náboženství? Slovo „termovangelista“, kterým přeneseně míním svou potřebu „šířit správný žár“, používám pochopitelně jako slovní hříčku, má pro mne ale i naprosto vážnou složku. Netvrším, že by sauna představovala nějaké náboženství, spíše je snad pro své přívržence životním stylem, ale jsem určitě zvědavý, co by vzniklo, kdy by se o to někdo pokusil – proto jsem také vytvořil pojem „saunitarián“ coby novou náboženskou identitu. Z tohoto popisu mé činnosti je doufám jasné, že jde nejen o dlouhodobý intelektuální a striktně vědecký, ale také o umělecký projekt. Smyslem je hlavně zábava, ale svoji zakotvenost v sociologii náboženství využívám k tomu, abych jí dodal pevný myšlenkový základ. V blízké době na toto téma budu publikovat více.

Kdy plánujete spustit ohlašovaný International Journal of Sauna Studies? Máte ve svém úsilí nějaké předchůdce, nebo se považujete za průkopníka? Existuje mnoho předchozích pokusů vytvořit odborný časopis o fenoménu sauny a jeden takový dokonce po několika desetiletí v minulém století německo-finsky vycházel. Takže určitě nejsem průkopník. Ale všechny tyto snahy skončily, a někdo proto musí hnutí znovu postrčit. Rozhodl jsem se být aktivní. Doufám, že časopis konečně spustíme v příštím roce, ačkoli se věci v této počáteční fázi hýbou k mé nespokojenosti velmi pomalu.

Že v minulosti časopis věnovaný bádání nad fenoménem sauny vycházel finsky, asi nikoho nepřekvapí, odkud se ale vzala ta němčina? Co stojí za popularitou saunování v Německu? Mezinárodní saunová asociace má více než dvacet členů, ale finská a německá organizace jsou jednoznačně největší. Nejsem si úplně jist, jak k rozšíření saunování v Německu došlo, vím jen, že ve třicátých letech minulého století inicioval velký zájem o finskou saunu nacismus, což je ostatně vidět i v Olympii Leni Riefenstahlové, a poté v roce 1947 oficiálně vznikla organizace Deutsche Sauna-Bund, která funguje dodnes. Detaily této části historie ovšem nejsou moc probádané, takže to představuje potenciálně velmi zajímavý výzkumný projekt.

Sauna je nepochybně mezikulturním jevem, je její finská verze opravdu onou původní? Dá se nějaká forma sauny označit za archetypální?



Jack Tsonis. Foto Petri Kurkaa

Mluvíme-li o příkladech z celého světa, preferuji označení „thermic bathing“, který jednoduše znamená lázeň horkem. To pak může zahrnovat cokoli od finské sauny přes ruskou banju a turecký hammam po potní chýše původních Američanů. Finská sauna je dnešní globální standard, ale k tomu došlo až v padesátých letech minulého století. „Thermic bathing“ vždy hraje v kulturách, v nichž se vyskytuje, důležitou úlohu a obvykle má prastarou tradici. Proklamované funkce sauny samozřejmě souvisí se zdravím, ale neméně důležité jsou i sociální funkce a v některých případech i funkce náboženské, alespoň z hlediska historického.

Existují nějaké skutečné zdravotní benefity saunování, nebo jde jen o formu kulturního placebo? Máme spoustu důkazů, že sauna prospívá zdraví. Bohužel existuje opravdu málo reprezentativních studií s větším počtem účastníků, a to je třeba důvod, proč potřebujeme iniciovat další výzkum a mezinárodní spolupráci. Například máme dostatek důkazů pro tvrzení, že sauna má mnoho zdraví

prospěšných dopadů, není to ale dostačující pro to, aby mohla být předepisována jako běžný zdravotní zákrok, který by podporoval stát a proplácely zdravotní pojišťovny. Existují ovšem právě i společenské benefity, které zatím zůstávají zcela neprobádané. To, že má sauna kromě fyzické stránky těla kladný dopad i na duševní zdraví, je samozřejmě osobní zkušeností lidí, kteří saunu rádi navštěvují, ale abychom přesvědčili stát a další vlivné orgány, že je to dále využitelné, potřebujeme vědecké důkazy.

Na vašem blogu o saunování se objevila hesla jako „Oddání sauně a sociální spravedlnosti“ či „Globální saunová revoluce“ – zdá se, že pro vás má sauna specifický politický význam? Mám za to, že sauna může být mocnou společenskou silou, protože propaguje dvě věci, z nichž ani jedna není pro globální kapitalismus prioritní: péči o tělo a péči o komunitu. Proto si myslím, že větší rozšíření saunování může společnosti jenom prospět. Existují jistě důležitější bitvy, které budeme muset v blízké budoucnosti svést, nikdo ale nebojuje za saunu, a proto se mi osobně zdálo vhodné zvolit to jako svůj vlastní příspěvek, jemuž mohu zasvětit život.

Jack Tsonis (nar. 1986) vyučuje sociologii, evropské dějiny a metody výzkumu na Western Sydney University. Je zakladatelem a předsedou The Australian Sweat Bathing Association, iniciátorem vzniku nového akademického pole studií sauny a aktuálně se chystá spustit nový odborný časopis, který by prezentoval interdisciplinární výsledky mezinárodního vědeckého bádání v oblasti saunování.

Nutkání k výstřelku

S Anttim Salminenem o fosilní energii a neužitečných rituálech

Podle finského filosofa a básníka Anttiho Salminena spočívá příčina našeho směřování do globální klimatické katastrofy v samotném způsobu, jak uvažujeme o energii. Znamená neaktivita jen lenost a je udržitelnost nezpochybnitelným dobrem?

MARTA MARTINOVÁ

Poté, co Organizace spojených národů zveřejnila zprávu mezivládního panelu o klimatické změně, se zdá, že už nezbyvá místo pro pasivitu a je třeba okamžitě jednat, postavit se za udržitelný způsob života. Není ale právě frenetická aktivita zaměřená na reálný dopad tím, co nás do současné mizérie dovedlo?

Pochopitelně existují různé úrovně jednání nebo zdržení se jednání, ale sám mám vážné pochybnosti o tom, že jednoduše „dělat víc“ nebo „okamžitě jednat“ v této velmi specifické situaci je tou správnou cestou. Myšlenka západního technicko-ekonomického pokroku vede ke katastrofickým důsledkům ze samé své podstaty, a neexistují žádná spočitatelná řešení ani ekonomické modely, jak se z této bezvýchodné situace dostat. Je načase si přiznat, že všechny doposud vyzkoušené moderní formy civilizace nejenže nejsou udržitelné, ale představují hrozbu životu jako takovému. Život v materiálně-energetické hojnosti, kterou si užívá globální Sever, je zločin páchaný na dalších generacích, ne-lidských bytostech i neživé přírodě. Myšlenka v Evropě zakotveného, produktivistického a na jednání orientovaného pokroku je od základu mylná a ohrožuje planetu a samotný lidský úděl za meze možné nápravy.

Mluvíte o energetické hojnosti.

Proč je podle vás energie základní podmínkou modernity?

Po uplynulé desetiletí jsme se s kolegou Terem Vadénem zaměřovali na různé podoby energetických režimů, zvláště na fosilní kapitalismus panující od roku 1860, který představuje zcela jedinečnou fázi v dějinách lidstva. Přibližně po sto padesát let civilizace odčerpávala obrovské množství fosilní energie, jež umožnila těm, kteří byli dostatečně nestoudní, čerpat ze studnice miliony let staré sluneční energie a projít procesem modernity.

Ve hře je pochopitelně mnoho dalších faktorů, ale bez využití masivní „rezervní“ energie fosilních paliv by současná ekologická krize vůbec nebyla myslitelná. Kapitalistickou hegemonii a její naivní představy o nekonečném růstu, poháněné touto nesmírnou energetickou zásobárnou na jedno použití, je strukturálně třeba vinit především. Ale nahlíženo z většího odstupu by dost možná „fosilní komunismus“ nebo „fosilní fašismus“ dospěly do stejného bodu zlomu. Neomezený přísun snadno dostupné energie je nebezpečný bez ohledu na typ politické hegemonie. Objevování a propagace neproduktivistických způsobů žití a kulturní praxe jsou nyní naléhavě potřeba a myslím, že právě pasivita a aktivita by v tomto ohledu měly být znovu definovány.

Orientace na pokrok a produktivitu přece ale není věčným imperativem. Může být právě pasivita využita i jako vyjádření odporu k systému, jenž nás vede do apokalypsy?

Například dominikánský mystik Mistr Eckhart mluvil o „Geläzenheit“, oproštěnosti, jako o vysoké úrovni duchovního vývoje. Myšlenka „vzdání se“ se táhne západním myšlením

minimálně od Eckhartova působení a vrcholí postavou Martina Heideggera. Mysticko-filosofický výklad mnoha světských záležitostí hojně využívá podivné hlasy sebamarginalizace, anonymity, zdržení se jednání a „aktivního přitakání“ pasivnímu bytí ve světě. Mezi myšlením Simone Weilové a Georgese Bataille lze nalézt styčné body: z existenciálního hlediska představují nejednání a neužitečnost jediné ryzí jednání.

Pro jednotlivce mohou tyto způsoby života ovšem být naprosto zničující, zvláště pokud žije ve společnosti, která uznává pouze produktivistické hodnoty. I jednoduché ne, neúčast, odmítnutí nebo vyhýbání se zbytečné nebo destruktivní práci v panujícím režimu fosilního kapitalismu lze ale v konkrétních případech chápat jako mocnou formu politického odporu. Tento druh ne-jednání tvoří protiváhu modernímu uctívání práce, která ze své podstaty považuje za nezpochybnitelné dobro aktivitu, jednání a produkci.

Jak lze pasivitu a aktivitu definovat na základě energie? Co myslíte



Antti Salminen. Foto Touko Hujanen

tím, že naši kulturu pohání exergie, a jak tento koncept mohou využít současná environmentální hnutí?

Pozdní kapitalismus zaměřuje energii pouze za exergii, tedy energii schopnou práce. Ale existuje i anergie, pro lidské účely „neužitečná“ energie. Například Slunce je specifický anergetický fenomén. Myslím, že opomenutí anergie stojí v základu toho, proč nás rozsah klimatické změny mohl tolik zaskočit: anergie uvolněná exergickou prací fosilních paliv byla slepou skvrnou, protože produktivistické náhledy zaměřující energii za exergii dominují od samého zrodu moderní termodynamiky. Ve skutečnosti však jen velmi malá část energie „pracuje“. Klimatická krize znamená především nutnost vypořádat se s anergetickými duchy. Jistě můžeme říct, že „hmota či energie jsou aktivní“, ale v aktuální hrozivé celoplanetární situaci bych dal přednost výroku astrofyzika Arthura Eddingtona: „Něco neznámého způsobuje cosi, o čemž nemáme ponětí.“

Proto i chápu jako problematické, že jsou environmentální hnutí až příliš zaměřená na myšlení orientované na zdroje, protože koncept

zdroje je klíčovou částí problému samotného. První krok mimo tuto vyšlapanou cestičku je přiznat, že především s určitostí netušíme, co je to „život“, a mít na paměti jeho nepoznatelnost a nevypočitatelnost. Uvažovat mimo pojem exergie je takovým prvním možným krokem. Udržitelné myšlení a praxe nejsou spolehlivou cestou, dokud vědecká kalkulace založená na zdroji vládne všem ostatním formám vědomostí a konání. Udržitelnost zaměřená na zdroje má své opodstatnění a je velmi potřebná k umlčení hlasů klimaskeptiků, ale filosoficky a kulturně jsou potřeba mnohem důslednější přístupy. A jsou potřeba okamžitě.

V kontrastu k těmto dichotomiím však stojí mnohotvárný kulturní fenomén sauny, který vás eminentně zajímá. V jakém smyslu je sauna „rituálem obecné ekonomie“?

Sauna je skvělým příkladem „neužitečné“ praxe. Samozřejmě existují její hygienické, zdravotní nebo jinak „užitečné“ funkce, ale v důsledku nějaký zřejmý cíl nebo prospěch chybí. Myslím, že saunu lze označit za rituál ničeho nebo obět

„udržitelnými“ způsoby. Vždy musí být zahrnut nějaký druh oběti nebo ztráty. Vzdáme-li se mrhání, přicházíme o povědomí, že jsme jen omezené a časové bytosti, a pěstujeme si přílišné sebevědomí založené na myšlenkách nekonečného ekonomického růstu a pokroku. Bez vyrovnání se s tímto stínem lidského údělu za pomoci kulturních praktik dříve či později nevyhnutelně vypukne strukturální násilí.

Odlišujete sféru lidskou a ne-lidskou.

Jaké jsou podle vás nejzásadnější rozdíly mezi kulturně určenými aktivitami lidí a aktivitami přírodními?

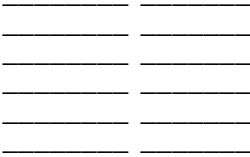
Vlastně žádné zřetelné a nenapadnutelné rozdíly mezi těmito dvěma typy aktivity nenacházím – ostatně existují i zvířecí kultury a kultura sama je pouze kultivací určitých přírodních jevů, biotopů nebo různě intenzivní ne-lidské zkušenosti. Oblast, která je vyhrazená čistě „lidem“, je velmi malá. A možná ani neexistuje. Už na pojmové úrovni jsou označení jako „příroda“, „člověk“ nebo „ne-lidský“ ošemetná. Poslední dobou je dost populární tvrdit, že „žádná příroda už neexistuje“. Naopak, nastal čas skon-

covat s pojetím lidské sféry jako „negace přírody“ – příroda vládne lidským tělům i hmotě hvězd. Nastal čas opustit fantazírování o lidské nadvládě nad přírodními silami: ne-člověk člověka nepotřebuje, ale člověk se bez ne-člověka neobjede od kolébky až do hrobu.

Antti Salminen (nar. 1983) je finský filosof, spisovatel, básník a literární vědec. Je redaktorem kulturně-filosofického časopisu zaměřeného na nejširší publikum Niin & näin a jako profesor na Univerzitě v Tampere se specializuje na filosofii literatury. V roce 2010 vydal knihu Future University (Budoucnost univerzity; spoluautoři Juha Suoranta a Tere Vadén) o změnách ve vysokoškolském vzdělávání, v roce 2013 s Terem Vadénem reflexivní práci Energy and experience (Energie a zkušenost). Za román Lomonosovin moottori (Lomonosovův motor; 2013) obdržel cenu Kalevi Jäntti palkinto za nejlepší finskou beletrii a cenu Tähtivaeltaja-palkinto za nejlepší sci-fi vydané ve finštině.

Aleš Čermák

Lze jej chápat jako vrub na lineárně čitelné časové ose.



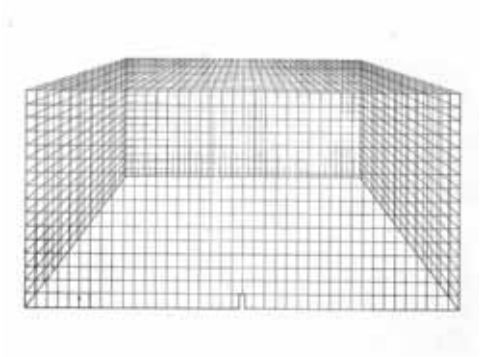
Katastrofa z čistého nebe > kdy > [vyvolený], za jehož zády se zhroutil svět > mírní chaos >

rekonstruuje nikoliv katastrofu, nýbrž stav, který jí předcházел.

#74: AZIF

Nerozpoznatelný není prostor > ačkoliv se z něj stala ruina > nerozpoznatelní jsou jedinci.

Simulakra zahánějí zapomnění > – probouzejí mrtvé.



Teprve zásahem > katastrofou > hrozbou zapomnění > nabývá nehotová minulost svůj smysl.

#75: AZIF

V rituálu není zapotřebí žádného vzpomínání, protože > rituál je děním účasti na přítomném.

První [divadlo paměti] sestává z rozmetaných mrtvol.
První [architektura paměti] je prostor, který je rozčleněn zasedacím pořádkem.

Vymizení ze scény > analogie mezi mikrokosmem makrokosmem ustoupily před požadavkem průkazného srovnání > – magie podobnosti před řádem věcí.

Strhující představení znetvoření umožňuje > předstírání falešných skutečností > simulací > které jsou zároveň přetvářkou > dissimulací.

[o] universum > svět se nechává oslňovat obrazy, a proto je na nich sám úplně vybledlý.

#76: AZIF

Halucinace > je spjata s nedotknutelností nepřítomného >



– jež nemůže být přímo ukázáno > – ale zjevuje se.

V obraze nevytvořeném lidskou rukou je zakleta magie, která rozpouští originál. Věci se sami stávají obrazem, v němž mizí.

Hrobky paměti jako nevědomá, potlačená technika, která propojuje snílky.

Dočasné mizení > ukrývání > vyvolávání krycí vrstvy, která způsobuje pohyb události > a připouští časoprostor > – v němž se infantilní spojuje s nedávným.

Ukládání – ukládá > skrývání – skrývá >

zatlačuje nás do latentní oblasti > – a ruší čas >

... přičemž křížením času zřejmého s [pre] časem vzniká originální význam, v rámci nějž jsou do oběhu vpuštěny nové procesy kladení smyslu, anebo rozvíjejí onu sémantiku mizení.

#77: AZIF

Všechny texty jsou dílem transformačních postupů, ať jsou prováděny skrytě, anebo ludisticky demonstrativně.

Figury trhlin & změny pólů působí jako rozpuštění smyslu.

Charakter simulakra spočívá v jeho dvojitém statusu > být sebou samým a zároveň i něčím jiným.

Hra s obaly > – které odvádějí od skrytého jádra > jež zůstává nedosažené.

Město je gnostickým prostorem > je to vězení, které vystupuje jako falešný obraz světa.

#78: AZIF

Překročení hranice od difúzního směrem k určitému = vyrušení primárního účelu.

Dějinné obrazy nového temného kosmu *Třetí přírody*.



Simulakrum, za nímž nic není > zpochybňuje > – vymazává.

Město povstalo z bažin > město v zelené mlze > mozková hra geometrie.

Dešifrovat znaky > přečíst knihu světa prizmatem preludu za pomoci tajných architektur > které jsou v souladu s hrou světa.

Prostoupen napříč vrstvami Stohu > sestoupit hluboko do krypt a tajných chodeb > a tam znovu objevit *vnitřní čtení* >

– po téhle hyperintelektuální hře následuje > vyprázdnění mozku > – a chaos.

Krypta [#CaveTwitter] potlačuje architektury paměti.

Zřetězení smyslu > přichází s neustálým střídáním a kolísáním hierarchií > přesuny a přeskupování v struktuře působí jako výměny masek.

Až teprve „konec“ přináší vyhlídku na vyprázdnění smyslu, přesouvá dominanty



– jeho smysl spočívá v „cizích“ textech, které se navzájem křížují a protínají, navzájem se umocňují i zeslabují.

Náčrt žitého světa < světa >, který zemřel a vyvstává v paměti.

#79: AZIF

Zkušenost ztráty vyvolává techniky uchování > – v té době se projektují stromy a kruhy vědění.

Sám proces přetahování je selektivní a podléhá určitým účelům.

Ten, kdo procvičuje paměť > pracuje se schématy, aby zachytil témata, která chce mít v budoucnu k dispozici.

Zapomnění jako klidová fáze.

Neexistuje žádné vymazání.
Pražápis zůstává však stále skryt > je vždy již spojen se spisy, které na něm spočívají.

#80: AZIF

Až po rozkladu věcí se lze dobrat schopnosti porozumění.

[Smyslový komplex]

Je možné rekonstruovat vějířovitě rozevřenou fabuli > – vyprávěnou halucinací, která má charakter děje?

[Halucinační text]

Temný jazyk -- nevlastní řeč.

[Mozková hra]

Proces, jenž přehodnucuje jazyk >

Alien question > Molecular earth > Geotraumatic tension

#81 AZIF

Mračna popisuje jako > obávané stíny > – a z těchto stínů kapal med >

[...] a z mračen prosakovala vůně prosakoval med.

Extatické stavy naprosté harmonie > zlomek vteřin – minut.

Obávané stíny stínu smrti, obklopující Zemi po kosmické katastrofě.

Ukko (*Loop*) neboli Jupiter (*Cosmic egg*) byl zdrojem medu, který kapal z mraků >

Maorové v Tichém oceánu, Židé na hranicích Asie a Afriky, Indové, Finové, Islandané, všichni popisují medovou potravu, která kapala z mraků >

Obávané stíny stínu smrti, obklopující Zemi po kosmické katastrofě.

Když je vzduch přesycen parou padá >

<rosa>
<děšť>
<kroupy nebo sněh>

Děsivý svět, temný a vzdychající, byl nepříjemný pro všechny smysly, kromě čichu > svět voněl.

...když foukal vítr, přinášely mraky sladkou vůni.

[Utopické je ve společnosti vždy již přítomno]

Grantový program

Perpedes 2018

Nadace Agosto Foundation



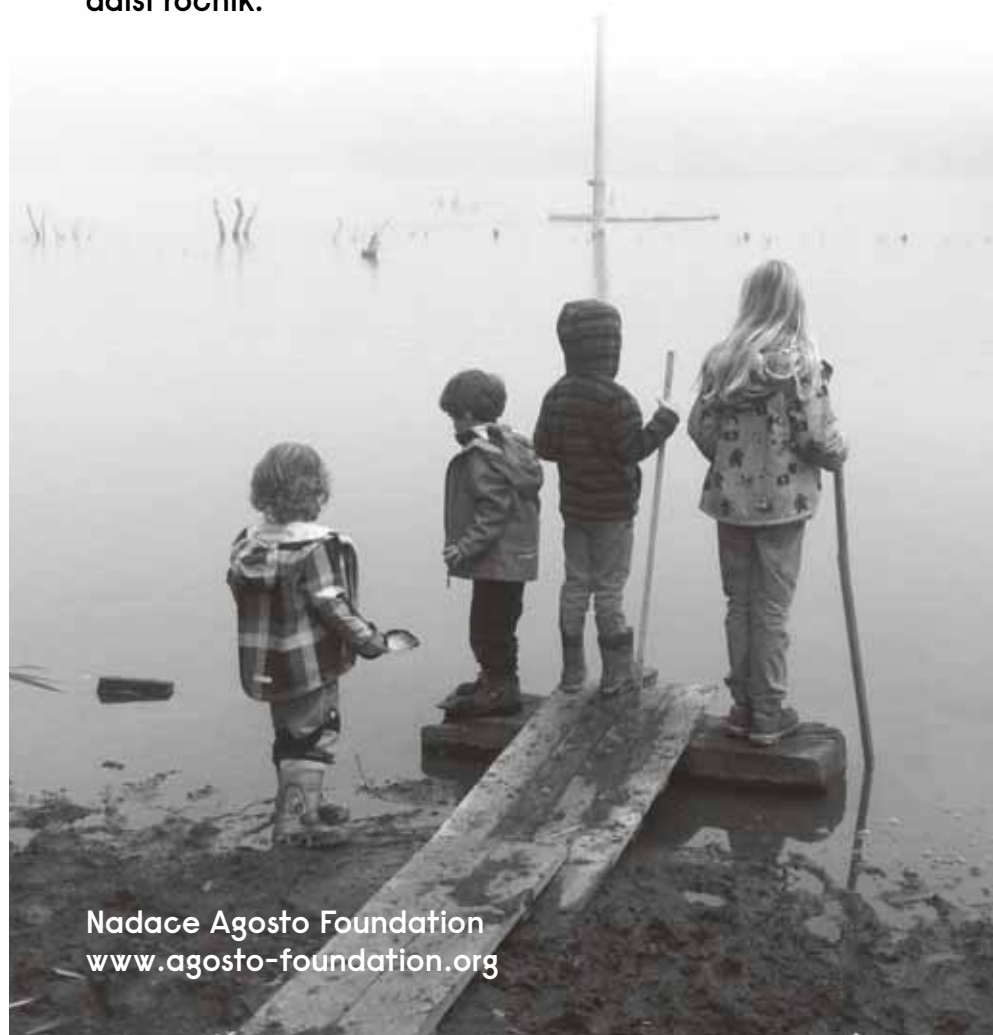
Finalisté

ŽIVÁ VILA | Prachatice
 UUTĚRKY | Návší u Jablunkova
 FERENC FUTURISTA | Černošice
 STARÁ ŠKOLA | Vraně nad Vltavou
 VAŠULKA KITCHEN | Brno
 8JINAK! | Praha-Libeň
 VILA FIALA | Blatná
 HRANIČÁŘ | Ústí nad Labem
 OFFCITY | Pardubice
 OTEVŘENÉ MUZEUM | Horní Maršov

Program Perpedes pomáhá uskutečňovat záměry umělců, spolků a občanských iniciativ zejména v menších městech a obcích. Přispívá k užšímu propojení uměleckých a kulturních aktivit s životem různých sociálních vrstev či komunit.

Mapa Perpedian na webu nadace přináší původní profily, pohledy a reportáže o kulturních iniciativách v regionech.

Grantový program můžete podpořit i Vy darem on-line na našem webu a rozšířit tak možnosti podpory pro další ročník.



Nadace Agosto Foundation
www.agosto-foundation.org



XXV. ROČNÍK
 SEMINÁŘE RUSKÝCH FILMŮ

9. - 11. LISTOPADU 2018

KINO SVĚT HODONÍN

www.kinosvet.eu www.seminar-ruskych-filmu.cz



3. - 4. 11. 2018 / PALÁC AKROPOLIS

Konfrontační kultura

Americká policie proti fyzicky i mentálně postiženým

Diskuse o policejním násilí v USA se zpravidla točí kolem incidentů, při nichž zemřeli Afroameričané. Oběťmi útoků policistů bývají ale nezřídka také duševně či fyzicky postižení lidé. V těchto množících se případech svou roli může sehrát i etnicita, chudoba a samozřejmě stále intenzivnější militarizace americké policie.

LUKÁŠ POKORNÝ

Z mnoha stovek lidí, kteří ve Spojených státech každoročně zemrou při střetech s policií, trpí podle nejstřídmějších odhadů jedna čtvrtina nějakou formou mentálního či fyzického postižení. Podle databáze deníku The Washington Post a analýzy lokálních mediálních zpráv zabili američtí policisté letos 136 lidí s postižením. Vzhledem k tomu, že data nejsou sbírána na celonárodní úrovni a často jsou závislá na lokálních médiích, výpovědích svědků, členů rodiny nebo blízkých a zdaleka ne všechna policejní oddělení zveřejňují záznamy případů úmrtí, bude ve skutečnosti číslo pravděpodobně mnohem vyšší, píše se v nedávné zprávě BBC News. U mnoha úmrtí nejsou navíc případná postižení identifikována nebo veřejně diskutována. Podle odhadů neziskové organizace Ruderman Family Foundation, jež se věnuje občanským právům postižených, měla v roce 2016 nějakou formu postižení třetina až polovina mrtvých.

Sebeobrana především

„Snažila jsem se toho policajta uklidnit. Neměla by to ale být jeho práce?“ ilustruje běžnou praxi pečovatelka Diane Craglowová. Na policejním záznamu loňského zásahu proti čtrnáctiletému autistovi Connoru Leibelovi vidíme, jak policista sráží teenagera k zemi, načež přibíhá Craglowová, sedá si na chodník a klidným, nenuceným tónem policistovi vysvětluje Leibelovu diagnózu. Na události zarazí, jak často z jejich úst zazní sloveso „omlouvám se“. Strážník Leibela zpacifikoval a spoutal, protože nerozpoznal stimming – opakovanou činnost, již autisté ventilují různé emoce, často s pomocí nějaké hračky – a myslel si, že je na drogách. Po několika minutách ho ale pustil.

Tento případ se šťastným koncem demonstruje jeden z mnoha systémových problémů. Strážníci nemají prakticky žádnou průpravu pro adekvátní komunikaci s postiženými lidmi. Po celé zemi tak vznikají osvětové programy,

kteří mají policisty seznámit s tím, co lidé s postižením prožívají. Například Florida uzákonila osvětu policie v otázkách autismu. Patti Saylorová, matka šestadvacetiletého Ethana Saylora, který v roce 2013 zemřel v Marylandu po policejním zásahu, se do této vzdělávací činnosti sama pustila a často se prý diví velké míře neznalosti, jež mezi policisty převládá. Řada z nich podle ní neví základní věci, jako že všichni postižení nejsou stejní nebo že jim od nich často nehrozí žádná újma. Její syn měl Downův syndrom a nechtěl odejít z kina.

Když má postižený na veřejnosti záchvat, bývají to zpravidla právě policejní složky, kdo jako první dorazí na místo, nikoli krizové intervenční týmy, které zvládají komplexní a nezbytné komunikační techniky. Velká část policejního výcviku se ale věnuje sebeobraně, což spolu s povinným ozbrojením podle kritiků utváří konfrontační policejní kulturu, která mnohdy zbytečně vede k použití násilí. Postižení často nedokážou uposlechnout policejní příkazy, ať už z podstaty svých zdravotních problémů (hluchota, schizofrenie, epilepsie), nebo proto, že propadnou panice, neboť situaci nerozumějí. Některá města sice zavádějí například registry „občanů se speciálními potřebami“, případně trénují týmy ke zmírňování konfliktů, jenže jde spíše o lokální iniciativy, které neřeší problém systémově. Řada organizací tak volá po zdravotnické reformě, která by například vedla k financování alternativ řešení krizových případů, v nichž by nebyly přítomny ozbrojené složky.

Strukturální diskriminace

Další rovina problematiky souvisí se stigma-tem spojeným s postiženými. Ti jsou mnohdy vnímáni jako závislí, infantilní, neschopní vlastního úsudku, což u leckoho vyvolává strach, policisty nevyjímaje. V americkém kontextu je ale nutné přičíst i jiné faktory, jako je

chudoba a etnicita. Je známo, že policie vnímá Afroameričany mnohem častěji jako hrozbu. Studie mapující demografický profil postižených donedávna prakticky neexistovaly. Jednu takovou vydala loni v prosinci Erin J. McCauley z Cornell University a její závěry potvrzují, že mezi napadenými postiženými převládají nebelošští obyvatelé. Právě u nich je ale všeobecně větší pravděpodobnost zdravotních problémů.

Roli hraje environmentální rasismus, například podle studie s názvem *Coal Blooded: Putting Profits Before People* jsou to právě nízkopříjmové, často nebelošské oblasti, v jejichž blízkosti se stavějí uhelné továrny znečišťující tamní vzduch. Tři roky starý případ policíí zavražděného Freddieho Graye ukázal, že na jeho chování měla pravděpodobně vliv otrava olovem v levných barvách jeho bytu v Baltimoru. Na konci sedmdesátých let Kongres odmítl neblahý vliv tohoto aditiva, což se dodnes projevuje na zdraví tamních dětí, z nichž spousta trpí ADHD, píše The Washington Post. Podobně určující jsou ale například nezaměstnanost nebo pro mnoho lidí prakticky nedosažitelná zdravotní péče, hlavně co se týče duševního zdraví.

Jedním z posledních kroků Obamovy administrativy byla zpráva o rozsáhlém porušování občanských práv ze strany chicagské policie, která navrhovala nutnost práce s tamními komunitami, mezi něž nově zahrnula i postižené. Jejím cílem byla reforma a celkově kulturní posun v otázkách interakce mezi policisty a občany. Ministr spravedlnosti Jeff Sessions ji prohlásil za „anekdotickou“, přestože přiznal, že ji nečetl, a Trumpova vláda neprojevila vůli k prošetřování policejního násilí. Vyšetřování prý negativně dopadá na morálku policistů. Řada obyvatel Chicaga tak dospěla k rozhodnutí, že nikdy, za žádných okolností nezavolají policii, protože se bojí o své životy.

Autor je publicista a překladatel.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

Sächsische Zeitung

V neděli 14. října se v Bavorsku volilo do Zemského sněmu, ve kterém po dlouhá desetiletí hrála prim Křesťansko-sociální unie (CSU). Strana byla s Bavorskem na všech úrovních tak prorostlá, že s ním tvořila zdánlivě nedělitelnou jednotu „na věčné časy a nikdy jinak“. Pokud měla CSU na celoněmecké úrovni horší fázi, vždy se mohla spolehnout na přísun věrných voličů z Bavorska, kteří dodávali cenné hlasy do Berlína. To se nyní změnilo. CSU dostala „jen“ 37,2 %. Je to samozřejmě číslo, o kterém si sice mohou ostatní strany nechat zdát, ale je třeba srovnávat. Před pěti lety při posledních volbách v roce 2013 dostala CSU ještě o 10,5 % více. Do parlamentu se dostala pravicová Alternativa pro Německo (AfD) s 10,2 % a Zelení dosáhli skvělých 17,5 %. Sociální demokraté (SPD) s 9,7 % zcela propadli. Saský deník *Sächsische Zeitung* se 15. října zabýval propadem CSU a možným dalším vývojem kdysi tak mocné strany a konstatuje „konec jednoho mýtu“. Autoři Robert Birnbaum a Antje Schirleschtová si všimli, že již několik dní před volbami se řešilo, kdo v CSU může za špatný výsledek. Tento zvláštní přístup byl proroctvím, které samo sebe naplnilo. Dva dny před volbami skutečně

nešlo o finiš ani „zlanaření“ nerozhodnutých voličů, ale o vypořádání se s budoucí tragédií. CSU se ale nevzdala bez boje. Bavorsku se hospodářsky daří, což je také její zásluha. Křesťanští sociálové táhli bavorskými luhy a háji a mocně rozhazovali voličům peníze daňových poplatníků. Předseda vlády Markus Söder cestoval tak intenzivně, že „se zdálo, že žije několik životů najednou“. A ačkoli se snažil ujistit své věrné, že u voleb „nejde o Berlín“, tato taktika mu nevyšla. **O Berlín jde v Německu tak trochu vždycky a vládnoucí velká koalice CDU/CSU a sociálních demokratů dokázala voliče zatím jen popudit svými žabomyšími válkami. CSU byla pod palbou z obou politických křídel.** Chvillemi se tvářila jako „mírnější verze praviceové AfD“, bouchala do stolu a chtěla vyhazovat uprchlíky. To vedlo k odchodu mnoha proevropských liberálních voličů, kteří neváhali a hodili lístek do urny Zeleným. Na druhou stranu byla azylová politika CSU příliš nekonkrétní a kompromisní, což nahnalo konzervativní část elektorátu do náruče AfD. Podle autorů je CSU sice stále stranou masovou (Volkspartei), ale rozhodně už nepůsobí jako „vysavač“ na lidi z různých stran politického spektra.

DIE WELT

Sociální demokraté v Bavorsku totálně pohořeli, 9,7 % znamená o 10,9 % méně než v roce 2013. Bavorsko nebylo pro SPD nikdy zemí zaslíbenou. Díky tradičně silné CSU se „chytali“ především ve velkých městech, ale křesťanští sociálové sociální témata neopomíjeli, a tak bylo těžké je prosadit. Výsledek SPD v Bavorsku nelze vidět „singulárně“

jako příběh, který se odehrává bez spolkového kontextu. V deníku *Die Welt* jej 16. října analyzovali autoři Thorsten Jungholt a Tobias Heimbach. Od posledních celoněmeckých voleb vede zemi velká koalice křesťanských a sociálních demokratů. Byla to až druhá volba poté, co se nepovedlo vyjednávání CDU s Liberály a Zelenými. SPD prohlašovala, že s CDU už nikdy, ale když její politici přičichli k ministerským postům, najednou řekli, že mají za Německo zodpovědnost, a do vlády šli. Jejich voliči jim to od té doby neodpustili a na kompromisy, které je nucena SPD v rámci velké koalice dělat, se dívají s čím dál větší nevolí. Sociální demokraté jsou pro voliče čím dál méně čitelní a nevědí, jak zdůraznit svá témata. Naprosto sebevraždná se ukazuje také jejich „slabost“ pro uprchlíky, která jim odehnala obrovský počet voličů k AfD. Ačkoli ministři SPD dělají z věcného hlediska dobrou práci a zasloužili se o výrazná zlepšení v oblasti důchodů, práce a rodiny, neumějí to „prodat“. Navíc je podle autorů rozkládají jejich vlastní členové z levého křídla SPD, kteří tepou především vlastní stranu a neustále vyžadují její odchod z velké koalice. **Strach z krachu velké koalice a možných nových voleb je ale u sociálních demokratů natolik ochromující, že přes veškerou kritiku raději zůstanou ještě chvíli s CDU „u kormidla“, protože momentální výsledek na spolkové úrovni by byl fatální.** Třebaže po volbách v Bavorsku vedoucí politici SPD stále zdůrazňovali, že se „něco“ musí změnit, prakticky žádný z nich nebyl schopen říct, co to má konkrétně být. Autoři zmiňují výsledky ankety, v níž 67 % dotázaných neví, co vlastně SPD přesně chce, což je pro sociální demokraty zcela fatální.

jetzt.de

Digitální magazín deníku Süddeutsche Zeitung *Jetzt* přinesl 16. října interview s Jonasem Fegertem, který je spoluvydavatelem nového sborníku „Weil ich hier leben will...“ („Proč tady chceme žít...“). V této knize jsou shromážděny eseje mladých v Německu žijících židovských autorů, kteří reflektují svůj každodenní život a budoucnost v této zemi. Osmadvacetiletý Fegert kritizuje mimo jiné obecné tvrzení, že Evropa vyrostla na společných, křesťansko-židovských základech. „Pokud toto slovní spojení slyším, nemyslím na mírovou koexistenci, ale na dlouhou historii pronásledování a společenského vyloučení Židů. Konstruovat dnes uměle tento vztah a používat jej jako politické heslo není akceptovatelné.“ **Židé v SRN byli do konce osmdesátých let především lidmi, kteří přežili holocaust. A ti se z pochopitelných důvodů nemohli ztotožnit s Německem jako se svým domovem.** Radikální změna přišla v devadesátých letech, kdy ze zemí bývalého Sovětského svazu do Německa začaly proudit „kontingenty“ Židů, kteří se tam začali usazovat. Radikální rozdíl byl například ve vnímání druhé světové války: protože mnozí z příchodích bojovali na straně Rudé armády, vidí tento konflikt především jako vítězové a jejich „nativ“ je pozitivní. Fegert se dále zasazuje o radikální dělení mezi židovstvím a politikou Státu Izrael. „Byl jsem dva roky na židovské střední škole. Během konfliktu v Gaze se před naší školou konaly protesty, jako kdyby ta škola sama za něco mohla. Pokud jsou Židé hnaní k zodpovědnosti za politiku Izraele, je to antisemitská zkratka.“

Googlování jako odpor

O záměrné pasivitě v práci

Pokud se chcete dozvědět, jaký způsob ulívání se z práce je vám vlastní nebo jaké zaměstnání si vybrat, aby korespondovalo s vaší touhou po nicnedělání, přečtěte si knihu *Zahálka v práci*. Regulérní sociologická studie ukazuje nejružnější typy zahálky a je velmi opatrná, co se týče etického odsouzení pracovního simulantství.

PAVEL ŠPLÍCHAL



Klíčové je v dnešní době vyseďávání před obrazovkou počítače a nejpobulárnějším způsobem simulantství je surfování na internetu. Foto Carl Heyerdahl

Sociolog Roland Paulsen vedl hloubkové rozhovory s dvaceti ženami a triadvaceti muži z různých profesí, aby vytvořil rozsáhlou typologii pracovního simulantství. Záměrně se u nich vyhnul povoláním uměleckým a novinářským, kde často splývá volný čas s pracovním. Vynechal i dělníky montážních linek, zdravotní sestry nebo pracovníky fast foodů, u kterých se dá předpokládat ztížená možnost „pracovní simulace“. V celé knize je ale záběr povolání, o kterých se mluví, poměrně široký a vypovídá tak mnohé o současné společnosti jako celku.

Typologie zahálky

„S výjimkou několika článků (...) netvoří flákání a přetrpění součást sociologické literatury,“ poznamenává opakovaně Paulsen ve své studii *Zahálka v práci aneb Rukověť pracovního simulantství* (Empty Labor: Idleness and Workplace Resistance, 2015). Tuto mezeru chtěl švédský sociolog zaplnit studií, v níž zpochybňuje zavedené předpoklady o lelkování v práci. Všímá si, že většinou se o zahálce v práci píše jako o defektu fungování organizace, případně jako o času nutném k relaxaci. Záměrná a cílená zahálka je přitom běžnou součástí života lidí všude na světě. Tato nečinnost se přitom nedá shrnout do jednoduché teorie nebo vysvětlení. Motivace pro pracovní simulantství jsou dost odlišné, různí se podle preferencí simulantů, podle jejich politického přesvědčení, vztahu k firmě i vykonávané činnosti. Tomu odpovídají i různé strategie zvolené simulujícími pracovníky. Autor kategorizuje jak motivace, tak strategie takřka pedantsky a ani u tak subjektivního tématu se nebojí tabulek.

Paulsenova typologie pracovních rezistencí obsahuje čtyři kategorie: flákání, přetrpění, krátkodobou relaxaci a práci šnečím tempem. Vznik této kategorizace uvozuje sociolog vzpomínkou na debatu se zaměstnankyní květinářství, do něhož chodilo málo zákazníků. Nedostatek práce ženu rozčiloval, vytýkala majiteli, že nerozumí obchodu, a z vlastní nedostatečné vytíženosti byla frustrovaná. Ne všichni lidé, kteří jsou v práci nečinní, to dělají dobrovolně. Další proměnou, kterou Paulsen do svého systému zahrnul, pak byla subjektivní představa o tom, kolik by toho člověk měl v práci dělat.

Klíčové je v dnešní době pochopitelně vyseďávání před obrazovkou počítače a nejpobulárnějším způsobem simulantství je surfování na internetu. Při „flákání“, které je v typologii jakýmsi ideálem či vrcholem pracovní nečinnosti, nedochází ani ke konfliktům s kolegy či nadřízenými, protože se od zaměstnance

přímo očekává, že se nepřetrhne a bude se věnovat většinu času zejména svým potěchám, přičemž práci bude brát jako součást této zábavy. Snaha jedince dělat víc by se mohla setkat s nepochopením kolegů a způsobila by organizaci nebo jejímu oddělení nemalé potíže. Typickým příkladem jsou například weboví designéři. Lidé, kteří v zaměstnání volí „přetrpění“ pracovní doby, se zaměřují na minimalizaci svých povinností a po zbytek času se věnují svým zálibám, jako je poslech hudby, psaní disertační práce nebo sledování filmů, které považují za subjektivně důležitější než svoji práci. Osoby, jež se snaží práci přetrpět, v ní ale zároveň často trpí, považují ji za špatně strávený kus života. Hraní her může být příznakem nenaplněného očekávání i touhy po smysluplnější práci.

Ke „krátkodobé relaxaci“ se uchylují přetížení zaměstnanci, kteří si tím dodávají pocit vlastní svobody. I když vnímají svou práci jako smysluplnou, cítí se být pod přílišným tlakem povinností, které často považují vzhledem k poslání jejich profese za nesmyslné. Typickým příkladem jsou zaměstnanci sociálních služeb. Paulsen ale nejvíc zajímá čtvrtá kategorie pracovního simulantství, kterou je „práce šnečím tempem“. Zde se zaměstnanec skutečně za výkonem nežene a pracuje záměrně co možná nejpomaleji. V tomto typu simulantství se může schovávat pragmatismus, jako v případě dělníka, který ví, že po dokončení úkolu mu skončí smlouva. O čisté účelový přístup k práci, která je vnímána jen jako zdroj výděлку, jde nicméně ve všech případech.

Přivlastnit si čas

Pro toho, koho láká život notorického pracovního simulanta – kam patří zejména flákači a ti, kteří pracovní dobu nějak přetrpí –, má autor knihy radu, kde se poohlédnout po místě. Základ je samozřejmě v tom najít si místo v takzvaném salariátu, tedy úvazek s pevným platem a pevnou pracovní dobou (prekariát nic z toho nemá). Nejvhodnější jsou činnosti jako správa databází, údržba budov nebo pozice experta na daňové zákony. Na webových stránkách vytvořených za účelem sdílení zkušeností notorických pracovních simulantů se dají najít profese jako lékárníci, kurátoři, recepční, manažeři rozvoje, hlídači v muzeích, knihovníci a domovníci. Ve všech případech povolání vhodných k zahálce je zvnějšku jasné patrná funkce dotyčného, ale už není jasné, co přesně by měl člověk pověřený takovou funkcí vlastně vykonávat. Svůj zásadní podíl na rozvoji pracovního simulantství v posledních letech mají technologie a software. Zvláště

v případech, že firemní vedení nemá přesnou představu o tom, jak daný program či technologie funguje, rozvoj simulování práce se přímo nabízí. Na tomto poli se často rozvíjí práce šnečím tempem. Úkoly spojené s vytvářením interního rozhraní firemního webu můžou být v zásadě nekonečné, a proto je nejvýhodnější pracovat co nejpomaleji a takto alespoň ukořistit nějaký čas pro sebe.

Přivlastnit si čas je pro Paulseny klíčová strategie a cíl zaměstnanců. Kdo by ale chtěl výsledky studie jednoduše politizovat, může být zklamán. Motivace totiž mohou být krajně individuální a velmi se různí. Přestože v některých případech může mít pracovní simulantství politickou nebo třídní motivaci, či alespoň interpretaci („přece se pro ně nepředřu“), cíle, které zaměstnanci sledují, jsou příliš různé a například klasická odborová činnost by byla pro některé simulanty vysloveně nevýhodná. O simulantech může často vedení organizace i vědět a tiše je schvalovat i z toho důvodu, že útok na ně by mohl ukázat křehkost autority vedení.

Zůstat člověkem

Supernechinní zaměstnanci se mohou stát nakrátko i globálními celebritami. Paulsen zmiňuje příklad úředníka, který při odchodu do důchodu v mailu na rozloučenou napsal, že nepracuje už několik let, spočítal, kolik za tu dobu dostal zaplaceného, a konstatoval, že pro něj tedy odchod na penzi neznamená žádnou změnu. Překvapením, kterému už se ale mediální pozornosti tolik nedostalo, bylo pro autora zjištění, že nadřízení o tom byli zaměstnancem několikrát informováni, a přesto s tím nic neudělali. Podobným pracantům se často dostane široké podpory a sympatií veřejnosti. Sám Paulsen soudí, že je lidi k odporu k práci třeba povzbuzovat, i když zároveň v závěru knihy přiznává, že nečekal, kolik lidí by ze srdce rádo pracovalo, ale z různých důvodů nemohou. Jednotlivé fáze odporu a simulantství se překrývají a mohou na sebe navazovat. Výsledkem pak bývá pocit nesnesitelné nudy a promarněného života. V soukolicích organizací je podle autora přesto simulantství projevem života navzdory pravidlům a direktivám vedení. A protože odpor není možné činit veřejně, odporuje se skrytým podrýváním práce různými způsoby. I v této podobě je ale důkazem subjektivity jedinců, kteří nepřestávají být lidmi.

Autor je redaktor komentářového webu A2larm.cz.

Roland Paulsen: Zahálka v práci aneb Rukověť pracovního simulantství. Přeložila Lucie Nováková. Dauphin, Praha 2017, 348 stran.

Doba škrtů skončila

Sociální demokraté a Podemos uzavřeli dohodu

Sociálnědemokratickým stranám v mnoha evropských zemích zvoní umíráček. Nicméně existuje region, kde se socialistům daří odolávat nepříznivým trendům. Na Iberském poloostrově se vrátily do módy vlády levicových front, které se snaží napravit škody napáchané politikami škrtů během posledního desetiletí.

JAKUB HORŇÁČEK

Jedna z nejtradičnějších politických stran, sociální demokracie, jde ve většině evropských států od porážky k porážce. Ale například v Portugalsku vládnou sociální demokraté spolu s komunisty a stranou radikální levice. Situace se nyní změnila i ve Španělsku. Po vyjádření nedůvěry pravicové vládě vedené Marianem Rajoyem na začátku června letošního roku stojí v čele země jednobarevná sociálnědemokratická vláda, vedená premiérem Pedrem Sánchezem. Španělští sociální demokraté (PSOE) ovšem po neúspěchu v předchozích volbách mají zhruba čtvrtinu všech poslanců a musí hledat v parlamentu koaliční partnery. Zpočátku se proto zdálo, že Sánchezův tým bude mít jen pár měsíců života a na řadu přijdou předčasné volby. K tomu přispěly i skandály jednotlivých členů nového kabinetu, kteří nakonec museli vládu opustit. Sánchez ale vycítil příležitost vládnout dva roky Španělsku a ukázat veřejnosti, že socialisté nejsou jen běčkem lidovců z Partido Popular. Nový premiér začal v létě vyjednávat s hnutím Unidos Podemos o společném návrhu na státní rozpočet pro rok 2019. V průběhu léta se několikrát jednání zablokovala, ale nyní došly obě strany ke kompromisu, který byl podepsán ve středu 10. října.

Rekordní minimální mzda

Návrh státního rozpočtu chce dát jasný signál, že doba škrtů a utahování opasků skončí-

vzroste o několik stovek milionů eur a současně dojde k narovnání nároku na rodičovskou péči mezi matkou a otcem. Ne všechna opatření budou ale financována na dluh. Rozpočet počítá s jednoprocentním růstem daně z majetku v hodnotě deseti milionů eur, o dvě až čtyři procenta se zvýší také sazby pro příjmy nad 130 tisíc eur ročně. Lehce se zvýší korporátní daně pro větší firmy a vysoce ziskové sektory (finance a ropné firmy), zatímco sazba pro malé firmy klesne. Zavedena bude také daň z finančních transakcí a daň pro internetové giganty. Vláda bude chtít zároveň posílit boj proti švarcsystému a daňovým únikům.

Nejkontroverznějšími body, jež zůstaly otevřené takřka do podpisu dohody, jsou kroky týkající se bydlení a realitního trhu. Ve Španělsku se návrat konjunktury projevil v rychlém růstu nájmu a cen bydlení. Situace je nejhorší ve velkých městech, jako je Barcelona a Madrid. V zemi je přitom 3,4 milionu bytů mimo trh, případně neobydlených. Unidos Podemos žádali o rázný státní zásah, který pravděpodobně přijde až s novým urbanistickým zákonem. Radikální levice se nakonec podařilo prosadit zvýšení příspěvků na bydlení a fondů na sociální bydlení. Dalším úspěchem Unidos Podemos je zavedení regulace cen v městských oblastech, kde je jejich spirála nejvyšší. Starostové měst by tak od příštího roku mohli určit maximální dovolené zvýšení nájmu.



Pro španělskou levici je dohoda o rozpočtu významným krokem kupředu. Foto Manuel García

la. Pozornost médií i veřejnosti je upřena především na plánované zvýšení minimální mzdy o celou pětinu – na 900 eur. Jedná se fakticky o největší růst za několik desetiletí. Proti úmyslu se ihned ozvali pravicoví ekonomové a politici, kteří následují poučky neoklasické ekonomické školy a straší propadem zaměstnanosti. „Povede to ke zničení pracovních míst mladých a žen a dostane to do obtíží malé firmy,“ vyhrožuje středopravicová strana Ciudadanos, která přitom ve svém volebním programu avizovala navýšení minimální mzdy dokonce na 1000 eur. Nicméně neexistují jasné empirické důkazy, které by potvrzovaly hypotézu, že zvyšování minimální mzdy vede ke snižování počtu pracovních míst.

Rozpočet obsahuje celou řadu dalších opatření, která jdou proti trendu hospodářské politiky posledních pravicových vlád. Dojde k vyšší valorizaci penzí, fond na příspěvky na péči

Je patrné, že dohoda o rozpočtu tvoří koaliční program, který má umožnit současné vládě zůstat u moci až do řádných voleb. Legislativní text totiž předpokládá přípravu nových zákonů, například v oblasti bydlení, a současně obsahuje návrhy, které se vymykají rozpočtovému charakteru. Vláda se v dokumentu zavazuje, že podpoří návrh zákona o sexuálních svobodách z dílny Unidos Podemos. Ten jasněji definuje trestný čin znásilnění dle zásady „jen ano je ano“. Případy, kdy došlo ke znásilnění bez hrubého nátlaku a výhrůžek, totiž mají soudy tendenci kvalifikovat jako podstatně méně závažné sexuální obtěžování. Vláda a Unidos Podemos se také zavázali, že zruší zákony limitující svobodu slova.

Výjit s Katalánci

Pro španělskou levici je dohoda o rozpočtu významným krokem kupředu. „Je to začátek

nové hospodářské politiky, která může vyústit v koaliční vládu,“ uvedl po podepsání dohody generální tajemník Unidos Podemos Pablo Iglesias. Hnutí zaujímá vůči socialistům dvojí přístup: ve volbách jim otevřeně konkuruje a v povolebním období se snaží hledat koaliční průniky. Tomuto schématu napomáhá i fakt, že další nová strana, Ciudadanos, se v posledních letech výrazně posunula z centristických pozic doprava. V PSOE zdaleka nevládne jednomyslný názor na spolupráci s radikální levicí. Když se v roce 2016 Pedro Sánchez pokusil o mírné náznaky možnosti koaliční spolupráce s Unidos Podemos, byl sesazen regionálními bossy strany a do jejího čela se vrátil jen díky otevřeným primárkám. Proti spolupráci mezi levicovými silami je nadále i otec-zakladatel Felipe González, ale třeba středolevicový deník El País poněkud ubral plyn ze svého „Antipodemos“ naladění. Žurnalisté největšího španělského listu si totiž našli nové nepřátele v podobě katalánských separatistů.

A právě separatistické strany budou klíčové pro osud rozpočtu. PSOE a Unidos Podemos chybí k jeho schválení zhruba dvacet hlasů, které mohou získat právě u poslanců basckických a katalánských stran. Je nabitelní, že strany bojující za katalánskou nezávislost neomezí jednání jen na rozpočtová opatření. Nejčastěji se mluví o vyřešení situace vězněných katalánských lídrů, což dělá velké starosti PSOE, která v katalánské rozepři zastává velice „legitimistické“ pozice. Naopak Unidos Podemos žádají propuštění vězňů a začátek politických rozhovorů. Pokud rozpočet nakonec nepodpoří potřebných 176 poslanců, bude Sánchezův kabinet vládnout v rozpočtovém provizoriu a nejspíše budou vyhlášeny předčasné volby.

Vzkaz Evropě

Dohoda mezi PSOE a Unidos Podemos může mít výrazný dopad na evropskou politiku. Nová levicová koalice narušuje dominantní narativ, podle něž se v současnosti hlavní a jediný politický střet v Evropě vede mezi liberálním establishmentem a populistickými silami. Takto formulovaný spor dovádí levici často k nepřírozeným partnerstvím s liberály či sovranisty. „Dohoda mezi progresivními silami ve Španělsku může zaručit stabilitu a současně poskytnout pomoc a péči těm, kteří ji potřebují,“ myslí si Iglesias.

Evropský pohled ale ukazuje i jisté rozpory uvnitř Unidos Podemos. Tato mladá formace se rozhodla připojit na evropské úrovni k iniciativě Jeana-Luca Mélenchona, který jakékoliv dohody se sociálními demokraty odmítá. Spolupráce s PSOE navíc předpokládá faktické uznání evropských rozpočtových pravidel, zatímco Mélenchon hlásá vypovězení těchto smluv. Není tedy divu, že uvnitř levicového hnutí se zvedá mnoho hlasů, které nabádají k opatrnosti. „Vstoupit do vlády s PSOE je něco výrazně jiného než jen vnější podpora,“ varují ekonomové a představitelé Podemos Fernando Luengo a Manuel Garí a poukazují na odlišná východiska, z nichž vycházejí obě politické síly. I pro vnitřní život Unidos Podemos je důležité, aby se politická akce hnutí neomezila jen na tlak vůči sociálním demokratům, ale aby měla strategický přesah, který překročí současný rámec. Spolupráce se sociálními demokraty je výsledkem změny politického cyklu, v němž se ukazuje, že už není s kým dělat vzpouru proti neoliberalní podobě evropské integrace. Na rozdíl od řady liberálních obránců demokracie si však levicové koalice v Portugalsku a Španělsku uvědomují, že tento boj zároveň musí mít sociální rozměr. Snad i díky tomu na Iberském poloostrově zatím xenofobní síly nemají výraznější úspěch.

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.

Tělo moje

in Czech with English subtitles

Příběh současného člověka v uspěchané společnosti. Co všechno se musí stát, aby začal žít? Musí snad nejdřív umřít? Literární divadlo.

2.11. 19:00

Cross Attic, Cross Club

Plynární 23, Praha 7



100<

#kanon100

VÝSLEDKY!



Co z umění nám po sto letech existence naší republiky ve společnosti zůstalo a co bychom si s sebou měli nést do let příštích?

Slavnostní vyhlášení již 28. října na Vltavě.
vltava.rozhlas.cz/kanon100

Návrat elitismu

Teorie zvýhodněných a zbytku společnosti

Přinášíme první text z třídičné série zabývající se problémem elit v současné společnosti. Jde o pokus najít zdroje tohoto specifického uvažování o politice, ale také o odpověď na otázku, jak teorie elit ovlivnila myšlení v Československu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. A jaký význam má studium elit pro současnost?

ONDŘEJ LÁNSKÝ

„Tohle je třídní válka... A je to třída bohatých, moje třída, která ji vede a vítězí v ní,“ uvedl pro New York Times v roce 2006 americký miliardář Warren Buffet. V jistém smyslu tak shrnul jádro problému současné doby: nerovnost a z ní vycházející politickou nestabilitu, která hraničí v mnoha ohledech se stavem války. Společnosti jsou rozdělené, panuje v nich nejistota a roste napětí mezi jednotlivými třídami. Nad nimi se však tyčí sociální vrstva, které se to jaksi netýká: úzká skupina nejbohatších miliardářů, kteří formují novou elitu. Upevnění tohoto uspořádání pravděpodobně přišlo s ekonomickou krizí z roku 2008. Jakým způsobem na ni reagovala globální ekonomika? Na jednu stranu je možné říct, že poklesl počet extrémně chudých v globálním měřítku – z devatenácti na devět procent. Na druhou stranu poklesl příjem středních vrstev, a to hlavně v takzvaných rozvinutých zemích. Ztenčila se tak třída, která byla hlavním pojítkem dnes již klasického liberálního řádu demokratické společnosti tak, jak se ustavila v průběhu 20. století ve většině států takzvaného euroamerického civilizačního a kulturního okruhu. Na opačném konci sociální struktury se v globálním rozměru vynořují plutokraté, jejichž podíl na globálním bohatství neúměrně roste. Tak se do slovníku současného veřejného prostoru vrací termín elit, který sehrával významnou roli na konci 19. a počátku 20. století.

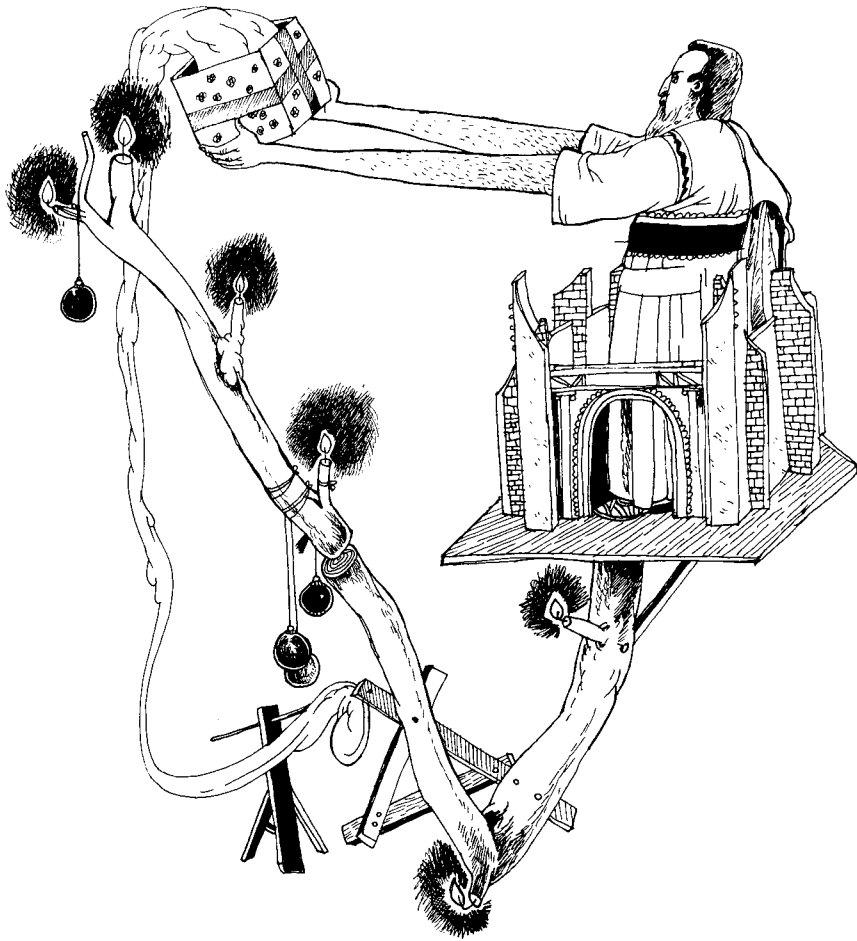
Možnost rovnosti

Poměrně často se setkáváme se srovnáváním dnešní doby s obdobím třicátých let 20. století v Evropě, tedy s obdobím těsně před získáním moci fašisty a nacionalisty. Byla to také doba akutní ekonomické krize, jejímž zdrojem byla kromě klasického cyckického „chování“ kapitalismu také výrazná a rostoucí nerovnost. Byl zde ovšem přinejmenším jeden prvek, který v dnešní konstelaci nenačázíme. Na konci 19. století a během prvních dekád 20. století stála na straně vyloučených, chudých a pracujících komplexní filosofie, která se pokoušela vysvětlit vývoj společnosti a nabídnout také řešení jeho klíčových neduhů. Touto filosofií byl marxismus. Neprojevoval se pouze v rovině teorie, ale výrazně formoval také praxi dělnického hnutí. Všeobecné volební právo, participace na rozhodování, sociální a ekonomická spravedlnost a obecněji úspěšná snaha o přepólování do té doby převládající antropologie byly cílem této praxe a teorie. (Z)měnila se totiž představa o člověku. Místo přesvědčení, že ve společnosti existují odstupňované podoby lidství podobně, jako je lidské tělo rozděleno podle funkcí na jednotlivé orgány, které legitimují privilegia, se začala prosazovat rovnost mezi lidmi bez ohledu na původ a práci. Vedlo to k oslabení aristokratického pojetí člověka.

Právě na tuto dobu reagovali již na konci 19. a začátku 20. století takzvaní elitisté či teoretici elit: Gaetano Mosca, Vilfredo Pareto a Robert Michels. Každý z nich se svým způsobem zabýval otázkou vztahu mezi úzkou vrstvou zvýhodněných a zbytkem společnosti. Každý z nich se zkrátka nějak zaobíral vztahem mezi elitou a masou. Masa byla pojem, kterým se mnozí elitisté snažili uchopit zmíněný proces posilování role a významu pracujících. Druhým rozměrem používání tohoto termínu byl jeho difamující charakter, který měl vyjádřit také fakt, že nižší vrstvy nejsou s to si vládnout a samy rozhodovat. Elitisté prvních dekád 20. století právě tento druhý rozměr sdílejí. Přirozeným opozitem údajně tupé, bezbřehé a omezené masy jsou v jejich pojetí inteligentní, nadané a k vedení společnosti předurčené elity.

Masy a elity

Jelikož se marxismus snažil svůj pohled na společnost vysvětlit pomocí komplexní teorie



Kresba Jiří Franta

dějin, která počítá s pochopením mechanismů sociálního vykořisťování mezi třídami, postupují obdobně i elitisté a vytvářejí svou vlastní teorii člověka i dějin, a to ve slabé a silné variantě. Vilfredo Pareto dovozuje nevyhnutelnost elitisticky pojatého sociálního řádu z představy člověka, podle které je v každé sféře lidské činnosti populace rozdělená podle toho, do jaké míry danou vlastností konkrétní jedinec disponuje. Paretovo pojetí je tedy širší, poněvadž se týká celku společnosti a všech myslitelných lidských aktivit. Gaetano Mosca se věnuje zejména tomu, jak fungují politická tělesa, jako je stát. Podle něj vždy existuje rozdělení na vládnoucí a ovládané. Demokracii považuje za iluzi, která nemůže být nikdy realizována. Řečeno Paretovými slovy, s nimiž však Mosca souzní: dějiny jsou hřbitovem aristokracií. Vládnout mohou jen ti, kteří jsou k vládnutí předurčení původem, výchovou nebo svým výkonem. V takto vymezeném světě není příliš prostoru pro zapojení širokých vrstev do politického rozhodování. Jedinci z nižších tříd jsou součástí masy a masová společnost není schopna vygenerovat dostatečnou sílu pro své sebeřízení. Proto potřebuje elity.

Se slabším pojetím elity přichází také Robert Michels. Ke zkoumání elit přistupuje ze skromnější pozice. Ve své nejznámější knize z roku 1911 podrobuje analýze německou sociální demokracii a pokouší se zjistit, jaké typy pravidel ovládají tuto rozsáhlou politickou organizaci, která navíc vědomě pracuje s rovností jako politickým cílem. Dospívá ke zjištění, že v komplexních organizacích vždy dochází ke koncentraci moci v rukou poměrně úzké skupiny, která tuto moc dříve či později monopolizuje. Oč menší je předmět zájmu Michelsovy analýzy, o to větší políček uštedřuje socialistickým představám o demokracii. Ačkoli je cílem sociálních demokratů větší rovnost ve společenském životě, v praxi není podle Michelse možná ani při vyvíjení socialistické politické činnosti. Strana se dříve či později oligarchizuje.

Výbušný charakter této teorie je nabíledni. Marxistické či obecněji socialistické představy o autonomním člověku, který se zbavuje svého jha, ať už v procesu revoluce či pomocí postupných reforem, se zde ukazují jako neplatné. Člověk je spíše tvor ze své podstaty podřízený těm, kteří vynikají a jsou předurčení k vedení. Teorie některých klasických

elitistů se tak poměrně brzy stávají jednou z inspirací vznikající vypjaté pravicové reakce na socialismus – fašismu. Nevyhnutelnost vůdcovského vedení či nutné podřízení mas vůli vůdce a programu, který je navržen úzkou elitou – to jsou jen některé z příkladů prvků, které vycházejí z elitismu.

Konzumerismus a pasivita

Nicméně teorie elit může mít i jinou podobu. V šedesátých letech 20. století se objevuje několik sociologických prací, jež vycházejí z jisté kombinace marxisticky laděné třídní analýzy sociální struktury a rozborů konkrétního fungování politiky, které jsou inspirovány teoriemi elit. Mám na mysli zejména práci amerického sociologa Charlese Wrighta Millse, který v *Mocenské elitě* (1956, česky 1966) rozebírá stav a vývoj americké politiky a společnosti po druhé světové válce. Upozorňuje, že ve Spojených státech převládá obraz společnosti, ve kterém jsou středostavovské hodnoty základem jejího fungování a střední vrstvy jsou jádrem politické moci. Navzdory tomu se v USA podle Millse ve skutečnosti zformovala vládnoucí, mocenská elita, která je trojdomá. Je složena z vedoucích představitelů obchodu, politiky a armády. Není zcela jednotná, ale působí v jistém ohledu koordinovaně. Pomalu převzala moc a stala se rozhodující silou. Americká společnost se nenápadně, avšak nezadržitelně proměňovala ve společnost veskrze masovou, v níž se rozpadá politická aktivita a převládá konzumerismus a pasivita. Na pozadí této změny, kterou Mills popisuje pomocí slovníku teorie elit, je ovšem stále kapitalistická ekonomika a její fungování. Toto pojetí nepopírá do jisté míry fundamentální charakter ekonomických vztahů, spíše jej rozšiřuje.

Charles Wright Mills ukazuje jeden ze způsobů propojení teorie elit a marxismu. Nehovoří o elitách jako nevyhnutelném aspektu života společnosti, ale spíše jako o faktické charakteristice konkrétní doby. Elita je vlastně ta část kapitalistické třídy, která skutečně vládne. Jde tedy o to, že teorie elit nemusí být vždy nutně spojena s fašizujícím myšlením.

Autor je sociální filosof.

Text vznikl v rámci projektu Strategie AV 21: Elity, stát a oligarchie.

Just do it!

Jak Colin Kaepernick prodal svou revoltu

I politický protest se může stát žádaným zbožím. Hrdina amerického sportovního aktivismu se stal hlavní tváří reklamní kampaně nadnárodní korporace Nike. Zatímco firma čelí kvůli podpoře černošského aktivisty kritice ze strany radikální pravice, Kaepernick je zase obviňován, že se zaprodal systému.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

„Věř v něco. I když to znamená, že obětuješ vše. Jdi do toho.“ Heslo, které doprovází reklamu firmy Nike k třicátému výročí vzniku otřepaného sloganu Just do it!, nepatří nikomu jinému než největšímu současnému sportovnímu rebelovi ve Spojených státech. Bývalý hráč amerického fotbalu Colin Kaepernick, třicetiletého hráče na vrcholu kariéry, ochotný zamést. Za účast v reklamní kampani nadnárodní korporace nyní opovrhovaný aktivista schytává další kritiku.

Není příliš překvapivé, že Kaepernickův reklamní aktivismus nenechal chladným jeho nejznámějšího odpůrce. Už den po zveřejnění reklamy jsme se z prezidentových úst dozvěděli, že je to „strašná zpráva, (...) která

neměla být vůbec vyslána“. Zároveň ale připomněl, že společnost Nike mu platí vysoké nájemné v New Yorku, takže připustil, že spojení protestů s reklamou je jen trochu zvláštní způsob, jak vyjádřit to, o čem jde v jeho zemi především: „Máte svobodu dělat věci, o kterých si jiní lidé mohou myslet, že byste je dělat neměli. Ale osobně jsem v tomto případě na opačné straně.“ O den později však na Twitteru firmu obvinil z toho, že reklama podemílá americký fotbal a americkou státnost, protože podporuje neúctu k vlajce. Navíc se společnosti vysmál za rychlý tříprocentní propad akcí.

Reklama ovšem vyvolala ještě mnohem radikálnější odezvu, než s jakou přišel Trump. Většina amerických policejních asociací vyjádřila své znechucení a vyzvala k bojkotu zboží firmy. Sociální sítě navíc zaplavila řada videí, na nichž se američtí nacionalisté pohoršují nad spojením „americké“ firmy Nike a aktivisty bojujícího za práva Afroameričanů. Spektakulárně před kamerou pálí své boty a dresy s logem Nike. Jenže marketingová výzkumná společnost Edison Trends ukázala, jaký byl reálný ekonomický dopad kontroverzní reklamy. Podle jejich statistik vzrostl po zveřejnění oficiálního videa kampaně prodej zboží během oněch svátečních dnů o 31 procent. V loňském roce byl přitom nárůst během stejného období téměř poloviční.

Když etika prodává

Ekonomický úspěch Kaepernickova spojení s Nike ale automaticky neznamená, že mír a láska zvítězily nad rasismem a nenávistí. Ukazuje pouze, že komodifikace politického protestu je výnosný byznys, který pomůže v první řadě ziskové korporaci. Mediální

pozornost, již kampaň spustila, včetně Trumpova excentrického zapojení v roli užitečného reklamního idiota, pouze potvrdila, že i negativní reklama je pořád reklama. V případě výrobce sportovního zboží jde zkrátka o osvědčený postup a sázku na jistotu, nikoli etické probuzení. Ostatně u společnosti, jejíž zboží se vyrábí v nechvalně proslulých sweatshopech v zemích jihovýchodní Asie (navzdory oficiálním prohlášením o jejich ukončení), má etická stránka skutečně pouze roli atraktivní ženy za prodejním pultem.

Využití protestní dikce má hlavně cílit na mladé lidi. Nejen Afroameričané mají ke Kaepernickovi zcela opačný vztah než o dvě generace starší viceprezident Mike Pence, který na protest proti klečícím hráčům okázale odešel z hlediště v průběhu zápasu amerického fotbalu. Výrobky sportovního giganta Nike jsou nejoblíbenější značkou pro Američany mezi 18 a 29 lety. Mladí lidé na jedné straně ztělesňují největšího labužníka v utrácení za spotřební zboží, na straně druhé jim konvenuje přitažlivost protestní kultury, která v Americe prošla bouřlivou komercializací od svého politického vrcholu na konci šedesátých let. Jak ve své knize *Kup si svou revoltu!* (2004, česky 2012) upozornili Joseph Heath a Andrew Potter, z kontrakultury se stal pohon konzumního kapitalismu. Touha vysmeknout se ze jha masové společnosti prodává masové výrobky a buduje kvazialternativní identitu. Konzumní vlk rebelie se nažral a koza kapitálu zůstala celá.

S komodifikací politického a sociálního aktivismu má ostatně Nike hluboké zkušenosti. Už v roce 1992 se v reklamní kampani zaměřil na ženy a dívky, když jim nabízel posílení jejich společenské pozice prostřednictvím sportu. I další americké společnosti využívají etického poselství k propagaci svých výrobků. Rapper Eminem se stal tváří Chrysleru v roce 2011, kdy tato firma čelila ekonomickému kolapsu. Na morální strunu hrála i společnost Starbucks propagací fair-trade kávy. Skutečnost, že urputná snaha schovat korporátní tělo pod rebelskou mikinu s kapucí nemusí být vždy komerčním posvícením, ale ukázal případ Pepsi a její reklamy, v níž tmavý nápoj usmířil dav demonstrantů s nastoupenou policií. Realita v amerických ulicích, kde docházelo k násilí ze strany policie při protestech hnutí Black Lives Matter, celou kampaň totiž zesměšnila hned v zárodku.

Parodie s Hitlerem

Kaepernickovo marketingové angažmá se stalo terčem posměchu i kritiky nejen ze strany vlasteneckých rasistů, policejních složek a populistického politika. Příznivci jeho rebelie se pustili do bezobsažnosti zvoleného hesla. Není divu. Netrvalo dlouho a objevila se i parodie, kde motto o víře v cokoli a sebeobětování doprovázel namísto afroamerického fotbalisty portrét Adolfa Hitlera.

Mnozí Kaepernickovi zase vyčítají, že pomohl Nike dosáhnout vyššího zisku a zároveň se na tom sám jistě obohatil. Těžko mu ale přisuzovat pouze ziskové motivy, když víme, že od začátku svého aktivismu pravidelně přispíval spolu s dalšími dárči na sociálně spravedlivé aktivity. O tom, kdo získá milion dolarů měsíčně, mohli lidé dokonce hlasovat na jeho webových stránkách. K jeho protestu na sportovním kolbišti se sice přidali další hráči, dokonce i někteří kluboví majitelé, na policejní násilí proti afroamerickým obyvatelům to ale nic nezměnilo. Kaepernickovo spojení s Nike pomohlo znovu otevřít v Americe velmi palčivé téma policejního násilí, ale i institucionálního rasismu obecně. Navíc obnažilo úspěšný prodejní plán korporace, která už třicet let dokazuje, že když něco chce, tak „jde do toho“ – a prostě si to vezme.

Autor je sociolog.

napětí

Mladá členka katolické církve se rozhodla k tichému protestu během mše arcibiskupa Dominika Duky u příležitosti výročí zvolení Jana Pavla II. Přímou v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha během večerní mše poklekla v podprsence, s trnovou korunou na hlavě a napsal „Proč jste nám nasadil korunu z trní?“ na obnažených zádech před kázajícím kardinálem Dukou. Podle vlastního prohlášení tím reagovala na skandální homofobní a šovinistické kázání Petra Piňhy o Istanbulské úmluvě, které hlava české katolické církve podpořila. Připomeňme, že monsignor Piňha při svatováclavském kázání na tomtéž místě strašil například tím, že homosexuálové budou brzy prohlášeni za nadřazenou vládnoucí třídu a heterosexuálním párům budou odebírány děti, které následně poputují do „pracovně výchovných táborů vyhlazovacího charakteru“.

V sobotu 13. října se po celé Francii konaly demonstrace, které požadovaly, aby politici začali okamžitě jednat ve věci globálního oteplování. Podle odhadů se po celé zemi sešly desetitisíce lidí, přičemž největší protesty se odehrály v Paříži a v Marseille. Nikoli náhodou lidé vyšli do ulic přesně týden poté, co byla zveřejněna analýza OSN, která tvrdí, že na záchranu planety zbývá lidstvu pouhých dvanáct let. Bez celosvětové koordinace opatření proti globálnímu oteplení nás podle OSN nemine klimatická katastrofa.

V Maďarsku začala platit kriminalizace bezdomovectví, která je dokonce součástí ústavy. Všeobecný zákaz výskytu bezdomovců na ulicích předpokládá, že ti z nich, kteří odmítnou jít do azylových domů, půjdou povinně pracovat, nebo dokonce do vězení. Represivní politika vůči bezdomovcům je součástí politiky Viktora Orbána dlouhodobě. Zdařile ji přitom kombinuje s protimigrantskou rétorikou. V Evropě dosud neexistoval stát, kde by se k podobnému kroku odvážili, i když politiků, kteří navrhuji vytváření různých bezdomoveckých táborů, by se i v Česku našlo dost. Paradoxem novelizace zákona o bezdomovectví je skutečnost, že v ubytovných pro lidi z ulice není dostatek místa a řada z nich tamní podmínky označuje za nehorázné.

Před padesáti lety afroameričtí sprinteri Tommie Smith a John Carlos na olympijských hrách v Mexiku vstoupili do dějin černošského emancipačního hnutí, když během poslechu americké hymny na stupních vítězů zdvihli zaťatou pěst v černé rukavici. Znamé gesto je vyjádřením odporu proti diskriminaci černošské komunity ve Spojených státech a bývá spojováno se Stranou černých panterů. Oba sportovci byli následně suspendováni, nemohli najít práci a jejich rodiny se staly terčem výhrůžek a šikany.

—lr—



Za účast v reklamní kampani nadnárodní korporace Nike schytal Colin Kaepernick další kritiku. Foto Alba Vigaray



Dumitru Tepeeneag
Probuď se do snu. Oneiristické povídky
 Přeložili Jarmila Horáková a Tomáš Vašut
 Herrmann & synové 2018, 253 s.

Jméno rumunského prozaika Dumitra Tepeeneaga (nar. 1937) u nás není neznámé – už před deseti lety vydalo nakladatelství Dybbuk jeho úspěšný román Hotel Europa. Výbor Probuď se do snu má seznámit čtenáře s autorovou starší tvorbou, spjatou s „oneiristickým“ směrem v rumunské literatuře šedesátých let, který tak byl pojmenován podle psychologického termínu označujícího prodloužení snového stavu do bdělosti. Mohlo by se zdát, že oneiristé navazovali na meziválečné surrealisty; na rozdíl od nich však neusilovali o zkoumání podvědomí a zachycování prožitých snů, nýbrž o vědomé vytváření „reality analogické snu“, a to propojováním snových obrazů prostřednictvím autorovy bdící racionality. V pětáctičeti krátkých prózách Tepeeneag rozvíjí s obsedantní naléhavostí motivy, jako jsou levitující ženich s nevěstou, akrobati křepčící kolem šibenice nebo tramvajová trasa, jež končí v pustině obývané obrovskými agresivními ptáky. Českého čtenáře nejspíš zaujme poslední text výboru, Heautontimorumenos, věnovaný in memoriam Janu Palachovi: „... vím že mě čeká stejná otřesná podívaná na stejnou hrůznou scénu osvětlenou jedinou lampou tam ve sněhu mučení které se stále opakuje protože nemám odvahu dívat se až do konce a já sám jsem tedy vinen právě kvůli mně to nemůže skončit jelikož jsem takový zbabělec...“ Tepeeneag jako jeden z mála rumunských intelektuálů pochopil význam Palachova činu a veřejně se k němu přihlásil.

Libuše Valentová



Alen Mešković
Stan pro jednoho
 Přeložila Markéta Kliková
 Argo 2018, 296 s.

Trosečník nevděčný pohostinnému pobřeží zasluhuje, aby jej příští vlna spláchla nazpět. Alen Mešković v románu Stan pro jednoho zaznamenává ambivalenci duchovního postoje imigranta: idealizující nostalgii, nekritickou vůči staré vlasti a hyperkritičnost k prostředí, jež jej přijalo, ale i odtažitost vůči novým lidem a péči, již se mu dostává. Paradox: vlast, kterou imigrant násilně opustil, je jako mateřská náruč a ztracený ráj ze vzpomínek, zatímco přístřeší azylu se svými výzvami evokuje nepřátelský svět. Šalebná zrcadlová síň v duchu zastíňuje reálné vztahy. Protagonista románu se aklimatizuje v dánské společnosti. Chorobný egocentrismus jej odvádí ze životního kursu k sebeklamům iluzí a hořkému poznání vlastních limit. Robinsonský úděl potkává různou měrou každou lidskou bytost. V tomto případě se odvíjí zvláštní degradace: hrdina odmítá svoji emancipaci s okolím, pěstuje si svoji výlučnost, která de facto není. Péče pohostinné společnosti jej obtěžuje, jako by elementární přirozenost azylanta byla něčím libějším. Ač ve společnosti vládne klid, v duši bouří svár. „Jeho“ lidé jsou mu vzácní, zatímco domácí jsou jacísi hostitelští podivíni, narušující mu kruhy, když se s ním soucitně dělí o svůj podíl domova; dacani, co nikdy neopustili svůj byt, dům, ulici, ves, město, a přitom vědí lépe, jak se věci mají, protože jsou doma. Jaktože ho v tom Vidlákově nechápou a neklaní se mu? Svým způsobem se jedná o aktuální verzi pohádky Jak šel Honza do světa se všemi trabli a nesnázeami života lidského, a i když kvůli tomu Bosňáci nezačnou hned nosit poděbradky a makovku v šátku na holi, zdá se, že Alen Mešković dosáhl kvalitní mety.

Vít Kremlička



Jakub Čermák
Středohoří
 Ears & Wind Records 2018, 78 s.

V Čermákově nové sbírce Středohoří se čtenář zorientuje poměrně rychle. V mnoha básních jsme zasvěcováni do autorova soukromého mikrosvěta, který je nám permanentně znázorňován prostřednictvím intenzivně rozbolavělé paměti. Básnické „já“ v knize ostatně neustále žije na periferii svého nedosažitelného štěstí a je emočně vyvlastněno skrze hříchy vlastní i dědičné. Celá sbírka jako by tedy byla napsána podle klasického schématu: něco niterného prožijete, uvnitř vás to souží a pak vám kupodivu dojde, že se to zřejmě opravdu stalo (mohli bychom si vypomocť slovem autenticita). Poezie zde pak působí jako jakási forma autoterapie, v níž se hledá „středohoří“ – záchytný bod, od něhož by se autor mohl odrazit k zapomenuté podstatě svého žití. O tom mimo jiné svědčí i Čermákův dovětek na portále startovac.cz, kde vybíral finanční prostředky na zmiňovanou básnickou knihu: „Od vydání mojí poslední sbírky uplynulo sedm let, nějak jsem ani s žádnou další nepočítal, ale poslední výkrutě života mi přinesly zásadně nové zkušenosti a témata, se kterými jsem se neuměl vyrovnat lépe než s poezií.“ Jistě – můžeme v tom nacházet rozmáchlé romantické gesto nebo šaldovskou „krev na papíře“, rovněž ale také nezměrný patos a nekontrolovatelné potoky básnickových slz. Přikláním se spíše k druhé variantě. Budu-li volně parafrázovat jednu nejmenovanou literární kritičku, Čermák si klidně může psát o svých pocitech, když se ráno probudí. Jen se pak musí smířit s tím, že kromě jeho příbuzných, dcery nebo ztracené polovičky to moc dalších lidí zajímat nebude.

Libor Staněk



Carla Mizzau, Vít Pokorný, Vít Kazmar, Anežka Charvátová
Hrdinové porážky. Podoby současné argentinské literatury
 Smršť 2017, 232 s.

„Argentina je evropskou zemí Latinské Ameriky, zemí předurčenou k velikosti, zemí geograficky nejprůhodnější situovanou... a je to chudá, žalostná a zapomenutá země třetího světa,“ říká spisovatel Martín Kohan v rozhovoru s Carlou Mizzau, iniciátorkou projektu, ze kterého sborník Hrdinové porážky vzešel. Privatizace a následná hospodářská krize přelomu tisíciletí, která otevřela cestu k moci levicově-populistickému kirchnerismu, přinesla na literární scéně i na knižním trhu obrat k pestrosti a různorodosti, ale také značnou fragmentaci. Do češtiny z tohoto nejnovějšího období zatím nebylo přeloženo téměř nic. Texty dvou hispanistek a dvou hispanistů se nepouštějí do nemožného úkolu podat podrobný přehled – spíš se zdá, že každý zpracoval, co je mu blízké. Carla Mizzau je autorkou obecnějších pasáží (včetně užitečného uvedení do argentinské politické situace a jejich specifik), Vít Pokorný se věnuje boomu historické paměti a prózám týkajícím se poslední argentinské diktatury (1976–1983), Anežka Charvátová píše o obrazu města a předměstí a Vít Kazmar se ve své – bohužel nejkratší – kapitole snaží uchopit zanedbávané téma literární komiky. To vše se navíc střídá s rozhovory, které autorská čtveřice vedla s argentinskými spisovateli a teoretiky. I tak je ale sborník soudržnější než leckterá kolektivní monografie. Dobře by se vyjímal jako součást edice, jejíž ambicí by bylo postupně mapovat současnou literaturu dalších zemí světa.

Michal Špína



Tina a Vore
(Gräns)
 Režie Ali Abbasi, Švédsko 2018, 108 min.
 Premiéra v ČR 18. 10. 2018

Letošní vítězství v sekci Un certain regard bylo celkem překvapivé. Tvůrce oceněného švédského filmu Tina a Vore, režisér Ali Abbasi, měl do té doby za sebou jen vlašně přijatý hororový celovečerní debut Shelley a jeho druhotina také patří spíš do oblasti nápaditých žánrovек než na artový festival. Adaptace povídky Johna Ajvide Lindqvista (autora úspěšného upířského románu Ať vejde ten pravý) nicméně celkem dobře kombinuje prvky populárních žánrů s působivě pěstovanou výstředností. Zejména první polovina filmu nabízí přehledku konfrontačních střetů s jinakostí – anatomické anomálie, pójždání červů i podivné sexuální praktiky, to vše zasazené do všedních prostředí současného Švédska, která celku dodávají kontrastní dojem nevýrazné normality. Ve svých nejlepších scénách Tina a Vore připomínají styl surreálných, podivínských a groteskních artových filmů. Ve druhé půli se ale děj přehoupne do polohy mixující městskou fantasy a severskou krimi, která snímek oloupí o podstatnou část jeho podmanivě repulzivní estetiky. Nadreálné motivy se vysvětlí a z filmu se stane poněkud jednoduchá kriminálka s nadpřirozenými prvky. Tina a Vore ale každopádně ukazují stabilní sílu severoevropského filmového průmyslu, který dokáže produkovat nápadité snímky s údernými, realizačně nepřelíží náročnými koncepty, jež mohou oslovovat jak artové publikum, tak i diváky populárních filmů.

Antonín Tesař



Sláva Sobotovičová
Reverb
 Futura, Praha, 2. 10. – 25. 11. 2018

Audiovizuální instalace slovenské umělkyně Slávy Sobotovičové nese název podle zvukového efektu „reverb“, tedy simulace ozvěny v prostorech, které žádnou ozvěnu nevytvářejí, aby tak bylo dosaženo zvuku, který lidskému uchu zní sterilně, ale přirozeně. Takovým „nepřirozeným“ prostorem se Sobotovičové stal prostor galerie, v němž svůj zpěv používá právě jako svého druhu reverb, jenž však přetváří původní sdělení. Výsledkem jsou jakési hudební koláže, kombinující lidové nápěvy s popkulturními náměty, ať už ve všudypřítomném somnambulním zpěvu, který se line výstavním prostorem, nebo ve videích na mobilních telefonech, kde tvoří onen reverb populární videoklipům. Pokud jsme tedy u autorky byli dříve zvyklí spíše na vyjádření formou videoperformance, zde za sebe nechává znít svůj hlas. O vizuální stránku instalace se pak starají už zmíněná minividea a několik přítomných objektů, odkazujících na tradiční cantoria, tedy balkóny pro kostelní zpěváky, která ale ve výsledku vypadají spíše jako pestrobarevné meditační taburety, a zapadají tak i do všudypřítomného zpěvu lidových „manter“ v neustále se opakujících smyčkách. Spirituální interpretace by tu nicméně asi byla spíše zavádějící. Jak je u autorky dobrým zvykem, i tady se jedná především o hru zkoumající hranice „vysokého a nízkého“ v umění, jež vychází z každodenního života a jeho emocionálního uchopování v umělecké tvorbě.

Martin Vrba



Courtney Barnett
Tell Me How You Really Feel
 CD, Mom + Pop 2018

Síla druhého sólového alba australské písničkářky tkví především ve schopnosti aktualizovat žánrové pole, ve kterém se pohybuje. Obecně lze Courtney Barnett přiřadit k chytlavému, nedbale melodickému indierockovému písničkářství. Tuto linku ostatně potvrzuje hostování sester Kim a Kelley Dealových z Pixies, respektive Breeders. Pro daný žánr je typické, že se písně posluchači rychle dostanou do hlavy a vynucují si opakované přehrávání, zároveň se ale rychle oposlouchají. Dlužno ovšem podotknout, že deska Courtney Barnett zatím – aspoň co se mě týče – oposlouchání odolává. Zřejmě tedy obsahuje přece jen cosi navíc. Je to výraz nějaké jedinečné individuální zkušenosti? Anebo naopak přítomnost kolektivního, dobového prožitku? Myslím, že identifikovat se s touto hudbou je snadné především z pozice lehce frustrovaného mileniála, který čelí existenciálnímu nepohodlí svého věku, frustraci se však nepoddává, nýbrž se ji snaží s roztomile bojovným výrazem překonat. Jednotlivé písně se pak jeví jako chytlavé simulace lehkých krizí mladých lidí, kteří nad svou životní situací medituji v seriálu Girls nebo v designové kavárně. Lehkost tvorby Courtney Barnett ovšem publiku předává následující zprávu: přestože je cool mít starosti, opravdové depresi se radši vyhněte. Popový feeling alba Tell Me How You Really Feel posluchače na jedné straně drží u jemu vlastních emocionálních pozic, na straně druhé ho podněcuje k tomu, aby byl někým lepším než jen frustrovaným mileniálem.

Benjamin Slavík



?Alos
The Chaos Awakening
 LP, Dio Drone / Cheap Satanism Records 2018

Název nové desky sólového projektu ?Alos Stefanie Pedretti – v překladu „Probouzející se Chaos“ – slibuje mnohé. Osobně jsem doufala, že dvacetiminutový jednostranný vinyl bude oslavou chaosu, ve skutečnosti je to však spíš oslava probouzení. V rámci diskografie této drobné Italky s dredy delšími, než je ona sama, která se ve světě alternativní hudby proslavila jako zpěvačka a kytaristka „sludgecorové“ skupiny OvO, jde totiž paradoxně o desku nejmíň chaotickou. Ale tak už to v životě někdy chodí. Aktuálním albem se Pedretti ve srovnání s předešlou deskou Matrice (2015) ještě více vzdálila od svých starších performancí, v nichž hravým a zároveň subverzním způsobem komentovala role, jež jsou ve společnosti tradičně přisuzovány ženám. ?Alos zůstává se svým queer-pagan-doom-avant-metalem politicky angažovaná (a zábavná) minimálně v proklamativní rovině, nicméně pokud se jedná o samotný zvukový materiál, zdá se, že se noří čím dál hlouběji do neurčitého mysteriózního oparu. The Chaos Awakening je oproti Matrice sevřenější, soustředěnější, temnější a rituálnější. Přestože je deska vystavěna opravdu citlivě, nemohu přestat myslet na to, že z okultismu a magie se v dnešní menšinové hudbě stalo tak trochu konfekční, ne-li přímo výprodejové zboží. Ale třeba si jen ten rituál nedokážu ve stíněné garsonce, kde smrdí plíseň a odpady, plnohodnotně užít. Jsem zvědavá, jestli mi to 3. listopadu v pražské MeetFactory půjde líp. Pomůže mi budvar v plastovém kelímku?

Anna Silenská

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

PŘEDPLAŤTE SI NEKLID NA KULTURNÍ FRONT�

Vybavte se do školy
kritickým myšlením!

Studentské předplatné A2 za 690 Kč

Dopřejte svým čtenářům či
studentům kulturní rozhled!

Předplatné A2 pro knihovny a školy za 499 Kč



Předplaťte si A2 na celý rok a získáte přístup do elektronického archivu a navíc první tři čísla zdarma pro své přátele.

Další možnosti předplatného

klasické	799 Kč
elektronické	499 Kč
mecenáš	5 000 Kč a více

Roční předplatné (26 čísel) si můžete objednat na: www.advojka.cz nebo distribuce@advojka.cz. Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

Ádvojku? Ale samozřejmě! Tu zde máme.



eskalátor

Dobrá zpráva je, že většina současných kauz plnicích přední stránky novin nebude za dvacet let nikoho zajímat. Špatná zpráva je úplně stejná. Budeme totiž řešit mnohem horší věci. Zpráva mezivládního panelu OSN pro změnu klimatu na začátku října konstatovala, že nám zbývá jen dvanáct let na to, abychom s vynaložením veškerých sil udrželi globální oteplování pod hranicí 1,5 stupně. Pod 1,5 stupně přitom neznámá klid a mír, ale značnou míru obětí a tragických změn. Pokud však bude lidstvo ještě pár let krčit rameny, čekají ho války, populační přesuny a přírodní katastrofy nepoznaných rozměrů. A pokud budeme váhat ještě o chvíli déle, dožijeme se konce civilizace v její dnešní podobě. Vzhledem k okolnostem se dá bohužel předpokládat, jaký je nejpravděpodobnější scénář. Boj prostřednictvím individuální spotřebitelské volby či tlaku na politiky je už k smíchu. Na určité věci zkrátka není čas. Jediným řešením je rychle dostat k reálné politické moci lidi, pro které bude snižování emisí oxidu uhličitého tématem číslo jedna. Jak toho dosáhnout, je na každém z nás. Před touhle krizí, na rozdíl od všech předchozích pohrom přírodních i lidských, není a nebude kam utéct.

M. Hrdina

Když zrovna nekupuje elektrárny či hráče do své fotbalové Sparty, Daniel Křetínský

provádí s oblibou akvizice médií. Miliardáři, kterému v Česku patří například deník Blesk, se zalíbilo ve Francii, kde skoupil několik lifestyleových titulů a také politický týdeník Marianne. „Mluví francouzsky a jsem francofil,“ zdůvodnil své kroky v rozhovoru pro deník Le Figaro český miliardář, který strávil část svých studií v Dijonu. Poslední oznámenou kořistí jeho choutek se má stát prestižní večerník Le Monde, o jehož minoritním podílu Křetínský vyjednával s dalším bohatcem, Francouzem Matthieum Pigassem. Investice do tištěných médií přitom nejsou v poslední době téměř nikdy rentabilní. Zaručí vám však vstupenku do společenské smetánky, a to platí i v případě, že jste parvenu z Východu obchodující se špinavou energií. Snad to nakonec s Le Monde dopadne lépe než s mužstvem z Letné, které se topí v nekonečné krizi.

J. Horňáček

„Udělal chybu, skočil skok strašně nízko,“ bryskně okomentoval smrt svého koně žokej Josef Bartoš. Devítiletý valach Vicody nejenže na zlověstné překážce Taxisův příkop ukončil svůj život, ale především svému jezdcovi poskytl šanci vyhrát legendární Velkou pardubickou. Koně aby se začali bát, když si je Bartoš vyhlédne. Před čtyřmi roky tamtéž a pod jeho sedlem ukončila život klisna Zulejka. Světe, div se, i tehdy mohl za pád kůň: „Dostala strach ze skoku, chtěla zastavit,“ komentoval to tehdy Bartoš. Jezdci v sedle a s bičem v ruce ale nakládají koňům dost i bez smrtelných pádů. Studie univerzitních vědců

v Melbourne zjistila, že po dostihu krvácí z nozder každý druhý kůň. Krev v plicích má po proběhnutí cílovou rovinkou dokonce devadesát procent ze závodících lichokopytníků. Až bude zase někdo vehementně tvrdit, že koně soutěže neskutečně baví a naplňují, mohl by si provětrat mozkové závitky skákáním přes Taxis. Ideálně s Bartošem za krkem.

V. Ondráček

S výročí mnichovské dohody se opět vynořilo množství úvah, co by se stalo, kdybychom se onehdá zachovali jinak. Ač se snažím generalizací povahy českého národa vyhýbat, tentokrát mi to nedá... Přijde mi totiž, že žijeme v době podmiňovacích způsobů: co by, kdyby, a jen abychom omylem nezpůsobili něco, co bychom byli bývali snad ani původně nezamýšleli. Nutkání zobecňovat ve mně vyvolalo setkání učitelů, na němž slovenská kolegyně prezentovala možné didaktické přístupy v práci s dětskou literaturou reflektující holokaust – jednalo se o drobníčku, ale promyšlenou a dotaženou. V diskusi však zaznělo, že bychom se možná tolik neměli věnovat holokaustu, ale i jiným tématům, třeba romské otázce nebo česko-německým vztahům, protože „by“ se mohlo stát, že pro samý holokaust nezbude místo na další podstatné momenty naší historie. A podobně opatrní pak kolegové byli i při diskusi o tom, jestli a jak pracovat s mediální manipulací – vždyť „by“ se přece mohlo stát, že ani učitel nepozná, zda náhodou není novinářem klamán. V této souvislosti mi na mysli vytanuly

někdejší tendence některých politiků, kteří chtěli, aby škola nabízela vyvážené informace – a na diskusi s disidentem přizvala komunistu. Co kdyby náhodou!

E. Marková

Mohl to být román, ale je z toho zase jen glosa do Ádvojky. Ve dveřích mého kupé v rychlíku z Prahy do Krušnohoří se objevila zmatená mladá Němka. Chtěla prý jet jenom do Holešovic, ale nějak nezvládla vystoupit, a ptala se, která je příští stanice. To máte smůlu, povídám, vlak staví až v Ústí nad Labem. Zoufale začala hledat Ústí v mapě na mobilu. Nabídl jsem pomoc s šátráním po displeji – a ejhle, na maps.google.de není žádné Ústí, nýbrž Aussig. A okolo něj Teplitz-Schönau nebo Tetschen-Bodenbach (název zavedený v roce 1942). Potlačil jsem vzpomínku na výročí Mnichova a už na vlastním zařízení si ověřil, že to funguje i obráceně: na české verzi map figurují vedle Výmaru a Cvikova i takové perly jako Olešnice nad Halštrovem (Oelsnitz). Jistě, exonyma patří k bohatství jazyka, ale koho by dnes napadlo dávat je do map v mobilech, podle nichž se lidé pokoušejí zorientovat v cizích zemích? Sám sice používám raději o řád lepší OpenStreetMaps nebo Mapy.cz, ale vždycky jsem si myslel, že v Silicon Valley aspoň tuší, co dělají... Evidentně ne. Mezitím jsme zastavili v Aussigu: spolutestující se šla ptát na první spoj nach Prag, zatímco já pokračoval podzimmím soumrakem na Teplitz, Brüx a Komotau.

M. Špína