

A2

městská fantasy Alana Moorea
batmanovský seriál Tučňák
Cena Jindřicha Chalupického 2024
prozaické debuty Michala Talla a Ondřeje Šance
kreativní protesty v keňské Kibeře

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
11. 12. 2024 ROČNÍK XX
ADVOJKA.CZ
CENA 59 Kč

25/26

MANIFESTY

Ilustrace Martin Kubát, 2024
ISSN 1803-6635

2 5 >



9 771803 663006

MONEY
~~MANIFESTY~~

ZIMNÍ LITERÁRNÍ PŘÍLOHA

editorial

z obsahu

„Všechno je na dosah, nejhorší materiální podmínky jsou výtečné. Lesy jsou bílé nebo černé, nikdy se nepůjde spát.“ Touto ironickou větou uzavřel André Breton první odstavec Manifestu surrealismu, který vyšel přesně před sto lety a pokoušel se radikálním způsobem reagovat na situaci, kdy modernímu člověku „tak trochu chybí jakýkoliv důvod k životu“. Právě manifestům, jež usilovaly – či usilují – o probuzení imaginace, abychom v přítomnosti dovedli vynalézat budoucnost, je věnováno téma tohoto dvojčísla. Většina tematických textů se – nepřekvapivě – obrací k avantgardě, tedy ke „zlatému věku“ manifestů. Rozhodně ale nehodláme pouze balzamovat mrtvolu. Péči o „posvátná monstra“ můžeme přenechat těm, kteří sice udržují žánr manifestu při životě, jejich představa zítřka se však až příliš fixuje na věcech. Dočtěte se o nich v úvodním komentáři Ondřeje Slačálka.

O tom, že touha po lepším světě jde ruku v ruce s potřebou bořit, píše ve svém eseji Jakub Vaníček, který sleduje trajektorii destrukce i hledání nových možností existence od Marxova a Engelsova manifestu přes avantgardu ke kontrakultuře. Nezastírá přitom, že kapitalismus dokázal vstřebat většinu forem subverze, což ovšem neznamená, že by dnes radikální gesta nebyla možná či potřebná. Provokativní, avšak relevantní tezi, podle níž avantgarda přispěla spíše k radikalizaci kapitalistické modernity než k uskutečnění radikálně nové budoucnosti, ohledává Roman Kanda, který konstatuje, že bojovná rétorika má svůj význam až ve chvíli, kdy provokuje k činu, jenž se může stát událostí. Vojtěch Čurda zase ukazuje, že Manifest futurismu nebyl pouhou „slepou vývojovou větví avantgardy“, naopak měl na tradici manifestů zásadní vliv (na čemž nic nemění fakt, že si italští futuristé zadali s fašismem). A konečně tezi, že práce na proměně světa není výlučně lidská



Ilustrace Monika Doležalová

záležitost a měla by zahrnovat součinnost s mimolidskými bytostmi, najdeme v exkursu o manifestech feministické teoretičky Donny Haraway, jehož autorkou je Magdaléna Michlová. Teorie se ovšem neobejde bez praxe, a tak poslední letošní vydání A2 doprovází příloha s deseti manifesty vytvořenými na základě redakční výzvy. Jakou mají tyto texty hybnou sílu, posuďte sami; jisté je, že se při jejich čtení nebudete nudit.

„Rádi bychom, aby stačilo napsat na zeď ‚revoluce‘, a ulici by zachvátily plameny,“ napsal v dovětku ke knize Naším přátelům kolektiv skrývající se za označením Neviditelný výbor. Ačkoli A2 hoří výborně, ani my nevěříme v náhlé vzplanutí. Poslední věta Bretonova manifestu má ale pořád něco do sebe: „Existence je jinde.“ O Vánocích to možná platí víc než jindy.

Lukáš Rychetský

Jonáš Hájek

Štědrý
den

Sebevrahovi za Třebovou
se prý podaří přežít
bez dolních končetin.

Rozmazleným cestujícím
bude vrácena část jízdného
úměrná době odklizení
krvavé kaše.

Pokoj lidem dobré vůle
a tamtomu – ránu z milosti.

Báseň vybral Elsa Aids

- 4 Bezdrátová imaginace. Nekonečná provokace futuristických manifestů / Vojtěch Čurda
- 5 Křtitelé uměleckých evangelií. Výbušná síla manifestů dvacátých let / Roman Kanda
- 7 Městská fantasy pro všechny. Nová fantastická série Alana Moorea / Matouš Hrdina
- 7 Zde jsou verše / literární zápisník Martina Lukáše
- 8 Hrdinství a každodennost romského života. Próza Ondřeje Šance Jako po drátku / Olga Pavlova
- 9 Nedokončená apokalypsa. Nad prozaickým debutem Michala Talla / Tímea Zvolánková
- 10 Bída Gotham. Seriál Tučňák jako alegorie dnešní Ameriky / Tomáš Stejskal
- 11 Žena ze slovníku. Zkušenost trans lidí ve filmu Žena z... / Ema Fischerová
- 12 Neškodná taneční hudba. Jamie xx a jeho klubová karma / Jan Bárta
- 13 Když utichnou psi. Ohlédnutí za koncertem Current 93 / Jan Klamm
- 14 Lidstvo je pouhý sen stínů. Médeiny děti Milo Raua / Josefína Formanová
- 14 Život po ukradeném dětství. Pohybová inscenace Extra Life / Štěpán Truhlařík
- 15 Stopování alternativních dějin. Začátek nové éry Ceny Jindřicha Chalupického / David Bláha
- 18 Jsme tu! Manifestace, destrukce a zrození nového světa / Jakub Vaníček
- 20 Kryl je univerzální mýtus. S historikem Jakubem Šloufem nejen o krylovské výstavě / Matěj Mětelec
- 22 Smetiště Acerbus / Fritz von Herzmanovsky-Orlando
- 25 Síla komunit. Jak zapojit místní do plánování měst / Alžběta Medková
- 26 Jak dalitě přicházejí o iluze. Sen o spravedlivé společnosti, který se nevyplnil / Jiří Krejčík
- 28 Protestival. Kreativní neposlušnost v Kibeře / Martin Páv
- 30 Od kyborgů k druhové blízkosti. Manifesty Donny Haraway / Magdaléna Michlová
- 30 ČEZ útočí! / sloupek Radka Kubaly

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE ČTVRTEK
2. LEDNA 2025

Vykrádat hroby a dobíhat pokrok

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Před nějakým časem se filosof Michael Hauser rozhodl napsat radikálně levicový manifest pro naši dobu. Mnozí už komentovali, vesměs kriticky, jeho obsah – jako nepřiliš invenční a ještě méně přesvědčivý (viz A2 č. 2/2024). Překvapivá byla ovšem především forma: autor se pokusil nasoukat do bot Karla Marxe a napsat svůj manifest jako aktualizací parafrázi *Manifestu komunistické strany* (1848, česky 1882). Ne, že by tato forma nebyla možná. Kdyby měl někdo nadhled a smysl pro humor, asi by s ní mohl pracovat. Jenže na to se *Manifest socialistického hnutí* bral příliš vážně. Chodil zkrátka v botách, které mu byly velké (ostatně komu by nebyly velké?), a sděloval nám, jak se věci mají. Napodobení velikána tu bylo mocenským gestem – vzhledem k reálné bezmoci autora manifestu i dnešního „socialistického hnutí“ poněkud komickým mocenským gestem.

Nešlo si nevzpomenout na jiný Marxův text, totiž na pasáže z úvodu k *Osmnáctému brumairu Ludvíka Bonaparta* (1852, česky 1946). Z něho se do omrzení cituje věta o tom, že historie se opakuje jednou jako tragédie, podruhé jako fraška, a mnohem méně se připomíná strhující popis, v němž je tato věta zakotvena: autor ukazuje, jak anglická či francouzská buržoazie k tomu, aby vykonala v 17. a 18. století své revoluce, nesměla vědět, co činí, a namísto toho se v okamžiku nesmírné proměny přítomnosti obrátila k minulosti. Angličtí revolucionáři napodobovali starozákonní proroky, francouzští římskou republiku. V pomyslných tógách Cicerona a Bruta popravili uchvatitelského krále – a pak se teprve dokázali rozhlédnout, co vlastně udělali.

Je pozoruhodné, že Marx do tohoto obrazu zahrnuje všechny revoluce minulosti, ale vyjímá z něj proletariát. Ten pro svou revoluci „nemůže čerpat svou poesii z minulosti, nýbrž pouze z budoucnosti... *Revoluce XIX. století* musí nechat mrtvé pohřbit své mrtvé...“. Jenže i proletariát potřeboval mytologii a poezii minulosti, zahrnutí do národa a jeho velkého příběhu. Hrátky českých komunistů s husity jsou výmluvnou ilustrací.

Nechme mrtvé, ať pohřbí své mrtvé? Dnešní levice to příliš neumí. Zkraje tohoto podzimu



Ilustrace Monika Doležalová

vydal ke sto letům manifestu poetismu básník Jan Kubiček svůj *Nový manifest poetismu*, který pokřtil Michael Hauser. Text začíná prohlášením: „Opět je tu doba manifestů...“

Snad na potvrzení těchto slov se objevil ještě jeden manifest: vydali jej nespokojení liberální sociální demokraté spolu s několika zelenými, piráty a dalšími. Manifest *Progresivní Česko* viní vládu, že „zklamala“ a „selhala v modernizaci země“. Selhaly ale rovněž opoziční strany, které prý měly „konstruktivně vyjednávat“. *Progresivní Česko* se zaklíná „moderní zemí“, „pokrokem a zásadními reformami“. Místo aby řeklo něco politického, vzývá technokratickou modernizaci (k níž nejspíš patří i v podstatě nedemokratické představy o „konstruktivní“ opozici). Jestliže u Hausera a Kubička jsme byli svědky ohřívání patosu, zde nacházíme technokratickou politiku „modernizace“ namísto silného politického patosu. Pohled do budoucnosti nepřináší žádnou „poezii“, jen výzvu k neustálé

modernizaci ve jménu „pokroku“ (pro jistotu se ovšem většinou mluví o „progresivním“, nikoli o „pokrokovém“ směřování).

Prý je „doba manifestů“... Skutečně je doba pro žánr, v němž jeden nebo několik moudrých mužů shrne současné dění do několika chytlavých nebo rádoby chytlavých slov a přispěje tím ke společenské změně? Může být, ale dosud napsané levicové manifesty o tom příliš nepřesvědčují. Buď jejich přehnaný patos duní naprázdno, nebo nejsou schopny se žádného patosu dopracovat.

Moudrý muž napíše, moudrý muž pohne světem, moudrý historik o něm pak napíše na paměť potomků. Kruh se uzavře... Že by jednou někdo ještě napodobil Michaela Hausera a zkusil si posmrtně obout jeho boty? Těžko předjímat, ale spíš ne. Nejspíš se ve frašku změní zase jiná tragédie.

Není spíš doba nápodob manifestů – patišů, ozvuků, koláží? Není spíš doba jakéhosi

manifestového manýrismu? Nejsou podobné manifesty jen poslední manifestací postmoderny, jejíž podzim, konec či smrt se nám Michael Hauser už tolikrát pokoušel zvěstovat, dokonce ještě v době, kdy už si na tón tohoto devadesátkového hitu nikdo ani nevzpomněl? Nejsou dnes manifesty tohoto typu spíš útekem k minulosti? Jistě, protikladem je manifest, který do minulosti neutíká a čerpá naději z budoucnosti, pokroku a modernity. Lze si ale klást otázku, zda tyto představy nejsou v jistém smyslu ještě zastaralejší. Skutečně v čase klimatické krize věříme na božstvo minulých dvou století jménem pokrok?

Z minulosti se nevyvlečeme, nemá ale smysl snažit se napodobovat její patos, ani před jejím patosem utíkat. Má smysl její patos dobře poznat, abychom našli vlastní jazyk pro svůj vlastní patos.

Autor je politolog a publicista.

Seifert, odpůrce režimu: jakého?

ONDŘEJ KLIMES

V říjnu uběhlo čtyřicet let ode dne, kdy byla Jaroslavu Seifertovi udělena Nobelova cena za literaturu; teď došlo na druhou část kula-tého výročí: 10. prosince 1984 byla cena předána. Převzala ji básníková dcera Jana Seifertová, jež při ceremoniálu ve stockholmské radnici mimo jiné řekla, že její otec „myslí v této chvíli na básníky, kteří se nedočkali ani nesrovnatelně menšího uznání“. Takových je nespočet – obzvlášť když započteme i básnířky. Ale nechme starého spisovatele s pochopením pro vrtkavost osudu v jeho břevnovské pracovně, ať se těší výhledem do podzimní zahrady, a vraťme se do současnosti.

Po letech si získání ceny připomínáme jako moment, kdy se na Čechy usmálo štěstí a nadělilo nám událost, která se dnes dá poměrně snadno zasadit do oficiální, učebnicové verze naší minulosti – do níž by se sebevědomý provokatér Milan Kundera v roli nobelisty hodil o poznání hůř (obavy části disentu, že cenu získá emigrant, kterému podle Václava Havla bylo „všechno u prdele“, naštěstí nepatří do velkých dějin).

Důraz na historický význam ocenění je výhodný i proto, že se při něm obejdeme

bez čtení Seifertovy poezie. Snadnější je mluvit o básnickové životě: o jeho vyloučení z KSČ v roce 1929 (za to mu laskavě promijíme komunistické mládí), o jeho kritice stalinismu na sjezdu spisovatelů v roce 1956 (tady už tušíme antikomunismus, bez něhož „totalitu“ nedokážeme pochopit) a konečně o jeho podpisu Charty 77 a udělení Nobelovy ceny (sláva, svět si všiml našeho boje s režimem! Ale stejně si musíme povzdechnout: od té doby už jsme medaili nedostali...). Životní příběh ateisty – v jehož básni mrtví čekají „na boží spravedlnost. / Tedy vlastně na nic“ – pak zpravidla uzavírá líčení jeho druhého, církevního (a tedy nekomunistického) pohřbu, při němž se dle legendy nad rakví třepotal předčasně probuzený motýl.

Být čtyřicet let posledním nobelistou nevelkého národa, jehož existence se neobejde bez sprádaní mýtů, je nevďěčné. Takové postavení si nezaslouží žádný umělec, natož básník. Spojování odkazu celoživotního socialisty se směřováním české společnosti po roce 1989 nicméně i v šablonovitém, národně mytickém kontextu vyznívá bezohledně. Publicisté tento nesoulad obvykle tlumí připomínkou toho, jak neochotně normalizační

režim Seifertovo ocenění akceptoval: Rudé právo událost odbylo deseti řádky, Rozhlasové noviny informaci věnovaly tři minuty... O postavení „národního umělce“ v orwellovském roce 1984 máme tedy jasno. Ostatně i řeč k udělení ceny vyšla jen jako „zájmový náklad“ určený členstvu Jazzové sekce. Pozornost si nicméně zaslouží nejen dobová cenzura či jiné projevy státní represe, ale také skutečnost, že nobelovská úvaha, nazvaná *O patetickém a lyrickém stavu ducha*, je v mnoha ohledech stále aktuální – a že rozhodně nezapadá do sebeoslavného vyprávění o cestě k současnému statu quo, jehož legitimita do značné míry stojí na nereflektovaném antikomunismu.

V úvodu svého zamyšlení autor upozorňuje, že umění bez patosu, tedy bez snahy konfrontovat realitu, zůstává „uměním osamělosti“. Vzápětí ale hájí – a patetizuje – „lyrický stav ducha“ jako „mírnící činitel“ stojící proti „modlářství práce a výkonu“, proti „posedlosti myšlenkou ovládání a využívání přírody a lidí“, zkrátka proti systému, který koná „své dílo za cenu ztrát na důstojnosti člověka“. Lyrismu, nazíranému jako „protipól kultu síly a moci“, je podle této úvahy naopak vlastní

„ztotožňování se se světem, vcitování, sympatie, soucítění“, a proto představuje jeden ze způsobů, jak člověka „vyvést z jeho neudržitelného postavení samozvaného pána, který se staví mimo přírodu“.

Nechme stranou, nakolik jde o polemiiku s Kunderovou kritikou „lyrického věku“; důležitější je, že tento manifest k Seifertově poezii, která se k nám obrací z jiné doby a jejímž patosu dnes rozumíme jen částečně, připojuje etické stanovisko, jehož kritické vyznění trvá, a pokud z něj vyvodíme politický postoj, dělá z lyrického básníka opět „odpůrce režimu“: tentokrát toho současného. Jestliže Seifertův apel přeložíme do dnešního jazyka, okamžitě se přiblížíme aktuálnímu, politikou – a patosem – nabitým hodnotám, jako jsou udržitelnost, nerůst, environmentální žal (nikoli smutek: jde přece o lyrický postoj!), emocionalita, důraz na péči nebo citlivost k mimolidským bytostem.

Ještě dovětek: úvahu neformuloval samotný třiaosmdesátiletý laureát, ale jeho zeť, politolog a spisovatel Dalibor Plichta. I tahle peripetie nám může být blízka: autorství ustoupilo lyrickému patosu ne-píšícího, ne-mocného, brzy už „více-než-lidského“ básníka.

Bezdrátová imaginace

Nekonečná provokace futuristických manifestů

Marinettiho Manifest futurismu z roku 1909 byl první z řady avantgardních proklamací, který těm dalším ukazoval cestu. Přesto byl futurismus – mimo jiné kvůli vazbě svého zakladatele na fašismus – dlouho nespravedlivě přehlížen jako slepá větev moderního umění. Skutečnost je ovšem komplikovanější.

VOJTĚCH ČURDA

„Řvoucí automobil, který jako by běžel pod kulometnou palbou, je krásnější než Níké Samothrácká.“ Tak zní asi nejznámější proklamační *Manifestu futurismu*, zformulovaného roku 1909 italským básníkem Filippem Tommasem Marinettim. Jakkoli se pod jeho vlivem avantgardě otevíraly nové obzory chápání tvorby i společnosti, provázeli futurismus kontroverze a podezření. Mnohdy je tak pojímán jako slepá vývojová větev avantgardy, zastíněná silnějšími tvůrčími koncepty. Neblahý odér ulpěl i na jeho politickém profilu. Kromě buřičských tónů obsahoval totiž Marinettiho manifest také chválu militarismu, nacionalismu a misogynie; samotný Marinetti se v meziválečných letech přimkl k fašismu. V tuzemském prostředí se pak traduje, že do české kultury futurismus nepronikl a neměl na ni větší dopad. Vliv futurismu na avantgardu 20. století, včetně kultury psaní manifestů, byl ovšem zásadní.

Vnitřní život strojů

Tvrzení o klíčovém vlivu futuristického manifestu na další vývoj tohoto žánru není nadsazené. V době, kdy Marinetti na konci nultých let 20. století vytvářel teze svého programu, nemohl se odvolávat na žádnou podobně laděnou tvorbu. Futuristické umění začalo vznikat až v nadcházející dekádě a doprovázelo je vydávání dalších manifestů v oborech výtvarnictví, architektury, básnictví nebo fotografie a kineematografie. Jádrem futuristického postoje přitom měla být revolta zaměřená především proti reliktním klasické kultury, koncentrované v knihovnách, muzeích a akademiích. Nová díla měla vycházet ze změn, které přinášel technologický pokrok. Byla postavena na obdivu k rychlosti letadel či automobilů a k rychlému tepu života v průmyslových velkoměstech. Manifesty přitom obsahovaly jak rozbíječské prvky, tak vize nové tvorby.

Futuristický ikonoklasmus se nejprve projevil v Marinettiho *Technickém manifestu futuristické literatury* z roku 1912. V poezii mělo dojít k revolucionizaci větné syntaxe a „osvobození slov“ proměnami typografie, eliminací adjektiv a adverbii nebo uváděním sloves v infinitivu. Básně měly být tvořeny na základě binárních analogií, odrážejících „bezdrátovou imaginaci“ jako ohlas Marconioho vynálezu. Od lidské individuality se měla pozornost obrátit k zachycení pohybu a „vnitřního života“ strojů. Podobné rysy najdeme i ve futuristickém

pojetí výtvarnictví, filmu, architektury, divadla a hudby. Manifesty futuristických malířů z počátku desátých let proklamovaly (i v protikladu ke statickému kubismu) snahu o univerzální vystižení pohybu. Futuristické obrazy využívají simultaneitu, kdy je zachycováno několik dynamických linek v jednom okamžiku, včetně propojení figur a pozadí. Futurističtí skladatelé zase chtěli do hudby zahrnout zvuky moderního města: hukot vozů a letadel, ruch ulic a tramvají.

Přitažlivost fašismu

„Chceme velebit válku – jedinou hygienu světa –, militarismus, patriotismus, ničivé gesto anarchistů, krásné Ideje, jež zabíjejí, a pohrdání ženou,“ deklaroval Marinetti v prvním futuristickém manifestu. Jeho teze pak v mnohém inspirovaly projevy Benita Mussoliniho. Reakce na misogynní výpad se Marinetti dočkal od básnířky, herečky, malířky a novinářky Valentine de Saint-Pint v berlínském časopisu *Sturm*, a přijal ji jako korekci svých postojů. Podle de Saint-Pint je historie střídáním časů hrdinství, válek a energie (mužské epochy) a dob mírných a klidných (epochy ženské). Ženy však v jejím pojetí nemusí být jen strážkyněmi „domácího krbu“: v heroických obdobích se stávají rovněž hrdinkami a bojovnicemi.

Už před první světovou válkou prosazovali italští futuristé koloniální expanzi, nahrazení parlamentu stavovským systémem a posílení armády. Vyslovovali se ovšem i pro zrušení papežství, usnadnění rozvodů, zespolečenštění pozemkového vlastnictví a zavedení progresivního zdanění. V poválečném období se velká část italského futuristického hnutí v čele s Marinettim přidala k fašistickému hnutí. Mezi Marinettim a „ducem“ však na počátku dvacátých let panovalo napětí: v básníkovi vzbuzovalo nelibost zejména opuštění antiklerikálního programu. Nakonec ale Marinetti zachoval fašistickému režimu věrnost a futurismus se stal integrální součástí oficiální italské kultury, přestože ve veřejných zakázkách byly preferovány klasické formy umění.

Marinetti získal akademické hodnosti, také jej ale sledovala tajná policie. Veřejně schvaloval mussoliniovskou expanzivní politiku, včetně napadení habešského císařství v roce 1936, a přestože nesouhlasil s implementací norimberských rasových zákonů do italského práva, zachoval Mussolinimu ve válčných letech

věrnost, a to i v období republiky Salò v závěru druhé světové války.

Většina italských futuristů se sice přiklonila na stranu mussoliniovského režimu, mezi jeho tvůrce však lze najít i levicové autory. Kupříkladu malíř Carlo Carrà byl na počátku 20. století zaujatým čtenářem Marxových spisů. Jeden z jeho obrazů zachycoval rozhánění účastníků pohřbu anarchisty Angela Galliho, zastřeleného během generální stávky v Miláně roku 1904. O několik let později, při vstupu Itálie do „Velké války“, se však i Carrà připojil k oslavě italského militarismu.

Okna futurismu otevřená

Navzdory stereotypu o vlažném přijetí futurismu v české kultuře na počátku 20. století nelze tvrdit, že by nový proud mezi mladými tvůrci nezanechal stopu. Již po vydání prvního manifestu se objevily reakce na stránkách kulturních periodik, včetně *Moderní revue*. Básníci z okruhu Devětsilu později hledali ve futurismu inspiraci při vytváření programu proletářské poezie, který do značné míry účtoval s předcházející kulturní tradicí.

Jeden ze spolutvůrců programového prohlášení Devětsilu, Karel Schulz, psal o kráse anténového sloupu, jenž předčí antické plastiky diskobolů i Venuši Mélskou. Naopak avantgardní teoretik Karel Teige futuristickou inspiraci nepřiznával a vůči novému proudu se vymezoval negativně. Josef Čapek v *Uměleckém měsíčníku* přivítal očištný charakter futuristického obrazoborectví a ocenil i princip simultaneity ve výtvarném umění. Vytýkal však futuristickým dílům formální nedokonalost a futurismu nadřazoval kubismus. Sám Marinetti přitom prohlášoval futurismus za základ evropské avantgardní tvorby a mezi jeho představiteli uváděl jak Čapka, tak Teigeho.

Velký zájem o futuristický program projevoval Stanislav Kostka Neumann. Ve fejetonu *Otevřená okna* psal o spřízněnosti, kterou cítí s mladými italskými buřiči snažícími se o osvobození z pout estetického akademismu. V provolání z tohoto článku se nakonec ozývá i radikalismus futuristických tezí: „Ať zhyne líbivá omáčka akademická a impresionistická, patina, jednotvární umělci, folklór, slovácké vyšívání, Alfons Mucha, staropražská sentimentální bestie fňukans, dr. Kramář a barok, český Reinhardt, Vinohradské divadlo!“

Autor je historik.



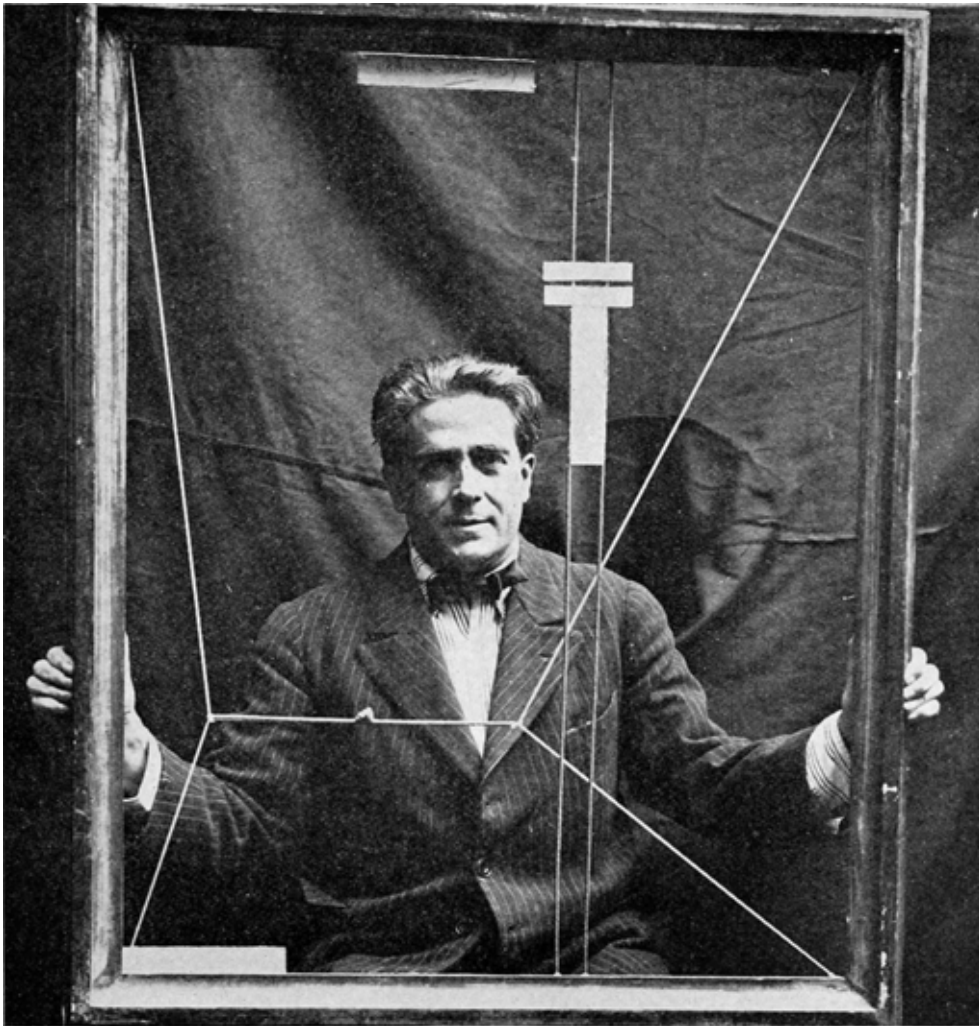
Futuristé Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni a Gino Severini v roce 1912

Křtitelé uměleckých evangelií

Výbušná síla manifestů dvacátých let

Ať už v avantgardních manifestech, deklarujících nové estetické názory i politické postoje, nacházíme kritiku buržoazní společnosti, nebo v nich naopak vidíme radikalizaci kapitalistické modernity, nelze jim upřít sílu. Ta spočívá nejen v bojovné rétorice, ale především ve schopnosti provokovat k činu.

ROMAN KANDA



Francis Picabia s dadaistickým obrazem-objektem Tanec svatého Víta na fotografii z roku 1919

V roce 1922 přisoudil Jiří Wolker manifestům úlohu „Janů Křtitelů“ nových uměleckých „evangelií“. Zároveň mluvil o jejich dvojím rozměru: manifest jednak vyzdvihuje novost estetického názoru a určuje vztah nové tvorby ke skutečnosti, jednak onen estetický názor propaguje a zároveň provokuje k činu. Dělá to zpravidla záměrně vyhrcovanými formulacemi – André Breton jistě přeháněl, když prohlásil, že *Manifest surrealismu* (1924) ohrožuje pozemskou existenci, ale možná by byl rád, kdyby tomu tak doopravdy bylo. Výbušná síla manifestu tedy nespočívá pouze v tom, co obsahuje, nýbrž také v tom, jaké reakce vyvolává. Z této perspektivy získává Wolkerův náboženský přírůbek jistou hloubku, protože křest i evangelium mají vést k proměně našich životů.

Popření, nebo vyvrcholení?

Manifesty první půle minulého století vedly k mnoha odvážným uměleckým činům. Proměnily však i náhledy na to, co tvorba je. Svou radikální rétorikou představily uměleckou činnost jako vědomý společenský, respektive otevřeně politický postoj. Často šlo o vzpouru přerůstající ve více či méně souvislý program. Uvedme jako příklad Teigeho první manifest poetismu z roku 1924. Začíná odmítnutím uměleckých směrů 19. století, údajně dokládajícím „degeneraci“ umění neschopného tvořit jednotný sloh. (Podobné medicínské metafory se v době nacistického a stalinistického glajchšaltování kultury avantgardě vrátily jako příslovečný bumerang.) Poetismus měl být vzpourou proti této neschopnosti a zároveň chtěl být programově novým slohem, vycházejícím z moderní skutečnosti výrazně konstruovanou technikou. Definován je povšechně a vágně: poetismus není literatura, malířství ani umění, je to způsob života.

Podobně tomu je v případě o rok mladšího manifestu konstruktivismu, v němž vzpoura nabývá podoby „likvidace umění“ – v souladu s obrazoboreckým pliváním na oltář kultury, ke kterému vyzývali italští a ruští futuristé. Bez jakéhokoli troškaření to znamenalo

vyhlášení programu nikoli nového umění, ale nového života, nikoli výzvu k tvorbě nových uměleckých děl, ale nového světa. Má-li manifest provokovat k činu, potřebuje nutně svůj protějšek – předmět negace a mnohdy nevybíravého očerňování, ale také odrazový můstek k překonání minulého. Lapidárně to vyjádřil zakladatel dadaismu Tristan Tzara: napsat manifest znamená chtít A, B, C a nadávat na 1, 2, 3.

Totální negace a svět absolutních protikladů jsou rozporuplnými fikcemi, které sugerují iluzi nového počátku. Na iluzivní pozadí této sugesce upozornil už na konci dvacátých let, jež se dají považovat za zlatou dobu manifestů, filosof a sociolog Josef Ludvík Fischer. Měl za to, že avantgardní manifesty a programy (konkrétně zmiňoval konstruktivismus) jsou přes všechnu zdrcující kritiku buržoazní společnosti spíše radikalizací kapitalismu než jeho popřením; že jsou jeho vyvrcholením a domýšlením.

Inovativní sebedestrukce

Ať už s Fischerovým míněním souhlasíme, či nikoli, vcelku nebanálním způsobem odkazuje k otázce obecných sociálních podmínek, do nichž jsou manifesty vpleteny, jakkoli ohlašují jejich zánik. Když americký myslitel Marshall Berman sledoval kulturní významy *Manifestu komunistické strany* (1848, česky 1893), kritizoval výklady, které v patrně nejvlivnějším textu 19. století spatřovaly především historické vyprávění o vzestupu buržoazie a politickou vzpouru vykrystalizovanou do konkrétního programu na zlepšení postavení proletariátu. Pojmy jako revoluce nebo svoboda tak byly chápány převážně ve svých politických významech. Podle Bermana je však Marxův a Engelsův manifest příkladem díla, v němž dochází k propojení určité dějinné a politické koncepce s tím, co bychom mohli nazvat kulturní logikou moderní doby.

Je ironií dějin, že první část manifestu, vychvalující revolucionizující sílu buržoazie, se nám dnes může zdát aktuálnější než pasáže o politické aktivizaci proletářského kolektivu. Právě buržoazie podle Marxe a Engelse

neustálým zdokonalováním výrobních prostředků přivedla národy „na dráhu civilizace“ a vytvořila skutečnost, v níž nic není pevné a vše je vystaveno neustálé změně. Autoři však vidí i odvrácenou stranu neustávajícího budování nové skutečnosti. Berman ji nazývá „inovativní sebedestrukce“. Inovace ničí nejen stará průmyslová odvětví, jak se uvádí v manifestu, ale vše, co jí stojí v cestě. Ničení se tak fakticky stává podmínkou budování.

Nevysvítá zde souvislost obecných sociálních podmínek a uměleckých manifestů přece jen jasněji? Avantgarda svými manifesty usiluje o rozšíření inovativní sebedestrukce do oblasti umění, k němuž buržoazie přistupuje se starosvětskou pietou. Tatáž třída, která staví železniční mosty, kumuluje kapitál a podkopává dávné jistoty patriarchálního řádu, zároveň jako by hledala spočinutí v architektonickém historismu či výtvarném akademismu. Z takto nastaveného zorného úhlu se ovšem manifesty první poloviny 20. století jeví skutečně spíše jako radikalizace kapitalistické modernity, jak se domníval Fischer. Avšak představují také její sebekritiku, vyrůstající z vědomí limitů vládnoucího hospodářsko-sociálního systému.

Zastavení času

Moderní manifesty se opírají o představu společnosti a kultury v situaci epochálního zlomu. Představa takového zlomu předpokládá, že čas je stejnorodá veličina, že je pro všechny jen jeden, že lidské dějiny jsou univerzální. A že budoucnost, dosud ničím nezaplňená, se nám otevírá prostřednictvím současných myšlenek a činů. Vytváří se tak bojovná aliance přítomnosti a budoucnosti namířená proti zpuchřelé minulosti. Taková představa času a světa je opojná, nicméně se až příliš spoléhá na automatickou dynamiku pokroku.

Tuto slabinu postihl Walter Benjamin ve svých *Dějinně filosofických tezích* z roku 1940, jež bychom mohli číst jako jakousi palinodii na dřívější manifesty. Benjamin text psal ve stínu dějinné katastrofy konce třicátých let, kdy mnoho z představ o pokroku lidstva bylo otřeseno. Nepolemizuje sice přímo s uměleckými manifesty (jeho kritika cílí na sociální demokracii), předkládá však odlišné pojetí času a dějin, jež je nám v leccem možná bližší. Čas podle něj není stejnorodý a budoucnost nečeká na zaplnění myšlenkami a činy. Benjamin nezavrhne minulost, což ovšem neznamená, že by se přikláněl k historismu. Psaní dějin z pozice vítězů naopak zásadně kritizuje. Mluví-li avantgardní manifesty o osvobození člověka ve jménu lepší budoucnosti, Benjamin připomíná, že je také nutné osvobodit minulost, dopřát sluchu hlasům utlačovaných, z jejichž dřiny vzešly ty nejhodnotnější kulturní statky. S téměř teologickým zanícením mluví o mesiášském zastavení času, které nám umožní číst dějiny proti srsti.

Dnes se zdá být představa automatické dynamiky pokroku naivní a její kritika zbytečná. Zúžením pokroku na oblast techniky (jak předpovídal Theodor W. Adorno) došlo k prostoupení pokroku a reakce do té míry, že už si nejsme jisti, není-li hlásání technického pokroku tím nejpokrytečtějším druhem kulturního i politického reakcionářství, které ztratilo budoucnost. Neztrácejme ale ani minulost tím, že ji jednoduše odvrhneme a přenecháme napospas duchu nostalgie, která si ji idealizuje a hladí po srsti. Význam Janů Křtitelů uměleckých evangelií – abychom se vrátil k Wolkerovu přírůbku – možná nespočívá v doslovných formulacích bojovného zápalu, který hodlal čas zapráhnout jako poslušné zvíře. Spočívá v udivující schopnosti vyvolat činy – prudké reakce a tvůrčí výkony. V agonických dvacátých letech 21. století by takové energické neskromnosti bylo zapotřebí.

Autor je literární historik.



JONÁŠ ZBOŘIL

Flora

Něžná i děsivá novela s prvky dystopie

Ve svém prozaickém debutu Zbořil vypráví o rodičovství i nové přírodě, která nám vzniká pod rukama.

SALMAN RUSHDIE

Nůž

Přemítání po pokusu o vraždu

Nůž je poutavou, intimní meditací o životě, ztrátě, statečnosti a schopnosti znovu vstát. Je to kniha, kterou Salman Rushdie musel napsat.



Salman Rushdie

NŮŽ

Přemítání po pokusu o vraždu

PRELUDIA MARTHA NEILANDS

PASEKA



JAN H. VITVAR

Umění, kterému rozumějí úplně všichni

Historky ze zákulisí české výtvarné scény

Jan H. Vitvar se pouští na dobrodružnou výpravu do míst, kam oko návštěvníka galerie nedohlédne, a přináší čtenářům svědectví o skutečné podobě uměleckého provozu.

Městská fantasy pro všechny

Nová fantastická série Alana Moorea

Současná literární fantastika se často potácí mezi póly experimentu a nenáročného mainstreamu. Anglický spisovatel a komiksový scenárista Alan Moore v novém románu *The Great When* ukazuje, že lze skloubit oba přístupy a že ani zdánlivě jednoduchý dobrodružný příběh nemusí podceňovat čtenáře.

MATOUŠ HRDINA

Dospívající hrdina je neznámý outsider, jehož život je šedivý a nudný. Setkání s magickým předmětem či postavou mu ovšem odhalí, že za hranicí naší reality leží jiný, vzrušující svět. Do něj se samozřejmě musí vydat na strhující nebezpečnou pouť, ze které se po mnoha patáliích vrací jako ostržilý švihák, v němž by nikdo nepoznal původního stydlivého otloukánka... Tak vypadá jedna z nejbanálnějších, ale také nejpobudnějších zápletek, která se zejména v oblasti young adult fantastiky opakuje stále dokola, takže se police knihkupectví prohýbají pod svazky plytkého eskapismu pro mladé čtenáře.

Pokud se ovšem na tuto půdu pustí spisovatelská hvězda, žánrová kliše se mohou vydat nečekaným směrem. A nový román *The Great When* (Velké když, 2024) z pera Alana Moorea je skvělým důkazem, že i zdánlivě ohraňná schémata se dají zpracovat jinak a lépe.

Žánrové rejdy

Píše se rok 1949 a traumatizovaný poválečný Londýn je stále v troskách. Osmnáctiletý Dennis je osamělý a nesmělý trdlo, které se probíjí životem coby pomocník v malém antikvariátu vedeném propitou a prokouřenou furií jménem Ada. Ta ho jednoho dne pošle vyzvednout sbírku vzácných vydání knih kultovního viktoriánského spisovatele hororů Arthura Machena. Mezi zaprášenými svazky je ovšem i publikace o skrytých místech Londýna, která by neměla existovat – je totiž fiktivní rekvizitou z jedné z Machenových povídek.

Protřelá antikvářka Dennise vykopne ze dveří, aby nepatřičný nález vrátil tam, odkud nedopatřením unikl – do skrytého „Dlouhého“ Londýna, který je skutečnou nadčasovou formou města, zatímco jeho aktuální podoba je jen bledým stínem tajemného předobrazu. Protagonista se tak vydává na dobrodružnou cestu, na které nechybějí přízraky, monstra, bizarní postavičky žijící na pomezí obou měst ani nezbytný romantický prvek v podobě živelné rusovlasé prostitutky.

Tím ovšem kliše končí a čtenář rychle zjišťuje, že si z něj legendární tvůrce komiksů a literární fantastiky tak trochu dělá legraci a zneužívá ho pro své podvrtné rejdy – trochu to připomíná situaci, kdy by se michelinský kuchař rozhodl smažit langosy v zapadlé putyce. Moore na prostou a rychle se odvíjející žánrovou zápletku potouchle zavěsil mnohovrstevnaté pojednání o duši města, do které se nesmazatelně zapisují dějiny i jeho obyvatelé. Prostřednictvím květnatého stylu do děje zapojuje řadu postav umělecké avantgardy (ústředním průvodcem po magickém rozměru Londýna se stává polozapomenutý malíř a okultista Austin Osman Spare), dává na odív své literární a historické znalosti, a když se Dennis konečně ocitne v ulicích Dlouhého Londýna, přechází do takřka experimentální, roztržité prózy plné halucinačních obrazů místa, jehož skutečnou podobu nelze uchopit lidskými smysly.

Ke kořenům okultismu

Půvab Mooreova triku je v tom, že čtenáře nepodceňuje a nevtráívá jim otevírá nové obzory. Nenáročný konzument může při čtení *The Great When* klidně jen klouzat po povrchu a užívat si dobrodružnou městskou fantasy, připomínající třeba *Nikdykde* (1998, česky 2006) od Neila Gaimana nebo *Un Lun Dun* (2007, česky 2007) Chiny Miévilleho, ale zvědavější jedinci mohou snadno zapadnout do nekonečné králičí nory.

Moore prostřednictvím Machena, Sparea a dalších postav zkoumá kořeny moderního britského okultismu a literární fantastiky, pracuje s odkazy na díla Michaela Moorcocka či Iaina Sinclaira a historické politické zvraty využívá jako kritickou metaforu současné Británie, přidušené léty konzervativní vlády. Nikdy však nerezignuje na útěšnou

žánrovou zábavu. Právě naopak, už v prologu se na nic netušící čtenáře naválí melancholické rozjímání umírajícího mága Aleistera Crowleyho nebo vize surrealistického básníka Davida Gascoyneho uprostřed pouličních bitek s britskými fašisty ve třicátých letech. A pak už se odkazy, metafory a narážky nabalují do hutné, ale půvabné sněhové koule.

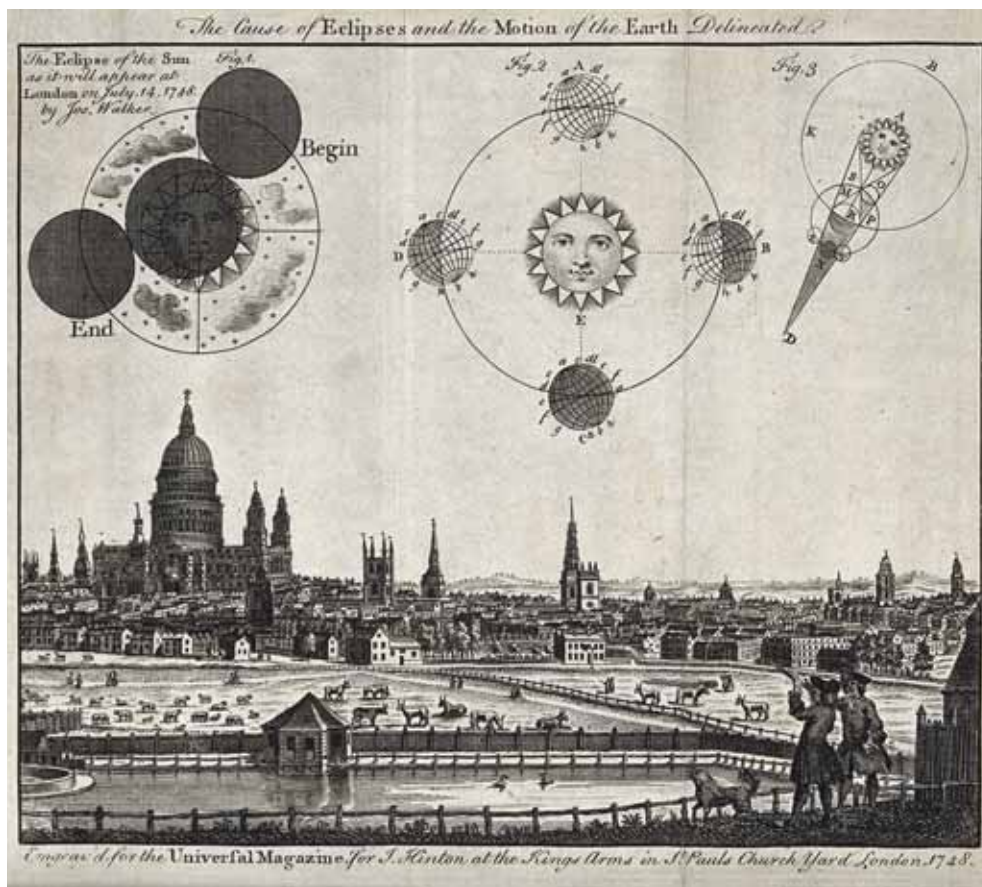
Čtenářská očekávání jsou nakonec rozbita i dekonstrukcemi žánrové zápletky. Mladý protagonista rozhodně neskončí tak šťastně a úspěšně, jak bychom u tohoto typu příběhu očekávali. Jako by Moore naznačoval, že ani magie a mytologické postavy nedokážou vyřešit lidská traumata a selhání a že svět rozhodně nefunguje jako na stránkách *Harryho Pottera* – čímž dává užitečnou lekci nejen mladým či starším čtenářům, ale i knižnímu trhu a vydavatelům, kteří se na tomto

poli často vyhýbají experimentům a nejsou ochotni připustit, že mainstreamové publikum zvládne strávit více než jen plytkou žánrovou limonádou.

The Great When má být první částí pětidílného cyklu. Můžeme se tak těšit na další děsivě svůdné vize Dlouhého Londýna a metatextové legracky literárního čaroděje, který ukazuje, že jediná kniha v sobě může skrývat hned několik dalších svazků, úplně stejně jako ona záhadná Machenova povídka. Kdo chce, ten může *The Great When* číst jako průvodce londýnskou historií či britským okultismem, další mohou zhltnout napínavý příběh o tom, jak mladý trouba ke štěstí přišel, a všichni si rozšíří hranice jazyka a imaginace.

Autor je editor webu Seznam Zprávy.

Alan Moore: *The Great When*. Bloomsbury Publishing, Londýn 2024, 336 stran.



Pohled na Londýn z roku 1748, doplněný o astronomická schémata. Foto Wellcome Collection

literární zápisník

Zde jsou verše

MARTIN LUKÁŠ

Situaci, ve kterých lze veřejně vyslechnout verše, je čím dál víc.

Je vám asi dvanáct, sedíte na fialové žíněnce v tělocvičně víceletého gymnázia. Před vstupem do tělocvičny jste se museli zout. Žmouláte v prstech zvlhlé špičky svých ponožek a čekáte, co vám budou říkat ti cizí, neforemní lidé na židlích před vámi. Vypadají důstojně, nebo se přiblíble usmívají, za nimi je zeď obložená žebřinami. Jeden z nich má dlouhé, překřížené nohy, jiný se houpe, třetí hlasitě smrká. Ostatní se asi soustředí. Hledí do papírů a každou chvíli přejedou očima tělocvičnu. Chovají se jako hráči na střídačce, když je snímá kamera. Přijeli k vám do školy s tím, že jsou básníky a básnířkami. Co to znamená, pouze tušíte. První z nich se postaví, huláká pro vás nesmyslná slova, není to ani hudba, ani čtení. Rozhazuje rukama, v kolenou se prohýbá, dupe a frká. Za rok jej uvidíte zas. Bude mít na sobě tytéž kalhoty

a tutéž košili. Za uchem mu poroste tentýž útlý copánek. Visí tam jako šňůra od lampičky, kterou měla v obýváku babička, napadá vás. Tváře učitelského sboru jsou po čas jeho vystoupení nezvykle tuhé, jako by je něco nadouvalo zevnitř. Potom mluví paní s tlustýma nohama. Nejasně cítíte, že tomu, co dělá a říká, je třeba se smát. Nesmějete se. Ona ano. Zakládá si na hrdelním smíchu, který okamžitě strhne slabší většinu osazenstva tělocvičny. Pokračuje to dalšími slovy a dalšími gesty. Pozorujete narůstající rozpor mezi tím, co se děje, a tím, zač se to vydává. Potřebovali byste, aby vám někdo jasně naznačil, že o nic nejde. A pak další paní otáčí mezi slovy dutou dřevěnou tyčí a ono to dělá zvuk, jako když prší. Cítíte, že něco se spojilo s něčím a spolu to něco znamená, ale než zjistíte co, ohluší vás zběsilý potlesk. Slyšet je nic. „Tu a tam / přicházejí dětští starci / a zrcadlí se / v našich tekoucích katedrálách.“

Je vám asi padesát, spíš pětapadesát, sedíte na rozkládací židli v bývalé výměňkové stanici. Venku mrzne, uvnitř je nad nulou. Na betonových stěnách jediné místnosti visí nezarámované obrazy k prodeji. Vlevo v rohu se krčí hudebník nad pultem s efekty a modulátory. Chystá se hrát na pětistrunnou baskytaru. Bude improvizovat, šeptá olýsalý pán uznale a zavírá oči. Bude doprovázet verše básníka, který skromně postává v rohu napravo. Podle

toho, jak si básník levou dlaní tře pravou paži nad loktem, usuzujete, že mu tady není dobře. Lidi dýchají. Starší žena přišla v kožichu. Dívky mají mrtvé tváře. Muž v pérovcu se naklání dopředu, nedokáže se na úzké židli uhnízdít. Zasyčí plechovka piva. Pán, co stojí, ukazuje na červený obraz a ptá se, jestli je to penis, nebo stožár. Jakmile uvaděčka sezná, že program může začít, jde se kouřit. Prohlížíte si strop výměňkové stanice protkaný průdouchy a myslíte na odvěká nebezpečnost plynů. A pak už to jde ráz na ráz. Uvaděčka rozkládá o sponzorech a blahovůli organizátorů. Vyjmenovává, co všechno je tu na prodej, a vyjadřuje silnou naději, že dorazí i nakladatel a milé, nepočtené publikum si bude moci zakoupit básnickou knihu se slevou. K její nemalé radosti nám totiž bude číst básník, jehož není třeba představovat. Večer plyne. Hudebník má sveřepý výraz ve tváři, pracně produkuje nespojitý ruchy. Osazenstvo si bezelstně pokládá ruce na uši a pak zase na kolena. Básníkovi přitom pohrává na rtech posupný úsměv. Když nechte, levou dlaní si tře pravou paži nad loktem. V závěrečné diskusi se střetne uvaděčka s mužem v pérovcu o smysl slova provokače. Paní v kožichu je spokojená, kultura byla. „Tu a tam / přicházejí bílí ptáci / a zpívají bílé písně / v koruně bílého stromu / jenž vyrůstá z bílého oblaku.“

Je vám tolik, na kolik se cítíte. Vstupujete do zánovní kavárny, abyste vyslechli verše finalistů mezinárodní básnické ceny. Všimáte si, že přijeli i zástupci sprátené země. Ten nebo ta, kdo dnes v literatuře něco znamená, vrhá ostražitě pohledy na všechny ostatní, kteří dnes v literatuře něco znamenají. Organizátorky si složenými dlaněmi způsobně kryjí klíny. Finalisté s divokým smíchem popírají svůj zájem na nominaci, nedejbože na výhře. Mladá básnířka, které se nominace netýká, chce, aby se jí týkala, ale raději dělá, že se jí netýká. V průběhu čtení odchází kouřit na zahrádku a rychle se vrací k baru. Pije a vyrůsuje. Po půlhodině politických řečí nastupuje hudba, potom verše. Výstřední bubeník je rudý v obličeji. Hraje, jako když čaruje, myslí si přední představitelka básnické obce. Shodou okolností jsou ona a bubeník krajan. Dcera nominovaného básníka bere svůj rozesmátý obličej do dlaní. Manžel básnířky pohled od pódia neodvrací. V čichsi útrobách temně řihne.

„Tu a tam / připlaví k nám perlivý příboj / velikou plápolající květinu / která kvete a mocně odkvétá / jak u vás slunce.“

Poznámka: Citované verše pocházejí z básně Hanse Arpa Na roubení studní v překladu Ludvíka Kundery.

Autor je literární kritik.

Vyprávění jako po drátku

Hrdinství a každodennost romského života

Prozaický debut Ondřeje Šance *Jako po drátku* je rodinná sága. Příběh začíná v polovině 19. století na slovenské Kysuci a oklikou přes Spojené státy vede do Ústí nad Labem minulého desetiletí. Ve vyprávění potomka romského dráteníka z Horních Uher se střídají odkazy ke klíčovému historickým událostem s dobrodružnými historkami.

OLGA PAVLOVA

Rozsáhlá próza *Jako po drátku* představuje jeden z mála pozoruhodných literárních debutů letošního roku u nás. Ondřej Šanc stojí mimo dobové trendy a nepracuje se zaujatým (někdy až dotěrným) vypravěčem, jak jej známe z mnoha současných próz. Zůstává u konzervativnějšího pojetí vypravěče jako průvodce, jenž vede čtenáře fikčním světem složeným ze známých momentů velkých dějin a vyčerpávající každodennosti lidského přežívání. Čtyřgenerační román, odehrávající se mezi lety 1850 a 2014, odráží skrze životy hlavních postav zejména události druhé poloviny „evropského století“ a první poloviny „krvavého století“: dopady průmyslové revoluce, úpadek venkova, hospodářský růst, vzestup rasismu a hrůzy masového vyvražďování.

Cikánské děcko

Kniha začíná sondou do tradičního života horalů a pastýřů ovcí z vesnice Makov v Horních Uhrách, kteří si přivydělávali jako dráteníci. Tato řemeslná činnost v kombinaci s doslovným chápáním fráze „jde to jako po drátku“ (někdy také „jako na drátkách“) odkazuje k obratně rozvrženému tempu vyprávění, které jako by se zrychlovalo s každou další stránkou. Od ospalého vesnického života na Slovensku se pozornost přesouvá k mnohonárodnostnímu průmyslovému městu Aussig, tedy k dnešnímu Ústí nad Labem. Rodinné osudy pokračují putováním po Spojených státech amerických mezi Indiány a tuláckými tábory, načež se vracíme zpátky do Československa, kde se po několika dalších desetiletích vyprávění uzavírá.

Ústřední postavou *Jako po drátku*, již se po bondovsku daří překonávat všechny překážky a přitom zůstat skromným a nezapsklým člověkem, je Zoltán, syn slovenského dráteníka Jána Ďurča a jeho ženy Marie. Je to „orvané cikánské děcko“, které se po otcově smrti vydá s matkou hledat štěstí do světa. Stává se tak svědkem proměny severu Čech. Díky

řemeslu, jež odkoukal od otce, si Zoltán něco uspoří a dostane se na zaoceánský parník, který míří do země Kožené punčochy a lesních Indiánů. Později křižuje vlakem po Americe, odsuzuje násilí vůči původním obyvatelům a černochům, na čas v Novém světě zakotví, později se ale vrátí do Československa. V rodné zemi pak zažije počátky skautingu i tragédii druhé světové války.

V úvodní části vyprávění zároveň autor oživuje tradici dobrodružné literatury s důrazem na ideje bratrství, rovnosti ras, pacifismu. Nechybí ani trochu okaté připomenutí severočeských počátků literární dráhy Karla Maye. V této části příběhu tehdy ještě neznámý saský učitel sepisuje první dobrodružství protagonisty, kterému – jak jinak – až do smrti zůstane věrný. Stejně jako reálný spisovatel i Šancův May skončí ve vězení a po propuštění se proslaví příběhy z doby bezohledného drancování Ameriky bílými kolonialisty.

Tíha rasismu

Široce časově i teritoriálně rozkročený pseudohistorický román se opírá o osudy skutečných postav, jako byli již zmíněný Karel May, pedagog a spisovatel Eduard Štorch, spisovatel a zakladatel woodcrafterského hnutí Ernest Thompson Seton nebo výtvarník Zdeněk Burian. Román *Jako po drátku* do sebe vstřebal dobrodružnou romantiku mayovek, verneovek či foglarovek – klíčovou roli v něm hrají odvaha a přátelství (na život a na smrt), ale také zpočátku neakcentované Zoltánovo romství. Posměšky a ústrky, kterým musí čelit, vyústí až v každodenní šikanu a projevy nenávisi za druhé světové války.

Ondřej Šanc svůj pohádkově dobrodružný příběh prokládá střízlivými vstupy ze současnosti: ústřední roli zde hraje paměť. Hlavní postavou vyprávění o 21. století se stává Adam, jenž líčí dětem „dlouhý příběh, který začal v době, kdy se Indiáni a stáda bizonů proháněli po pláních severní Ameriky. Ještě

nebyla železnice ani elektřina...“ A právě tehdy se na Slovensku narodil slavný dědeček Zoltán.

V tomto – klíčovém – bodu vyprávění ovšem začne konstrukce románu lehce pokulhávat. Jako by na několikasetstránkové knize měla spočinout celá tíha místního rasismu. Mladý Rom obrací Zoltánovo dobrodružství v báchoru pro děti přátelského gadža. V závěrečné zpodobě – když se v několika odstavcích připomene téměř úplné vyvražďení českých a moravských Romů za druhé světové války – vypravěč přiznává: „Moje rodina určitě přišla ze Slovenska, ale až po válce. To je vlastně jistý už proto, že v Čechách žádný cikáni nezůstali, jak jsi říkal.“ A uzavírá: „Víc toho nevím.“

Černobílé poselství

Přátelství a hrdinství z dobrodružných románů by v Šancově románu *Jako po drátku* teoreticky mohlo posloužit jako zrcadlo stále tolerovaného povýšeneckého chování místní společnosti k Romům, jejichž prokazatelná přítomnost na území dnešní České republiky sahá až k roku 1417. Avšak hrůzy minulosti, zvláště pak romského holocaustu, ani reflexe dospívání v systému, který naoko garantuje rovnost, ale ve skutečnosti nabízí přežívání mezi horami odpadků ve vybydlených domech, se do několika odstavců nemohou vejít. Naopak dobrodružné romány a představa života v rezervaci se Adamovi staly zdrojem falešných vzpomínek, které mu umožnily dlouhé putování z 19. do 21. století na posledních několika stránkách uzavřít poněkud černobílým, výchovným závěrem.

Dobře rozehranému vyprávění ovšem snaha o explicitní morální poselství, jaké známe z příběhů Karla Maye, uškodilo a silný příběh proměnilo v otřelé moudro, že po pádu musí vždy následovat vzestup.

Autorka je komparatistka a literární kritička.

Ondřej Šanc: Jako po drátku. Argo, Praha 224, 408 stran.



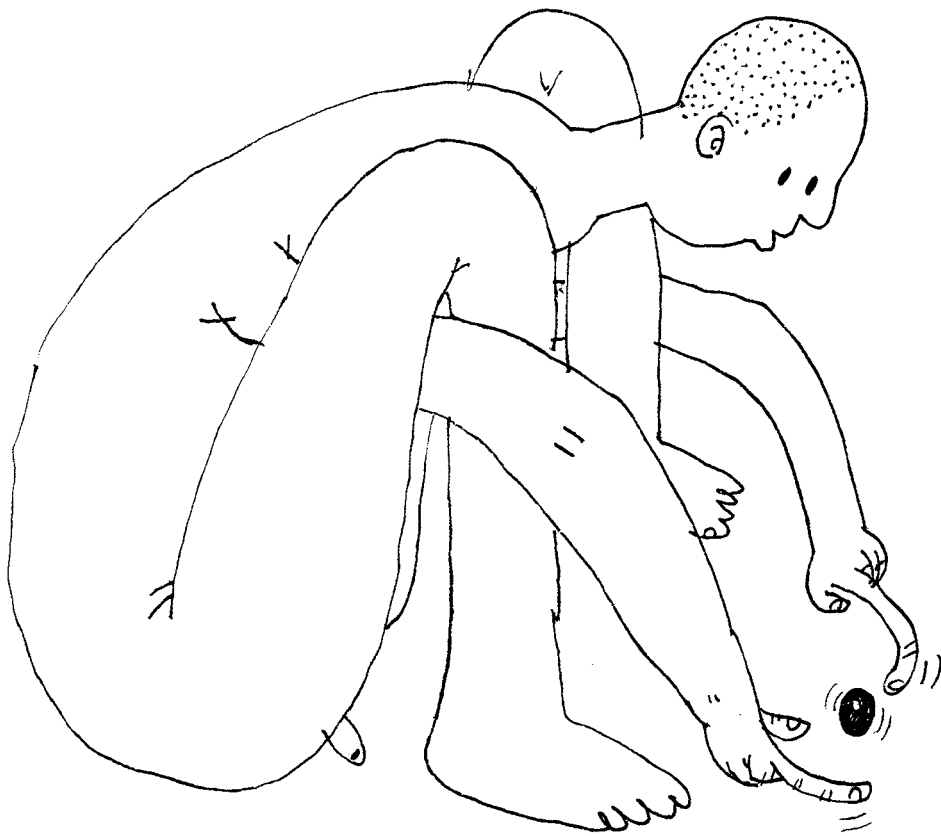
Romští kočovníci ve Spojených státech na počátku 20. století. Foto Knihovna Kongresu

Nedokončená apokalypsa

Nad prozaickým debutom Michala Talla

Povídková kniha Michala Talla, nazvaná *Všetko je v poriadku*, všade je láska, predkládá znepokojivé a čiastočne i fantaskní pohľady na svet, ktorý nezvratne podléhá zkáze. Zároveň autor v něčem navazuje na „anestetické psaní“, jež se před časem rozšířilo ve slovenské poezii.

TÍMEA ZVOLÁNEKOVÁ



Ilustrace David Böhm

Ani v českém prostředí nepatří Michal Tallo medzi neznáme mená. Do povedomia sa nedávno dostal napríklad vo funkcii porotcu ceny Magnesia Litera za poéziu. Na slovenskej scéne sa s ním stretávame v úlohe všestranného moderátora a jeho básnická tvorba, i keď oceňovaná, ustupuje do úzadia. Najnovšie však zmenil žáner a napísal prozaickú knihu s ľubozvučným názvom *Všetko je v poriadku, všade je láska*. Za marketingovej starostlivosti vydavateľstva Literárna bašta sa tak veľkolepo navracia do roly spisovateľa. Kniha má svoj merch, a Tallo sa tak dá kúpiť i na tričku či taške. Horúcu novinku vydavateľstvo zároveň predznamenovalo už pár mesiacov pred uvedením knihy, keď hromadne rozosiľalo špeciálne recenzné výtlačky. Zdá sa, že Slovensko má nový knižný hit.

Stav na pomedzí

Tallo na prozaické pole vstupuje so súborom poviedok, ktorých spoločná téma sa nehladá ľahko. Hlavným rysom zbierky je akýsi stav na pomedzí – jednotlivé poviedky sa pohybujú na hraniciach medzi realitou a snom, racionalitou a iracionalitou, emočnou prepiatosťou a náruživou túžbou po vyrovnanosti. Na uliciach sa zjavujú záhadné mimozemské chatrče a do toho prebieha monológ o potrebe kritického myslenia. Nie je jasné, čo sa postavám ešte sníva, čo je súčasťou ich psychotických výplodov, a kedy sa už ohýba realita sama. Autor tým neraz pripomína tvorbu Lászlóa Krasznahorkaiho a jeho „skúmanie reality až do bodu šialenstva“. Akurát na rozdiel od maďarského klasika sa Tallo šialenstvu vyhýba. Apokalypsu začne, ale nikdy nezavrší. So sadistickou presnosťou končí zásadne predtým, než postavám dovolí vykúpenie v podobe totálnej straty príčetnosti.

Absurditu v deji však umocňuje rovnako nástoľčivo, ako by koniec sveta mal nastať s karnevalovou pompéznosťou, na akú sme v stredoeurópskej literatúre zvyknutí. Ustavične podvracia základné empirické istoty, čím vyvoláva dráždivé pnutie. Neurčitost unavuje a nenecháva energiu hľadať čo i len fragmenty kozmického poriadku. Východiskom sa javí byť kapitulácia, ale ani samovražda neprinesie všeobecný duševný pokoj. Skočiť pod auto či vraziť si nôž štyrikrát do brucha

nepomôže. Ste odsúdený na prežitie. Ostáva vám iba trpieť v predpísaných hraniciach spoločenských noriem a dúfať, že si na pichavú bolesť vnútorného nepokoja zvyknete.

Ľudia v kuse smrdia

Podobná schéma sa dá vysledovať i v textoch bez fantastických blúdení. Namiesto popierania logiky prírodných zákonov v nich jedinici čelia sebe samým a svojej emocionalite. Ľudské vzťahy v poviedkach nefungujú, ich zmysel sa vytráca, ale predsa sú intenzívne a všadeprítomné. Postavy akoby sa snažili zostať nad vecou, no darí sa im to iba za cenu zrieknutia sa ochoty naslúchať vlastným potrebám či nedajbože intuíciam. Niekedy i za cenu zavrhnutia tela, ktoré príznačne často vystupuje nezávisle od vedomia: „Náš hlas neprehovára k telu, ale k sebe, konštatovanie do priestoru, nevieme, kedy telo prestalo reagovať na slová, kedy prestalo rozoznávať ich význam, vtedy sme tu ešte neboli.“ Fyzická schránka netvorí jednotu s ľudským ja. Depersonalizácia vyhráva nad túžbami človeka.

Prítom práve telo tu umožňuje medziludskú komunikáciu najúspešnejšie, a to cestou svojskej zmyslovosti. Nakoniec je príznačné, že sa v texte najviac dozvedáme o tom, ako veľmi sa kto potí a ako veľmi kto páchne. Ľudia v kuse smrdia alebo prežívajú pocit dusnoty, až vo výsledku čitateľ nadobúda dojem, že vo fikčnom svete Michala Talla sa dorozumieva výlučne feromónmi. Priamy telesný kontakt zostáva bez dosahu, účinkuje iba dráždenie zmyslov. Môžete sa pokojne nechať nekonsenzuálne vyfajčiť príznakom vášho bývalého priateľa, až pokiaľ mu to nevystrieknete do úst, a jediné, čo vás vo finále bude zaujímať, je, prečo ho pri následnom bozkávaní necítiť ejakulátom. Na druhej strane z tejto scény vystupuje obludnosť celej knihy. Násilie páchané na hrdinoch spoločnosťou i jednotlivcami sa nedeje iba ako nátlak zvonku. Často k nemu dochádza z neschopnosti nájsť v sebe vôľu povedať nie. Bez sily k vzbure hrozí upadnutie do ilúzie o tom, že sa nič zásadné nestalo a že za všetkým stoja pravdepodobne len vaše mentálne stavy. Takisto čitateľ netuší, čím sa má ešte cenu znepokojovať. Dotieravý

pocit neistoty však neodíde ani po zatvorení knihy.

Schopnosť udržiavať subtilné napätie patrí k Tallovým prednostiam a nemožno mu uprieť, že píše pôsobivé texty. A predsa sa povaha vnútorného pnutia premieňa a občas vybočí. Určité nekonzistentnosti sprevádzajú celú zbierku, no príčina nespočíva v narušovaní jednoty atmosféry textov – v horizontálnom zmysle poetika prejavuje súdržnosť. Pohyb nastáva na vertikálnej osi, akoby sme mali v poviedkach možnosť sledovať spisovateľov vývin a hľadanie si vlastného básnického jazyka.

Anestetická próza?

Na tomto mieste sa musím pozastaviť. Z hľadiska „dejín“ súčasnej slovenskej literatúry predstavuje totiž Michal Tallo stelesnenie kontinuity. Prejavuje vysokú schopnosť nasať domáce poetiky a implementovať do nich aktuálne trendy hoci aj zo zahraničných kontextov. Už pri jeho básnickom debute bolo nápadné, ako veľmi si zbierka brala z vtedy rozšírenej anestetickkej poézie, ale ďaleko nemala ani od populárneho albumu slovenskej speváčky Katarzie *Agnostika* (2016). Stačí si do týchto rytmov zaspievať pár veršov z Tallovej knihy *Antimita* (2016) a človeka zarazí jednoduchosť, s akou sa dajú zhudobniť, a pritom stále ostať v téme. Obdobná situácia nastáva aj v prozaickej prvotine. Tallo sa opäť prikláňa k anestetickému písaniu, ktoré bolo kedysi také obľúbené, až literárni vedci hovorili o „konvencionalizácii básnického jazyka“ (Jaroslav Šrank). Pojem je to síce strašný, ale v zásade znamená, že v určitom období znela väčšina slovenskej poézie rovnako. Podobnosť sa skrývala vo formálnej vrstve jazyka. Ak totiž definujeme literárnu anestetiku ako „stratégiu uchopovania jazyka“, vystúpia z knihy nielen tie isté výpožičky z odborných registrov, ale celkovo spôsob, akým zasahuje do výstavby viet. Ostáva vecný tón výpovede, priehľadná lexika, jednoznačná terminológia a hlavne nekomplikovaná syntax, ako kedysi v svojich recenziách opisoval Derek Rebro.

Michal Tallo v knihe znova infikuje, permafrostuje či rozpráva o prchavosti javov. Zároveň ukazuje premenu anestetického písania so vstupom subjektu, lebo je to práve subjekt, ktorý ovládol syntax a umožnil hovoriť o konvencionalizácii jazyka viac než pri kolektívnom používaní medicínskej terminológie. Pretože bez prehovárajúceho subjektu sa jazyk stáva setom neriadených postmoderných výkrikov, akých bolo v poézii deväťdesiatych rokov mnoho. Na druhej strane jeho prítomnosť umožňuje scitlivovanie jazyka, stojace zo samej podstaty voči anestetike ako takej.

Navzdory tomuto exkurzu musím zdôrazniť, že kniha nepredstavuje žiadne poetologické vyvolávanie duchov minulosti. Nadväzuje síce na domácu tradíciu, ale dôvtipne odhaľuje a rozvíja trendy prítomné v súčasnej slovenskej produkcii iba v zárodkoch. Za najvýraznejší posun považujem znovuoobjavenie fantastickosti. Tallo sa tak pridáva k ďalším zástupcom najmladšej generácie, napríklad k Dominike Moravčíkovej a Jakubovi Spevákovi, ktorí nakoniec tiež nemajú ďaleko k anestetickému písaniu. Čím sa však odlišuje, je jeho schopnosť zachytiť proces absolútnej skazy na samom počiatku. Presne vyjadruje dojmy, aké vyvoláva pohľad na svet strmhľavo sa rútiaci do záhuby. Zatiaľ však skaza naplno neprepukla, a tak ešte môžeme nosiť tričku s nápisom „Všetko je v poriadku, všade je láska“ so slastným ironickým úsmevom na perách.

Autorka je komparatistka a slovakistka.

Michal Tallo: *Všetko je v poriadku, všade je láska*.
Literárna bašta, Banská Bystrica 2024, 164 stran.

Bída Gotham

Seriál Tučňák jako alegorie dnešní Ameriky

Režiór Matt Reeves před dvěma lety ve snímku *The Batman* vytvořil nejtemnější filmovou verzi netopýřího superhrdiny. Navazující seriál *Tučňák* se tohoto pojetí drží. Jedná se o syrové, brutální a bezútěšné gangsterské drama, které mísí komiksovou stylizaci s výpovědí o současném světě.

TOMÁŠ STEJSKAL



Colin Farrell se kvůli titulní roli v seriálu *Tučňák* změnil pod rukama maskérů k nepoznání. Foto Max

Batman je odjakživa nejsmutnějším a nejkomplikovanějším ze superhrdinů. Už v roce 1939, kdy se objevily jeho první komiksové příběhy, působil tento samozvaný ochránce trochu jako antihrdina. Neměl žádné zvláštní schopnosti a se zločinci jednal nelítostně, byť tehdy ještě – na rozdíl od lidového hrdiny Supermana – neochraňoval obyčejné lidi, ale společenskou smetánku, k níž ostatně coby milionář Bruce Wayne (jak se jmenuje v civilním životě) sám patří. Proti Supermanovi byl Batman postavou, která odolávala jednoznačným výkladům, takže se v jeho příbězích snadno odrážely dobové nálady. Když v následujících dekádách batmanovské komiksy nabraly odlehčenější tón a přibyl společník Robin, přijal Batman jako první ze superhrdinů roli otcovské figury, zároveň však jeho příběhy umožňovaly homoerotické čtení, což v homofobní Americe vedlo ke kritice a brojení proti „škodlivému“ obrázkovému čtivu.

V sedmdesátých letech se scenárista Dennis O’Neil s kreslířem Nealem Adamsem vrátili k temným kořenům legendy a vykreslili Batmana jako samotáře posedlého svým bojem proti zločinu. Proměnu v hrdinu, který cílí na dospělejší čtenáře, dokonil Frank Miller *Návratem temného rytíře* (1985, česky 2012), přelomovým albem v dějinách komiksu. Batman přestal být strážcem pořádku a stal se samozvaným mstitel, symbolem boje proti establishmentu. K tomuto Batmanovi se vracejí prakticky všichni autoři jeho moderních příběhů.

Fyziognomie zrůdy

Ve snímku *The Batman* (2022) stvořil režisér Matt Reeves dosud nejtemnějšího filmového Batmana. Stylizované, hlučné, vizuálně opojné dílo, které se prakticky celé odehrává v noci, připomínalo noirovou kriminálku či filmy Davida Finchera. Batman se zde příliš neliší od Fincherových detektivů, kteří se stávají obětí své vlastní činnosti. Reeves se inspiroval mimo jiné *Čínskou čtvrtí* (The Chinatown, 1974) Romana Polanského a vykreslil Gotham jako město plné zmaru, v němž číhají nebezpeční zabijáci. A spolu s nimi Batman, který v podání Roberta Pattinsona působí skoro jako jeden z nich.

Aktuální seriál *Tučňák*, jehož děj začíná pouhé hodiny po konci filmového děje, pokračuje v prozkoumávání světa, ve kterém je těžké najít kladné postavy. Titulní protagonista není výstřední padouch z bohaté rodiny ani génius zločinu, ale odolý kulhající muž z chudých poměrů a s chorobným vztahem k matce, který je nespokojený se svou pozicí v gangsterské

hierarchii Gotham. Osmidílný seriál, který se zcela obejde bez přítomnosti Batmana, je syrové mafiánské drama, jež stejnou měrou čerpá z filmových kořenů tohoto žánru, tedy ze snímků jako *Zjizvená tvář* (Scarface, 1932), i ze současné seriálové tvorby, plné těžko uchopitelných antihrdinů. Oz Cobb, jak zní protagonistovo jméno, je od prvních chvil arcilotr – ostatně hned v úvodní scéně bez skrupulí zlikviduje svého šéfa. A to je jen začátek jeho nevybíravých násilných činů. Aby tvůrci posílili zrudnost postavy, proměnili fyziognomii Colina Farrella k nepoznání. Často ho přitom snímají v detailu – jednou zabírají jeho vrásčitou a zjizvenou tvář, jindy deformované chodidlo. Zároveň ale divák přejímá jeho perspektivu – není to postava, kterou by měl nenávidět.

Jednoduchá zápleтка o snaze dostat se na vrchol mafiánského „potravního řetězce“ je známá z řady gangsterských dramát. I v těch ovšem obvykle bývá prostor pro jakousi čest či sadu morálních pravidel. Seriál *Tučňák* oproti tomu s přibývajícimi díly stále silněji vtahuje publikum do světa, kde nic takového neexistuje. A působí-li vztah protagonisty a jeho mladého chráněnce a pobočníka jako záchvát lidskosti, jako jakási – byť dosti zvrácená – verze vztahu Batmana s Robinem, přijde kruté vystřízlivění.

Tragické figury

Když se vrátí z Arkhamské státní nemocnice dcera nedávno zesnulého mafiánského bosse Sofia Falcone, získá Oz protivníka podobného ražení. Proti sobě stojí dva psychicky narušení jedinci, jejichž počínání ve skutečnosti není bojem o moc, ale především snahou vyrovnat se s komplikovaným rodinným záze- mím. Právě toto základní napětí činí ze seriálu pozoruhodný počin, který si stále hodně bere z komiksové nadsazeného, brakově přemrštěného světa, ale přitom zůstává při zemi, v troskách doslova i obrazně se rozpadajícího města, kde přežívají obyvatelé v nedůstojných podmínkách. Protagonisté jsou zakomplexovaní jedinci, tragické figury, a přesto nás tvůrci přimějí, abychom k nim pocítili aspoň chvilkovou empatii – byť nás za to následně potrestají dalším amorálním činem, který hrdinové neváhají provést a který překonává ty předchozí.

Tučňákova tragičnost spočívá v tom, že všechny ty děsivé věci provádí proto, že nic jiného neumí, a ani k organizované zločinecké činnosti nemá zvláštní dispozice. Jeho skutečným cílem přitom není dostat se na vrchol – vše podniká proto, aby ho alespoň jednou pochválila matka, se kterou má patologický vztah. A rodinné křivdy a tajemství sužují

i Sofii, která se okovů vlastní rodiny nezbaví ani tím, že ji celou vyvraždí.

Různé verze dospělosti

Batmanovský svět dlouhodobě vybízí tvůrce ke snaze překročit kontury superhrdinského žánru. Trilogie Christophera Nolana vznikající mezi lety 2005 a 2012 posílila oblibu temných komiksových dramát, která často dopadala katastrofálně – včetně těch odehrávajících se v Gotham. Režisér Zack Snyder ve své snaze o dospělejší superhrdinské filmy (například *Batman vs. Superman: Úsvit spravedlnosti*, 2016) připomíná snaživého školáka či nedospělého nerda, jehož představa dospělosti končí u zpomalených záběrů na postavy mlčící v dešti, takže se komiksový svět v jeho pojetí mění v kýč a parodii. Todd Phillips jde ve snímcích *Joker* (2019) a *Joker: Folie à deux* (2024) opačnou cestou. Zbavuje se Batmana, ale spolu s ním i čehokoli komiksového. Jak sám řekl, jeho záměrem bylo vnést pod roušku superhrdinského příběhu do současného Hollywoodu vážná témata. Jeho snaha o psychologickou studii deprivovaného jedince a kritický pohled na společenská pnutí je však předvídatelná a přehnaně vážná. Navíc okatě a neinvenčně pracuje s motivy snímků Martina Scorseseho. Smutným paradoxem je, že snímek vzbudil poprask a nadšené přijetí u části publika právě proto, že jde o Jokera. Kdyby se změnila jména a reálie, zůstalo by ploché, nezajímavé drama.

Tučňák se naopak zřetelně hlásí ke svým komiksové nadsazeným kořenům. Nepředstírá psychologickou hloubku, některé jeho zvraty jsou předvídatelné, o věrohodnosti jiných lze pochybovat. Přesto jde o drtivý paranoidní thriller z města, které působí tak odpudivě a prohnile, že by ve skutečnosti nemohlo existovat. A přitom jde o znepokojivou metaforu současného světa, která nemusí citovat scény ze Scorseseho, ale i tak má k jeho bezvýchodným dílům blíž než *Joker* Todda Phillipse.

Režisér snímku *The Batman* Matt Reeves i showrunnerka *Tučňáka* Lauren LeFranc sice přetvořili mnohé zvyklosti batmanovského světa, ale zůstali věrní komiksové poetice. Spojením syrovosti a silné stylizace vzniklo dílo, které i díky sugestivnímu výkonu Colina Farrella dokáže být výbušnou alegorií současné Ameriky, kterou čeká další období vlády bezskrupulózního šílence.

Tučňák (The Penguin). USA, 2024, osm epizod.

Showrunnerka Lauren LeFranc, režie Craig Zobel, Lauren LeFranc ad., hrají Colin Farrell, Clancy Brown, Carmen Ejogo, Cristin Milioti ad. Premiéra na Maxu 19. 9. 2024.

Žena ze slovníku

Zkušenost trans lidí ve filmu Žena z...

Snímek Žena z... vypráví o životě polské transgender ženy. Na pozadí měnících se ekonomických i sociálních pořádků detailně vykresluje, jak hrdinka postupně přijímá svou identitu. V emocionálním prožití jejího hledání sebe samé nám však brání didaktičnost filmu a neúplnost některých zápletek.

EMA FISCHEROVÁ

Polští filmaři Małgorzata Szumowska a Michał Englert se věnovali společensky citlivým tématům a problematice vnímání vlastního těla už ve svých předchozích počinech. Film *Ve jménu...* (W imię..., 2013) se soustředí na katolického kněze, který se rozhodne zasvětit život církvi, aby v sobě potlačil homosexuální touhu. U protagonistky *Těla* (Cialo, 2015) se v reakci na náhlou smrt její matky rozvine porucha příjmu potravy, východisko ale hledá spíš ve spiritualitě než v konvenčních terapeutických metodách.

Stejně jako velká část tvorby obou filmařů vychází i *Žena z...* ze specificky polského kontextu. Osud transgender hrdinky rámuje přelomové události moderních polských dějin, průběhu její tranzice brání hostilní legislativa a na pozadí osobního příběhu se rozehrává i nosné téma náboženství a pocitu viny. Ostatně název filmu naráží na tvorbu velikána polské kinematografie Andrzeje Wajdy. Přesto téma překračuje národní hranice a hlavní hrdinka Aniela může sloužit jako příklad zkušenosti trans lidí všude na světě.

První přijímání

Životní trajektorie protagonistky by se dala v mnoha ohledech označit za konvenční – jsme svědky počátku a vývoje jejího vztahu s partnerkou, od fáze raného zamilování přes založení rodiny až po tiché soužití. Valná – a neméně narativně důležitá – část příběhu však spočívá v tiché kontemplaci. Aniela zkoumá svůj odraz v zrcadle nebo ji vidíme, jak vyhlíží z okna. Její podoby se prolínají a překrývají, ať už při projekci fotek z dětství, nebo ve snových sekvencích, narušujících jinak realistický děj.

Anielin život sledujeme v chronologicky uspořádaných epizodách, jež obsahují více či méně výrazné náznaky její zprvu nepřiznané identity. Úvodní scéna, zachycující první přijímání, zahajuje dlouhou sérii předzvěstí. Pozorujeme, jak hrdinka (tehdy ještě s chlapeckým jménem) ukradne jednomu z děvčat slavnostní závoj a vyšplhá s ním na strom. V bezpečné výšce jako by neslyšela naléhavý křik dívek. V jiné, výsostně symbolické scéně omylem urazí genitálie sošce anděla.

K uvědomění si vlastní identity hrdinku nepřivede nějaký konkrétní impuls. Do jisté míry jí pomůže internet, její cesta k sebepřijetí je však vykreslena jako proces trvající

několik desetiletí. První lékař, kterého navštíví, o transsexualitě nejspíš ani neví a předepíše jí antidepressiva a testosteron a doporučí „sex s nějakou fajn kočkou“. Když se hrdinka v dospělosti vyoutuje a rozhodne se podstoupit tranzici, pozorujeme, jaký má toto rozhodnutí vliv na její okolí a s jakými materiálními obtížemi se potýká.

Život na hraně

Aniela o sobě jednou řekne, že „žije na hraně“, a forma snímku toto tvrzení průběžně tematizuje. Scény z různých období propojuje motiv fyzických bariér a okrajů. Pozorujeme, jak hrdinka posedává na zábradlí nebo postává na mostě tak, že ji od pádu dělí pouhé centimetry. Její vnitřní rozpolcenost a nejistotu naznačuje i častá kombinace růžového a modrého osvětlení. Momenty úlevy a euforie doprovází teplé růžové světlo, zatímco v méně jednoznačných scénách se obě barvy v záběru mísí.

Kontrast, který příběhu dává ambivalentní vyznění, však neprostupuje jen mizanscénou, ale i střihem. Příkladem jsou scény zachycující intimní styk mezi Anielou a její ženou. Kamera zpočátku snímá pár pod peřinami tak zblízka, jako bychom byli spoluúčastníky. Nevidíme nic než jejich tváře, slyšíme vzdechy a polibky. Detailní záběry však rychle vystřídá celek a pohled z dálky. Najednou vidíme prostředředí dětského pokojíčku a cítíme stejné odcizení jako protagonistka sama.

Možná nejvýraznějším prvkem, který divákům zprostředkovává hrdinčin komplikovaný vztah k vlastnímu tělu i její psychické rozpoložení, je zvuk. Hudba často zdánlivě neladí s tím, co zrovna vidíme – jako by vůbec nedoprovázela obraz a místo toho vyprávěla vlastní příběh. K záběrům extatických oslav revoluce, kdy Aniela tančí v kostýmu zdravotní sestřičky, například hraje pomalý a melancholický motiv zvonkohry.

Dobře míněná karikatura

Ač v závěrečném titulku stojí, že je snímek věnován všem LGBTQ+ osobám a jejich blízkým, nelze přehlédnout jeho místy didaktické vyznění. Film se věnuje spoustě dílčích témat – bohužel ale na úkor soudržnosti celku. Jako by se scenáristé snažili vytvořit filmový ekvivalent encyklopedického hesla, zahrnuli do příběhu podmínky trans lidí za socialismu i po revoluci, jejich vztahy s církevními institucemi

i partnery a dětmi, ale také ekonomické a legislativní překážky, které brání průběhu tranzice... Každé z těchto dílčích témat by přitom vydalo na samostatný film.

Výsledkem jsou matoucí, nerozvinuté a nekonzistentní příběhové linie, které mnohdy netrvají déle než několik minut. Velkou záhadou druhé poloviny filmu zůstává například vztah Aniely a její manželky. Ta na Anielin coming out reaguje pokaždé jinak – jednou na ni křičí, jindy ji tiše podporuje, potom se jí naopak vyhýbá. Není však vykreslena v dostatečné emoční hloubce, abychom si mohli její chování vyložit jako přirozenou reakci někoho, kdo musí bojovat s vlastními předsudky.

Ostatně ani Aniela nepůsobí o mnoho plastičtěji. Za celé dvě hodiny se o ní vlastně nedozvíme nic víc, než že je trans. Nemá žádné zájmy, dovednosti (v rozhovoru s už dospělým synem se sama přiznává, že nic neumí) ani výrazné vlastnosti. Nevidíme ji prožívat mnoho emocí, které se nevážou k její genderové identitě, a to ani potom, co projde sociální tranzicí. Většinu času tráví ve stavu mučednického boje s okolím i sama se sebou. Tato vyprázdňenost působí dvojsečně. Patrně má sloužit předobrazu „trans zkušenosti“ – výrazné charakterové rysy by hrdinku připravily o prvek univerzality. Cynický divák by však mohl říct, že tím scenáristé dělají LGBTQ+ komunitě medvědí službu. Hrdinku totiž nelze vnímat jako plnohodnotnou postavu, ale spíš jako dobře míněnou karikaturu. Ve výsledku tak jednoduchost scénáře divákům brání v komplexním prožitku empatie.

Kdyby si tvůrci předsevzali pouze vzdělat nepoučeného diváka, dosáhli by jistě svého cíle. Film ve vši didaktičnosti objasňuje diváctvu své téma a ukazuje širokou škálu možných poloh trans zkušenosti. Nejsilnější dojem však nepochybně zanechávají tiché scény, kde se do popředí dostává samotná filmová řeč. Jedině ty totiž snímek odlišují od dlouhé řady nevýrazných příběhů o ztrápených LGBTQ+ protagonistech.

Autorka je filmová publicistka.

Žena z... (Kobieta z...). Polsko, Švédsko 2023, 132 minut. Scénář a režie Małgorzata Szumowska, Michał Englert, kamera Michał Englert, hudba Radzimir Dębski, hrají Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Joanna Kulig, Mateusz Więctawek, Bogumiła Bajor ad. Premiéra v ČR 21. 11. 2024.



Snímek detailně znázorňuje zkušenost trans ženy v komunistickém i současném Polsku. Foto Film Europe

Neškodná taneční hudba

Jamie xx a jeho klubová karma

Možná neočekávanější elektronickou desku tohoto roku vydal britský producent Jamie xx, který před třinácti lety debutoval kolekcí remixů poslední nahrávky „jazzového básníka“ Gila Scott-Herona. S třetím albem *In Waves* se vrací do hitparád, otázkou však zůstává, komu je jeho „taneční hudba s obroušenými hranami“ vlastně určena.

JAN BÁRTA



Jamie xx je vyhledávaným headlinerem velkých letních festivalů. Foto Rene Passet

Jamie xx je miláček publika. Málokdo ze současných elektronických muzikantů se těší takové adoraci a tak nadšenému – nebo nekritickému – přijetí jako frontman indie skupiny The xx. Sólová diskografie letos šestatřicetiletého Jamieho Smitha přitom až do konce září čítala jen remixové album písní Gila Scott-Herona *We're New Here* (2011) a autorský dlouhohrající debut *In Colour* (2015), na kterém britský producent ustálil charakteristicky zvonivý sound svých raných singlů – úsporný až minimalistický styl čerpající z housu, ale také z UK garage nebo dancehallu. Jamie xx rozvíjí snový pop The xx, respektive k němu vytváří jakousi paralelní větev, ve které kytařovou melancholii převléká do tanečního hávu. Delikátní, zasněná a nekonfliktní – tak by se dala popsat jeho tvorba, respektive její vlastnosti, kterým vděčí za univerzální úspěch u mainstreamového publika.

Průlet dějinami

Skutečnost, že je Jamie xx vyhledávaným headlinerem velkých letních festivalů, má svůj důvod. Trochu zjednodušeně by se dalo říct, že tvoří taneční hudbu vhodnou pro lidi, kteří ji jinak příliš neposlouchají. S tím ostatně souzní kritika, podle které si z klubového undergroundu bere víc, než do něj – navzdory svému úspěchu – vrací. Hudebník si je těchto výhrad nejspíš vědom a při práci na novém albu *In Waves*, která začala během covidové karantény, si je vzal k srdci. Asi by nás nemělo příliš překvapit, že výsledek zní jako poučený, ale přece jen poněkud povrchný průlet dějinami taneční hudby.

Snaha evangelizovat široké publikum je znát hned od prvních tónů desky. Úvodní skladba *Wanna* začíná samplem kultovního tracku *Rip Groove* od dua *Double 99* z roku 1997. Úryvek speedgarageového hitu se však záhy neškodně rozplyne v typicky „xxovském“ náladovém oparu, a jeho zasazení na samotný začátek alba tak vyznívá poněkud samoúčelně. Klubovou karmu si ale britský producent vzápětí zase vylepší, když tentýž sampl umístí

i na konec skladby, kde poslouží jako odrazový můstek k patrně nejsilnějšímu tracku *Treat Each Other Right*. Kombinovat vlastní melodické postupy s dřevním breakbeatem a samplý soulových klasik umí Jamie xx znamenitě.

S následující skladbou *Waited All Night*, nahranou s kolegy z The xx u mikrofonu, se v pomyslné učebnici ostrovních rytmů posuneme o deset let dopředu – k subžánru UK garage. Přeskakující burialovský beat se k emotivnímu zpěvu Romy Madley Croft a Olivera Sima hodí skvěle, track ale skončí dřív, než se v posluchačově hlavě stihne zabydlet představa o možném raveovém comebacku indie tria.

Zbytečné proklamace

A tak to jde na *In Waves* pořád dokola. Album jako by se točilo v kruhu: návaly povědomé taneční euforie vždy po chvíli utlumí přílišná uhlazenost a strojenost, která i těm nejvíc „club-friendly“ bangerům poněkud přistřihuje křídla. Pianový house s masivní dechovou sekci v *Baddy on the Floor* sice neurazí, ale ani nenadchne a totéž se dá vlastně říct o většině skladeb desky. Track *All You Children* místy připomene taneční momenty *The Knife*, ale zbytečně se utápí v přílišné doslovnosti titulního sdělení o potřebě pospolitosti na parketu.

Podobný sentiment je vlastní i dalším trackům, v čele s pulsující housovou skladbou *Life*, v níž hostuje queer ikona *Robyn*, nebo závěrečnou *Falling Together*, kde jinak příjemný trance ve stylu britské formace *LFO* z počátku devadesátých let opět sráží heslovité deklamování. Taneční kultura historicky rostla z pocitů sounáležitosti a z komunitního ducha marginalizovaných menšin, takto didaktické provedení však jejímu odkazu poněkud ubírá na autentičnosti. Nejpřirozeněji zní Jamie xx na nové desce tam, kde od podobných proklamací upouští a drží se vlastního stylu – jako v hypnoticky houpavém a lehkým šumem zastřeném tracku *Daffodil*, který připomene devět let starou prvotinu.

Škoda, že se na desce neobjevily tracky podobného ražení, jako je dubový singl *It's So Good*, který Jamie xx vydal zkraje letošního

roku, nebo dva roky stará dancehallová jízda *Kill Dem*, která rovněž nezapřela karibské vlivy. Oba tracky se zdály být příslibem producentovy nové, přímočaře taneční reinkarnace. Na albu *In Waves* však podobně intenzivním momentům otupil ostří.

Ukázkový produkt

Letos uběhlo třicet let od nechvalně proslulého nařízení britské vlády, kterým v roce 1994 omezila volné shromažďování osob za zvuků repetitivní elektronické hudby pod širým nebem, čímž ukončila „druhé léto lásky“. Obchodu s raveovou nostalgií se dnes daří a nejvýrazněji je to slyšet právě u velkých producentských jmen, která ráda odkazují k undergroundu, ale zároveň vytrvale plní festivalové lineupy i playlisty Spotify. Skupující rytmy UK garage tak dnes využívá i kanadský hudebník *Caribou* a anglický producent *Fred Again* zase na své letošní desce *Ten Days* recykluje jungle, přičemž vyprázdňenost formy maskuje domnělou hloubkou příběhů vyprávěných prostřednictvím terénních nahrávek i samplů výpovědí.

S novou nahrávkou Jamieho xx mají oba zmínění společné to, že přes tušení velkých emocí v pozadí je jejich snažení vlastně neškodné. Působí jako profesionálně vyčištěná hudba pro lidi z reklamních agentur, jako produkt se skvěle uchopeným zadáním a ukázkovou realizací. Jamie xx na *In Waves* vypracoval domácí úkol z historie dance music bezchybně – jeho uhlazená hudba nemá jedinou trhlinu. Jenže právě trhlinami se často do hudby dostávají skutečné, syrové emoce. Zde pověstné barthesovské *punctum* absentuje.

Taneční hudba s obroušenými hranami sice stěží někoho doopravdy uhrane, o to snáze si však najde své odbytiště. Jako zvuková kulisa korporátních večírků nebo soundtrack k reklamním spotům na parfémy lehce prošumí ušima, skutečný průvan ale rozhodně nezpůsobí.

Autor je publicista.

Jamie xx: *In Waves*. Young 2024.

Když utichnou psi

Ohlédnutí za koncertem Current 93

Kočka je mrtvá, zpíval David Tibet, frontman skupiny Current 93, v době, kdy to zdaleka nebyla pravda. Z nedávného pražského koncertu si však kočičí člověk mohl odnést právě tento dojem. Vystoupení kultovních kapel vzbuzují velká očekávání, jež často končí zklamáním. Je ale možné chodit na podobné akce a nic neočekávat?

JAN KLAMM

*Sell all you have
Give it to the kittens
And pour the milk on Louis' grave
And Catland sometimes called Pussydom
Opens for you instantly*

Current 93: The Bloodbells Chime

Režisér Wim Wenders v jednom svém eseji popisuje, jak se v jakési slabší chvílce pokoušel zahnat chmury tím, že počítal, kolikrát v písni All You Need Is Love od Beatles zazní slovo láska. V textech Davida Tibeta, ústřední postavy skupiny Current 93, byste se stejným způsobem mohli zaměřit na slovo smrt a adjektivum mrtvý. Netuším, zda se tímto způsobem dá něco zahnat, ale na koncertu kultovního britského hudebního tělesa jsem na to musel myslet od chvíle, kdy se v úvodu první skladby ozvalo „Maldoror is dead“. Čárky jsem si nedělal – přece jsem do kostela sv. Šimona a Judy na pražském Františku nepřišel počítat mrtvoly! Ale za čím jsem tam tedy přišel?

Po koncertě sedíme s několika přáteli ve skotském baru Šedý pes na Smíchově a náš hovor doprovází živá „keltská“ hudba linoucí se ze zadní místnosti. „Tak co, spokojený?“ ptám se Luboše, který sedí vedle mě. „Ale jo,“ odpovídá se smíchem, „moje očekávání bylo tak nízké, že jsem si to nakonec docela užil.“ Luboš patří k velkým fanouškům Current 93. V roce 2005 se neváhal vypravit do Benátek, aby mohl skupinu, která už v té době vystupovala jen sporadicky, vidět na vlastní oči. Shodou okolností byl jen krátce poté ohlášen pražský koncert, který se uskutečnil následující rok. Na rozdíl od Luboše mi chybí srovnání: před osmnácti lety jsem vystoupení Current 93 oželel jednak z finančních důvodů, jednak proto, že mě v té době fascinovala spíš starší tvorba skupiny, především její industriální začátky v první půlce osmdesátých let, ale i následná apokalypticky folková etapa. To, co David Tibet a jeho spolupracovníci produkovali v nultých letech, mi tehdy přišlo poněkud sterilní. Na letošní koncert se mi zprvu jít nechtělo, ale nakonec jsem změnil názor. Jestliže jsem měl v roce 2006 pocit, že bych kapelu radši viděl o dvacet let dříve, proč to nezkusit o skoro dvacet let později? Když už nic jiného, mohla by to být alespoň dobrá zábava.

Máloco dokáže ovlivnit koncertní zážitek tak jako přehnaná očekávání a koncert Current 93 je toho důkazem. Řada návštěvníků a návštěvnic si právem stěžovala na nevládnutou organizaci. Problém spočíval v tom, že lístky na sezení byly rozděleny do tří sektorů, ale nebyly vázány na konkrétní místa ani řady. Někteří účastníci, kteří si zaplatili za lukrativní místo přímo pod oltářem, tak museli stát vzadu, případně sedět na kůru. A nebylo jich zrovna málo. Stížnosti chápu, ale i takto závažné organizační potíže se mi zdají o něco pochoptitelnější než očekávání, že vystoupení kapele, která před dvěma lety načila pátou dekádu své existence, bude magickým zážitkem. Sám jsem si od chvíle, co jsem zaplatil lístky, říkal, jestli jsem neudělal blbost. Říkal jsem si to i ve chvíli, kdy jsme se s Elou pár desítek minut před oficiálním začátkem hlemýždím tempem posunovali v neskutečně dlouhé frontě ke vchodu do kostela. Vzpomněl jsem si na srpnový večer, kdy mě navštívil kamarád Patrik. Během popíjení na zahradě jsme si pustili currentovský koncertní záznam z letošního jara a mohli jsme se potřhat smíchy. S Patrikem mě spojuje – vedle mnoha dalších věcí – právě překonaná posedlost Davidem Tibetem. Ani jeden z nás nemá zálibu ve vyvolávání duchů. Ale zatímco on v tuhle chvíli pije pivo ve vytopeném Minirestu u Masarykova nádraží, já mrznu v nekonečné frontě před kostelem. Kamenné zábradlí je poseté plechovkami od piva z předražených okolních večerek – sám jednu držím v ruce a další dvě mám v batohu, ale už teď si vyčítám, že jsem jich nekoupil víc, a zároveň jsem nervózní

z toho, že se mi brzy bude chtít na záchod. Po necelé hodině se dostáváme dovnitř a zaujímáme místa úplně vzadu za zvukařským pultem. Když koncert se značným zpožděním konečně začne, je mi nad slunce jasné, že k tomu, abych si ho užil, mi dvě plechovky svijanské desítky rozhodně nebudou stačit.

O týden později opět sedím v Šedém psovi. Společně se mnou je tam Martin, neúnavný organizátor experimentálních hudebních akcí z Ostravy, a tématem hovoru je překvapivě znovu koncert Current 93. Překvapivě proto, že jsme přišli z festivalu Alternativa, a tak by spíš dávalo smysl bavit se o tom, co jsme právě zažili. Martin mi popisuje své zklamání a marně se mu snaží přijít na kloub. Třeba že šel na Current 93 bez očekávání a otevřený, jak sám říkal, všemu, neodnesl si z koncertu vůbec nic – vyjma nepochopení, jak tahle kapela může oslovit tolik lidí. Když se to



Psychadelická kočka – jeden z pozdních obrazů Louise Waina

přihodilo mně (a vlastně se mi to děje dost často), měl bych nejspíš radost, ale Martin je pozorný a vstřícný posluchač a tohle se mu běžně nestává. A pokud se mu to stane, rozhodně z toho radost nemá. Pro mě je to každopádně ten nejpřínosnější rozhovor o koncertu Current 93, jaký jsem vedl – a bavil jsem se o něm s kdekým.

Bylo mi jasné, že na takovou hudební akci se vyplatí jít s očekáváním toho nejhoršího: čím méně toho očekáváte, tím je pravděpodobnější, že si z ní něco přece jen odnesete. Díky Martinovi jsem si ale uvědomil, že něco očekávat musíte. Nulové očekávání v tomto případě nefunguje. Current 93 jsou – přinejmenším v této fázi – kapela pro zasvěcené posluchače. Míra zasvěcení může být pochoptitelně různá: ti, kteří jsou stále uvnitř, přicházejí za takřka duchovním prožitkem a nejspíš ho navzdory všem objektivním i subjektivním omezením dostanou; jiní si jdou připomenout kouzlo, které už pomínulo, a zahlédnou jen záblesky toho, co je dříve tak přitahovalo. Ale pokud někdo hudbě Current 93 do této doby nepropadl, těžko si lze představit, že by na tom koncert mohl něco změnit.

Navzdory všemu řečenému se musím přiznat, že mi vystoupení Current 93 jedno zklamání přineslo. David Tibet totiž není jen básník a tvůrce osobitého univerza, sestaveného z mnoha inspiračních zdrojů – náboženských,

filosofických, literárních i popkulturních –, ale také velký milovník koček. Díky němu jsem objevil dílo Louise Waina, které mě fascinuje dodnes. Anglický ilustrátor se proslavil roztomilými obrázky antropomorfizovaných koček, pozoruhodné jsou však zejména ornamentálně-schematické a velmi psychadelické kočičí portréty z pozdní fáze jeho tvorby. Moje okouzlení světem Current 93 je dávno passé, ale náklonnost ke kočkám jsem stále vnímal jako určité pojítko mezi mnou a Tibetem – i kdyby vedlo jen k tomu, že mu čas od času prošmejdu fotky na facebooku. Pokud by v kostele sv. Šimona a Judy zazněla moje oblíbená „kočičí“ píseň The Bloodbells Chime, věřím, že by skupina v mém odtažitě pobaveném vnímání koncertu zažehla plamínek dojetí. To se ale nestalo, a když jsem později v noci kouřil před skotským klubem, došla mi hrozná věc. Koncertní ohoz Davida Tibeta – bílý oblek korunovaný bekovkou stejné barvy – pro mě nebyl překvapením, už v létě jsme s Patrikem u youtubeového videa vtipko-

vali, že vypadá, jako by si vyrazil na golf. Ela zas k frontmanovu příchodu na scénu poznamenala, že „si odskočil ze mlejna“. Při pohledu na hlavu vlkodava v logu smíchovského baru mi ale najednou všechno docvaklo: „Ty vole, vždyť on vypadal, jako by šel venčit čokla!“

Nejkratší cesta od Šedého psa k našemu domu vede odlehlou stezkou podél zahrádkářské kolonie. Mnozí obyvatelé a především obyvatelky středostavovských Malvazinek se touto cestou boji v pozdních hodinách chodit. Já se tudy v noci vracívám rád, ale v místě, kde stezka ústí do vilové čtvrti, pravidelně zažívám jednu nepříjemnost: agresivní štěkot několika velkých psů. Jako by čekali za plotem jen na to, až půjdu kolem. Když se tedy rozloučím s Martinem a vystoupám k inkriminovanému místu, mentálně se připravuju na obvyklé psí běsnění. Překvapivě je ale ticho. Za pár minut už odemýkám branku. Na schodech vedoucích k domu sedí Ronette, typicky wainovská kočka, a upřeně mě pozoruje. Je nezvykle klidná. Počká, až k ní dojdou, otře se mi o nohy, nechá se pohladit a pak už mě hbitě následuje do domu. Tu noc usínám s úlevným pocitem, že moje týdenní zpracovávání koncertu Current 93 nakonec přece jenom dospělo ke smířlivému konci. „Those with feelings, wondrous kind, our love with kittens ever bind.“

Current 93. Kostel sv. Šimona a Judy, Praha, 16. 11. 2024.

Lidstvo je pouhý sen stínů

Festival Pražské křižovatky i letos představil nejvýznamnější tváře světového divadla. Tematickou osou sedmého ročníku, který proběhl mezi 6. a 20. listopadem v Nové scéně, byl vztah divadla a politiky. Švýcarský divadelní režisér Milo Rau představil tuzemskému publiku své přepracování klasické řecké tragédie.

JOSEFÍNA FORMANOVÁ

„Nejznámější citát z antických tragédií najdete v Aischylově *Oresteii*: ‚Člověk se učí utrpením.‘ Dnes, kdy se do celé Evropy vrací nacionalismus, válka, rozepře, malost, strach a cenzura, si však musíme položit otázku, co jsme se vlastně od roku 1945 a 1989 naučili.“ Těmito slovy zahájil sedmý ročník festivalu Pražské křižovatky Milo Rau, jeden z nejvýraznějších režisérů současnosti, který v Praze představil hru *Medea's Children* (Médeiny děti), připravenou letos pro gentské Národní divadlo.

Usvědčující klasika

Inscenovat klasiku prý není testem kulturního dědictví. Rau to ale vidí opačně: klasika prověřuje současnost. Jak napovídá už název, inscenace není o Médei, ale o dětech; ještě spíše je však o člověku. Švýcarský tvůrce má ve zvyku „zapojovat zúčastněné“ a jeho „antické“ drama se týká právě nejmladší generace. Po hře *Five Easy Pieces* (2016), jež rekonstruuje případ vraha Marca Dutrouxe, jde o další z jeho děl, v nichž děti ožívují kostlivce lidstva. A závěr? Fatálně selhává nikoli Médea, ale společnost. Jak praví závěrečná platónská replika: „Lidstvo je pouhý sen stínů.“

Inscenace začíná jako diskuse po představení. Jediný dospělý herec Peter Seynaeve v oděvu kulisáka zahajuje debatu s dětskými hvězdami. „After-talk“ je prý budoucností divadla, spiklenecky pomrkává na diváky. Ať si Seynaeve střílí z čehokoli, od dětské práce či překérních podmínek divadelníků po režiséra, sálem burácí smích. Děti se pak v autenticky vyznívajících rozhovorech vyjadřují k inscenaci. Některé přitom touží předvést své znalosti antiky – což je banální, ale šikovný trik, jak se vypořádat se zápletkou a dál se obejít téměř beze slov. Jiné znuděně šátrají po iPhonech. Prostě děti, napadne diváka.

Po zcizujícím epilogu dojde na ztvárnění klasické tragédie. V pitoreskní scéně mytická hrdinka bojuje s alegorickým zlem ve směsném převleku draka. Naivistické zpracování dramatu, zasazeného do kulis přímořské pláže, sledujeme na plátně v zadním plánu jeviště a paralelně v živém podání dětí. Duplikace děje umocňuje montypythonský efekt scény. Následují portrétní etudy účastníků hrůzného zločinu z roku 2007. Tehdy mladá Belgičanka zavraždila svých pět dětí a pak se pokusila o sebevraždu. Režijní interpretace vnáší do případu řadu kontroverzí, do očí však bije zejména porušení antické pravidla: Médea alias vražedkyně s pseudonymem Amandine Moreau totiž zabíjí před zrakem diváků.

Bez dechu

Dívka Bernice, ztvárňující Amandine, vraždí herecké kolegy coby vlastní dcery a syny, s nimiž žije v malém domku. Dusí, škrtí a bodá nožem, dokud děti neznehybní. Obraz z interiéru je za Seynaeveovy asistence přenašen na obří plátno jako live cinema. Slyšíme jen řev obětí, rány a monotónní hudební podkres, sem tam narušený tlumenými zvuky



Zatímco v antice se mluví a zakrývá, Milo Rau mlčí a ukazuje. Foto Michiel Devijver

televizoru, od něhož Amandine děti postupně odvádí. Vidět je ovšem vše. Technické i herecké provedení otřesného činu je dokonalé. V sále patnáct minut nikdo nevydechne.

Co je na této scéně nejhorší? Ne tak prožitek, jako fakt, že lidé bez hnutí přihlížejí krveprolití. A krve je opravdu dost... Jistě, vše je jen „jako“, ale nepřihlížíme takto násilí i v realitě? Rau si mistrně pohrává s jevištní dialektikou viděného a neviděného. Zatímco v antice se mluví a zakrývá, Rau mlčí a ukazuje. Daří se mu tak s efektní lehkostí i brutalitou vynést ortel nad digitální civilizaci. Kultura obrazu z nás činí všudypřítomné, leč slepé svědky. Při jednom ze závěrečných monologů diváci souhlasně pokývují: každý

se přece dovede vcítit do člověka trpícího osamělostí, šikanou a bobtnající nenávistí. A jen u některých nenávist přeroste v monstroznní násilí. To asi platí. Jenže kdo z přihlížejících zasáhne?

Autorka je literární a divadelní kritička.

Medea's Children. Koncept a režie Milo Rau, dramaturgie Kaatje De Geest, scénografie Karolien De Schepper, Christophe Engels, rekvizity Joris Soenen, kostýmy Jo De Visscher, světelný design Dennis Diels, video design Moritz von Dungern, zvukový design Elia Rediger, účinkují Peter Seynaeve, Lien Wildemeersch, Anna Matthys, Juliette Debackere, Emma Van de Castele, Ella Brennan ad. Nová scéna Národního divadla, Praha, psáno z uvedení 9. 11. 2024.

Život po ukradeném dětství

Francouzská režisérka Gisèle Vienne ve spolupráci se dvěma herečkami a jedním hercem zpracovala téma incestu. Spektakulární pohybová inscenace Extra Life sází na sílu propracované choreografie, ale také světelného designu a elektronické hudby. Výsledkem je dílo, jež diváka zcela pohltí.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Všichni už šli spát. Také dvojice mladistvých sourozenců se po rozjařené noci pomalu ukládá ke spánku. Před stanem dopíjejí zbytky piva, dokuřují poslední cigaretu. Vedle znavených hlasů ticho narušuje jen houkání sovy a šumění rádia, které se znenadání přeladí na neznámou frekvenci. Pseudovědecký pořad o setkání s mimozemšťany jako by patřil do jiného století. Mezi smyšlenými příběhy však zazní zpráva o podílu násilnění v rodinném prostředí. Bolestná zkušenost, před níž se Felix s Klárou snaží celý život skrýt, je znovu dožene. Chvilí před svítáním bývá tma nejtemnější.

Ladná mrtvolnost

Rozpomnutí se na traumatizující zkušenost bývá spojeno se silnou tělesnou reakcí: zrychlením tepu, stažením svalů nebo pocitem zpomalení času. Francouzská režisérka Gisèle Vienne v inscenaci *Extra Life* tyto nepříjemné prožitky rozvinula v působivou choreografii, na níž se podílela i trojice herců. Theo Livesey kráčí od stanu, v němž polehává Adèle Haenel, vstříc zamlžené temnotě jeviště. Zpomalený pohyb holých bílých končetin působí ladně

a zároveň mrtvolně. Z hlubiny se začíná vynořovat dosud neznámá postava ve zlatistém trikotu. Katia Petrowick se k mladíkovi přibližuje s hrůzu nahánějící sebejistotou.

Až hypnotický pocit z celého výjevu zajišťuje hudba Cateriny Barbieri. Repetitivní zvuk syntezátorů, který pozvolna graduje a získává na hlasitosti, je pro vytvoření vtahující atmosféry stejně zásadní jako světelný design, pod nímž

je vedle režisérky podepsán Yves Godin. Podobně jako pro hudbu je i pro osvětlení typická práce s intenzitou: od subtilního prosvěcování tmy až k oslepující záři reflektorů. Od počátku představení je jeviště naplněno kouřem, kterého neustále přibývá, až se pár metrů nad zemí utvoří hutný oblak. Ten rozetne do modra zbarvená plocha, a pak další a další. Petrowick se ocitá pod jakousi nehmotnou clonou, která



Režisérka Gisèle Vienne na Pražských křižovatkách uvedla pohybovou inscenaci Extra Life. Foto Estelle Hanania

zmenšuje prostor pro její pohyb. A právě útlak je leitmotivem celé inscenace. Obraz vrcholí po dvaceti minutách. Scéna se zklidňuje, ale pouze na chvíli...

Znehybňující strach

Výrazné osvětlení, burácivá hudba a do detailu zvládnutá choreografie v divákovi vyvolává hluboký dojem. Spíše než ke smyslu jde přímo k emocím, a to zejména k té, která bývá považována za nejstarší – ke strachu. Nikoliv však k takovému, který v nás probouzí dosud nepoznanou fyzickou sílu, ale k tomu, jenž nás znehybňuje. Převládající nálada připomíná stavy disociace, kdy se člověk pod vlivem stresu odlučuje od reality. I publikum je imerzivně vtahováno do obrazu, který nás zcela pohlcuje, ale zároveň nám záměrně nedává příliš prostoru k tomu, abychom byli schopni rozlišovat. Přecházíme tak z jedné intenzity do druhé.

V závěru představení se omezený pohyb účinkujících mění v extatický tanec a po něm už následuje jen očistné ticho. Drogy spolu s nahromaděným kortizolem se pomalu vyplavují z krevního řečiště. Tmou začínají pronikat paprsky slunce, po noci se ozývá ranní zpěv ptáků. *Extra Life* má blízko k významu anglického výrazu „afterlife“. Avšak na rozdíl od posmrtného života, kdy duše opouští tělo, v životě po traumatu je duše nucena v umrtveném těle nadále žít.

Extra Life. Koncept, texty, choreografie, režie, scéna Gisèle Vienne, Adèle Haenel, Theo Livesey, Katia Petrowick, hudba Caterina Barbieri, zvukový design Adrien Michel, světelný design Yves Godin, kostýmy Gisèle Vienne, Camille Queval, FrenchKissLA, inspicie Antoine Hordé, hrají Adèle Haenel, Theo Livesey, Katia Petrowick. Nová scéna Národního divadla, Praha, psáno z uvedení 20. 11. 2024.

Stopování alternativních dějin

Začátek nové éry Ceny Jindřicha Chalupeckého

Cena Jindřicha Chalupeckého se letos vrací do brněnského Pražákova paláce, kde prezentují svá díla Oskar Helcel, Judita Levitnerová a No Fun kolektiv. Jak nejdůležitější tuzemskou uměleckou cenu proměnily její nedávné reformy a co spojuje letošní trojici oceněných?

DAVID BLÁHA

Ředitelka Společnosti Jindřicha Chalupeckého Karina Kottová v pořadu ArtCafé na stanici Vltava prozradila, že si s ideou transformace Ceny Jindřicha Chalupeckého do současné podoby s třemi laureáty či laureátkami začali s organizačním týmem a mezinárodní porotou pohrávat už někdy v roce 2017. Trvalo tedy přes šest let, než se zamýšlené změny podařilo realizovat. Pro Kottovou je letošní ročník po deseti letech poslední v pozici ředitelky společnosti – odchází tedy s dokončením transformace. V příštím roce ji nahradí její kolegyně, kurátorka (a bývalá redaktorka A2) Tereza Jindrová. Je tedy jasné, že radikální zlom se konat nebude, spíše půjde o harmonické předání a navázání.

Přestože cena čelí ze strany části umělecké scény soustavné kritice za údajnou uzavřenost, nesrozumitelnost a elitářství, letošní ročník ukazuje, že odhodlání vytrvat v dlouhodobé vizi se vyplatilo. Prvním argumentem mohou být čísla: cena se mezi umělci a umělkyněmi těší stále větší popularitě (letos bylo podáno 128 přihlášek, což je dosavadní rekord). Rozhodnutí zrušit věkovou bariéru pětatřiceti let a být soutěží pro „začínající umělce či umělkyně“ bez ohledu na věk sice nikomu ze střední a starší generace nakonec nepomohlo, specifický okamžik „začátku“ se však ve všech třech případech podařilo přesně strefit. Mezinárodní porota ocenila Juditu Levitnerovou, Oskara Helcela a No Fun kolektiv – tato jména už na umělecké scéně do jisté míry rezonují, ale zároveň jim právě podpora spojená se získáním ceny umožnila realizovat nová umělecká díla ve větších, sebevědomých rozměrech. Nyní je můžeme vidět v brněnské Moravské galerii.

Textilní malba

Do letošní výstavy laureátů a laureátek Ceny Jindřicha Chalupeckého jsem se neplánovaně zatoulal od jejího konce – vůbec mě však nenapadlo, že vcházím špatnou cestou, a to zejména proto, že se přede mnou po otevření dveří objevila impozantní tapiserie Judity Levitnerové s rozměry 3 × 5 metrů. Monumentálně působící dílo *Rukojeť bez ruky* na první pohled připomene pozdně modernistické abstraktní kompozice, jaké zdobily nádraží, hotely a jídelny socialistického Československa; dílo je však obohacené o estetickou citlivost nastupující malířské generace.

Na mozaiky, vitráže a reliéfy šedesátých a sedmdesátých let Levitnerová odkazuje nejen „patchworkovou“ skladbou a monumentálním rozměrem, ale také materiálem, se kterým pracuje: v koláži z různých syntetických i organických látek, do kterých malovala pomocí rozpálené pájky, využila také techniky art protis – speciálního typu prošívání, který byl vyvinut v Československu v šedesátých letech a je spojený s normalizačním textilním uměním. Na často už zaprášené a vybledlé tapiserie vytvořené touto metodou, která je dnes téměř opuštěná, si mnozí ještě pamatují.

Jak upozorňuje kurátor Ondřej Chrobák v jednom z doprovodných textů, Levitnerová v dalším z vystavených děl, u kterého artprotisovou metodou k podkladu přišla látku z automobilové sedačky, efektivně spájí oficiální, státem kontrolované umění konce šedesátých let s formálním jazykem tehdejší progresivní abstraktní tvorby. Její práce bychom pro komplikované vrstvení látky mohli chápat jako jakousi hybridní „reliéfní textilní malbu“, kdy autorka materiál nenanáší, ale odebírá a transformuje – na přesném pojmenování ale nakonec nezáleží. Daleko důležitější je zkoumání jedinečných vlastností, dějin a symbolických významů materiálu a technik, se kterými autorka pracuje, a možná i spekulativní ohledávání

potenciálních cest, kterými se starší tvorba nemohla vydat.

Vzpoura strojů?

V sousedních místnostech ve smyčce běží dvě ze tří projekcí, které vytvořil Oskar Helcel. První z trojdílné série videí *Superstar nepotřebnosti* začíná nevině – jako filmová montáž záběrů lidí, kteří nenápadně strkají do elektrických koloběžek. Tyto dopravní prostředky (které ve městech nahradily segwaye, jež už jsme raději vytěsnili z paměti) představují průsečík dvou protikladných sil, které se v městské krajině neustále setkávají: postupné privatizace veřejného prostoru a lidského odporu vůči ní. Postavy ve videu do koloběžek strkají čím dál agresivněji, štvou na ně psy, házejí je pod kola aut, do řek a nakonec i do ohnišť.

Kde se tato nenávisť bere? Na první pohled by se zdálo, že pramení v tom, že koloběžky zabírají místo pro pěší a jsou vetřelci v místech, která lidé považují za vlastní. Neskrývá se v tom však něco hlubšího? Vojtěch Márc o Helcelových videích, která se věnují současným developerským projektům v Praze, píše jako o „dramatizaci bezmoci“, již zažívají obyvatelé města, kteří nad ním defini-

Představuje si svět budoucnosti, jak by mohl vypadat po „velké transformaci“, kdy se současný status quo většiny společnosti ukáže jako nedostatečný a je definitivně opuštěn. Kolektiv vypráví příběhy z tohoto nového světa pomocí analogových i digitálních her, zásadně se však vzpouzí tradičním hodnotám „gamerské“ kultury a zažitým způsobům kvantifikace úspěchu, jako je soutěžení, zabíjení nebo hromadění majetku. Navazuje tak na tradici „kvíření“ počítačových her a hledání jejich nevyužitých potencialit a aktualizuje ji pro české prostředí.

Výsledkem této práce je kolektivní dílo *14 dní v květnu*, nacházející se v útulné místnosti, kde se můžete posadit na některou z mnoha pohovek nebo židlí a s myší nebo konzolí v ruce si představovat, jaké by to bylo, žít ve světě, ve kterém mají všichni nepodmíněný základní příjem a mohou si dělat, co chtějí. Miliardáři sice stále pálí naftu i pneumatiky na „rat race“ závodním okruhu, ostatní lidé a zvířata se však mohou věnovat výletům, zahradničení nebo třeba malování obrazů. Nikde, kam člověk dohlédne, žádná elektrická koloběžka. Kolektiv pro návštěvníky a návštěvnice vytvořil bezpečné prostředí, ve kterém se můžeme věnovat



Oskar Helcel (vpravo), Judita Levitnerová (sedící na zemi) a No Fun kolektiv. Foto Lucia Sceranková

tivně ztratili kontrolu. Možná je rozmlácení elektrické koloběžky způsobem, jak tuto emoci vybití na hmatatelných projevech ne-lidské logiky globálního kapitalismu.

Helcel ovšem obrací pozornost k „obětem“ agrese – ke koloběžkám připraveným oddaně sloužit. V ironickém odkazu na současný trend postantropocentrické filosofie se vžívá do elektronického vozítka, které nám v druhém videu přednáší báseň o tom, jak leží na dně stoky a cítí, že jeho útroby protéká voda. „Je toho tolik, co bychom spolu ještě prožili, / můj mladý bílý muži – průměrný uživateli,“ stýská si koloběžka, zatímco se na ní usazují řasy a tráva, a její píseň postupně získává odstíny pomstychtivosti. Ve třetí a poslední části série, už v druhé polovině výstavy, pak můžeme vidět, jak se koloběžka probouzí a rozjíždí do světa. S přetrženým brzdovým lankem se řítí po cestě, aby na jejím konci prošla magickou transformací. Závěr filmu však odhalí, že to byl člověk, kdo ji celou dobu uváděl do pohybu: vzpoura strojů se zatím nekoná.

Svět po velké transformaci

No Fun kolektiv se s drtivou realitou globálního kapitalismu snaží vyrovnat nejen pomocí empatie jako Helcel, ale hlavně imaginací.

té nejzásadnější otázce: jak by měl vypadat svět kolem nás?

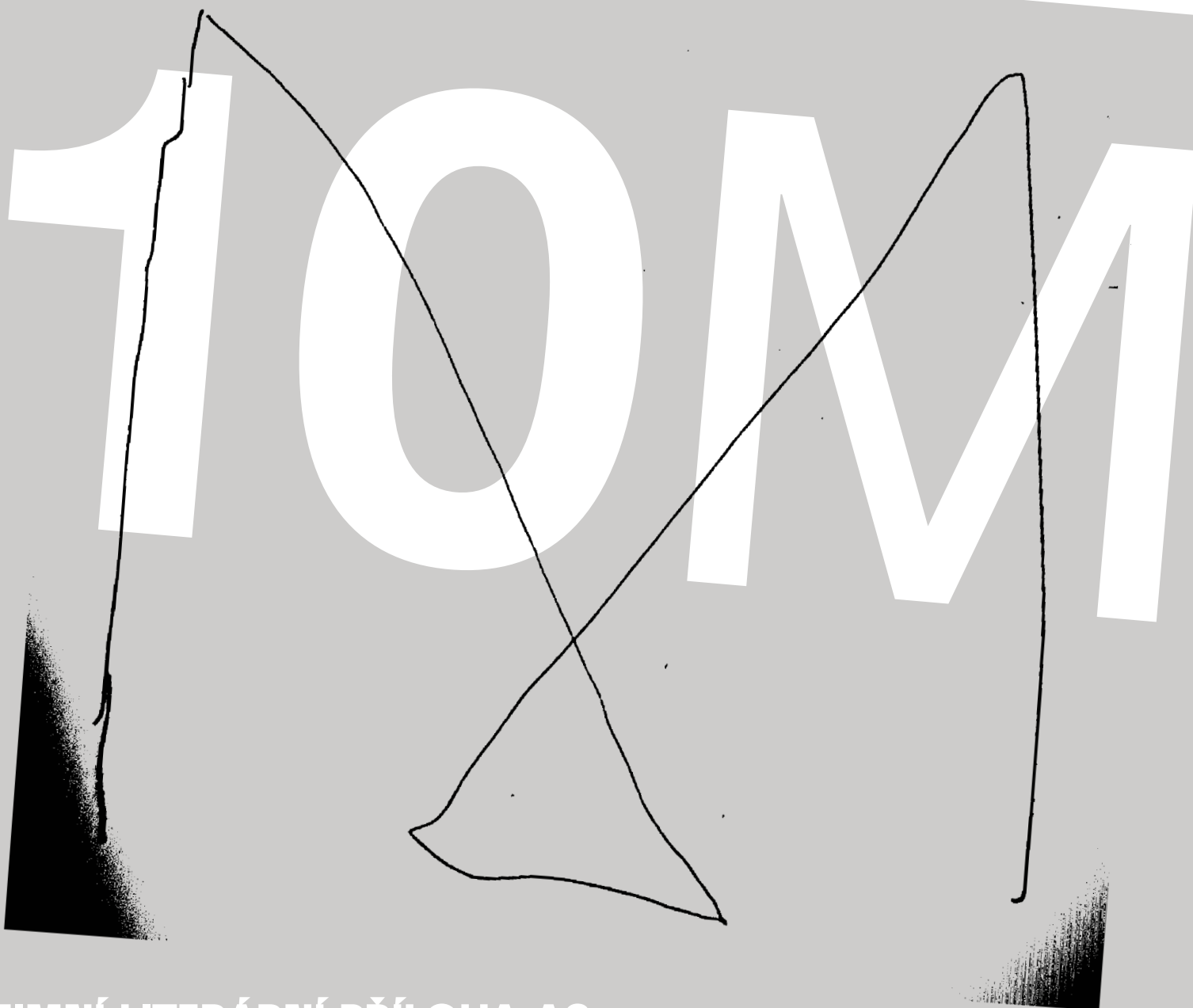
Při procházení výstavní expozice, navržené architektonickým studiem ruina.office, si po chvíli všimnete, že na nově vzniklé umělecké realizace letošních laureátů nenápadně reaguje další vrstva děl. Architektky Adéla Vavříková a Magdaléna Uhlířová se rozhodly využít bílé panely, které jsou určeny k blokování oken paláce, a umístily za ně kresby, grafiky, sochy a malby, jež kurátorský tým letošního ročníku (Kottová a Jindrová za SJCH, Chrobák za MG) vybral ze sbírek Moravské galerie. Originálním způsobem tak rozvíjí témata, jimž se ve své práci věnovali vystavující autoři a autorky, a hledá předpoklady jejich uměleckého směřování v dílech, která jsou součástí dějin umění, avšak z různých důvodů zůstávají skryta v depozitářích. Chápu to jako poslední kamínek do zpracované mozaiky přístupů, jimiž letošní přehlídka Ceny Jindřicha Chalupeckého kriticky konfrontuje všeobecně sdílené narativy o minulosti, přítomnosti i budoucnosti – a připomíná nám, že jiný svět je možný.

Cena Jindřicha Chalupeckého 2024. Moravská galerie, Pražákův palác, Brno, 8. 11. 2024 – 23. 2. 2025.

Martin Zetová:
Zpráva před rozmlžením, 2024

Český umělec vystupující pod jménem **Martin Zetová** odmítá sestavovat vlastní životopis a tento postoj pro něj představuje formu boje za osobní svobodu. Sestavil ho však pro svého otce, sochaře Miloše Zeta, jehož životnímu dílu se věnoval. Zjednodušeně se dá říct, že také Martin Zetová je sochař, pole sochařství ovšem rozšiřuje do performance, videa, architektury, psaní a bytí obecně. Přestože „bytí“ může znít pateticky, odstříhnout osobu Zetové od jejího umění prostě nelze. Martin Zetová se cítí dobře v dialogu a spolupráci, někdy ale pracuje „jen“ se svým tělem – jako v performanci Zpráva před rozmlžením, provedené na letošním Festivalu nahých forem ve francouzském Loupianu. Zatímco dříve vybízel ostatní, aby bojovali za jeho osvobození, teď – jako Martin Zetová – vystupuje za osvobození jiných. Kdo bojuje za čí svobodu, se však s kumulující se složitostí dneška stává čím dál nepřehlednější. Časem navíc prožívanou současnost překryjí různé historické narativy, nebo hůře, jedno dominantní vyprávění.





ZIMNÍ LITERÁRNÍ PŘÍLOHA A2

DESET MANIFESTŮ

Tuhle literární přílohu jste napsali vy – naše čtenářstvo. Přemýšleli jsme, jak ji pojmout, aby byla co nejlepším doprovodem dvojčísla věnovaného manifestům – žánru, který už leckdo považuje za antikvární. Co kdybychom tedy prověřili jeho životnost v praxi? A tak jsme přišli s výzvou „Pošlete nám manifest!“.

Zpočátku jsme trnuli, jestli vůbec budeme mít co tisknout. Ohlas ale předčil naše očekávání. Během měsíce jste nám poslali 35 manifestů (z toho jeden ve slovenštině a jeden v angličtině), v délce od několika řádků po několik stran, psané ve verších, v přísně strukturovaných bodech i rozevlátou prózou. A především jste nám ukázali, co všechno se dá manifestovat: vedle celospolečenských otázek a jejich více či méně radikálního řešení jste propůjčili hlas i něčemu tak okrajovému, jako je povlak v hrnku od čaje.

Právě s ohledem na pestrost jsme vybrali následující desítku textů. Stranou tak zůstaly i některé manifesty, které považujeme za zdařilé, ale do přílohy se zkrátka nevešly. Všem, kdo nám zaslali své texty, každopádně děkujeme za účast! Váš zájem bereme jako potvrzení, že svůj smysl neztratily nejen manifesty, ale ani tištěný literární časopis. A tímto manifestujeme, že ho budeme dál dělat, jak nejlíp umíme.

Za redakci A2
Michal Špína

Manifest práva na nic

TADEÁŠ POLÁK

osvojujeme si právo
nic neříkat
nic si nemyslet
nijak se netvářit

odmítáme výklad
že i nic něco znamená
hlásíme se k tezi
že nic nic neznamená

tolika lidem se motá
tolik věcí hlavou
hlásíme se k hnutí
pozorovatelů mušek

město je bojiště
chceme odpočívat
v jeho zákopech

Kiss All Milfs

UMĚLECKÁ SKUPINA

Naše Umělecká Skupina stojí na těchto pěti základních přesvědčcích:

1. Chvála apropiace

Soukromé vlastnictví neuznáváme nikde: na realitním trhu ani v umělecké tvorbě. Daleko raději si půjčujeme, vyměňujeme a přivlastňujeme, co se nám zrovna zlíbí. Naše zkušenosti také nepatří jenom nám, nechceme si je systolit, ani si je neplánujeme nechat patentovat. Na autorství nám sejde málo nebo vůbec, protože příliš se soustředit na biografické údaje tvůrců a tvůrkyň nakonec vede jenom k tomu, že se řeší PR jejich děl. A to nás nezajímá.

Většina z nás je zrovna teď mladými ženami, když ale chceme, oblečeme si klidně kůže milfek, Vernona Subutexe, bludiček, Ezia Auditorého nebo třeba tvoji: dej si pozor, kam si ji na noc odkládáš. Kdo se lekne trochy umělecké krádeže, zůstane zaseklý na místě a z něj se už nepohne.

Mimochodem, nacházíme se uprostřed nejnusnějšího konzervativního obratu za dlouhou dobu. Konzervativní mánie se z parlamentů, ulic a postelí rozlézá i do prózy. Nejsmutnější pohled je na žánr autofikce: svými chabými pokusy o vzdor připomíná ojetý peugeot, do kterého se na útěku před fašismem vejde přesně jedna rodina. Odněkud se vynořilo slaboduché přesvědčení, že próza, která se drží strohé, ničím neokořeněné reality jako vyhledové klíště, je ta jediná srozumitelná, a tudíž demokratická. Taková blbost. Jako kdyby fantazie byla jenom pro někoho.

2. Magický derealismus

Je slušné přiznat, že toho hodně dlužíme magickému realismu.

Magický realismus znamená dovolit si brát svou vlastní fantazii vážně. Neexistuje dobrý důvod napsat třeba „Dnes v noci se mi zdálo, že mě navštívila karavana velbloudů“, když je možné napsat: „Karavana velbloudů dorazila před dveře mého bytu v sedm ráno, slyšel jsem zvířata dupat na chodbě, tak jsem ve spěchu vstal a pozoroval jsem jejich uslintané držky kukátkem. Vrchní beduín chvíli potom váhavě zazvonil.“ Žijeme v neustálém úžasu, ale zázrakům se nedíváme nikdy.

Magický realismus nás zároveň učí, že nemůžeme být otrokyně a otroci svojí současnosti. Že hledat zázračné reálno – nebo zkrátka to zábavné, fascinující, dechberoucí, to nejvíc freaky, zneklidňující nebo nádherné – bude mít cenu vždycky a všude.

Tolik k magii; s naším vztahem k realismu a vůbec k realitě je to ale složitější. Čím dál

hůř snášíme plytké šarvátky o pojmy a identity intelektuální levice, které sledujeme jako neko-nečný seriál, zatímco uhlobaroni a fašouni sílí na všech frontách. Rádi bychom náš derealismus proměnili v realismus, protože vyprávět realisticky neznamená vyprávět objektivně, ale vyprávět vědomě, tj. vědět, proč má to, o čem mluvíme, hodnotu, a pro koho vlastně. K tomu máme zatím daleko. V realitě tak sice stojíme vratce, alespoň do jednoho bodu jsou ale naše nohy zapuštěny pevně.

3. Nohy v betonu

Těsně za městem se formují hejna ptactev připravená odletět už napořád. Nás se to ale netýká: naše kořeny prorůstají betonem, dole ve tmě se hledají jako slepci šátrající s rukama nataženými před sebe, proplétají se a srůstají. Pod dlažbou je pláž, ale pod trávou je jenom hlína. Poetika naší Umělecké Skupiny je proto městská.

Prahu nepovažujeme za „matku měst“, spíš za jejich oprsklou sestřenici. Krize bydlení nám zabránila přírůst k jedné konkrétní čtvrti. Bydlet v Praze je jako žít v hrnku s kafem, které někdo (my víme kdo) bez přestání zuřivě míchá. Odstředivá síla nás vyhodila na kraje a držíme se na nich zuby nehty. Pár z nás mělo to štěstí, že zůstalo trčet v oku tornáda, postupně nás zde ale čeká osamění. Když se (pro účely tohoto manifestu) snažíme bavit o tom, co máme na Praze rádi, je to směšná konverzace, jako bychom se bavili třeba o tom, co máme rádi na svých rukou nebo dásních. Nemáme na ní rádi nic moc, obdivujeme se máločemu, jsme to zkrátka my. To neznamená, že bychom si neužívali i vesnice, hory, lesy, zahrady, maloměsta, chaty, potoky, pustinu nebo samotu. Také k jiným než lidským stvořením (k rostlinám, zvířatům a Bohu) máme v rámci Umělecké Skupiny různé silné vztahy. Kdykoliv ale promluvíme, zní nám v hlasech město.

4. Kiss All Milfs

Na světě není nic nudnějšího než mezigenerační konflikt. Mileniál tohle, zoomer tamto: ve skutečnosti se všichni dělíme jenom na dvě skupiny – na hráče a sráče. Buďto jsi jedno, nebo to druhé, kdy ses narodila, to je celkem jedno.

Zbožňovat mládí je ponižující pro všechny strany. Nahradit třídní boj tím generačním byla obrovská chyba. Ve skutečnosti starší generace nemůžou za to, jak to tady vypadá, a jejich potomci nikoho nezachrání. Mladí lidé totiž nejsou nijak zvlášť ušlechtilí, odvážní ani skvělí. Velká část z nich jsou poserové a navíc děsně konzervativní, obzvlášť muži. Opěvovat mládí ale hraje starým do karet: kdekdo se dnes dovede předčasně poslat do starého železa, pohodlně se opírt a na jakoukoli politickou nebo uměleckou akci být moc unavený s tím, že si svoje už odpracoval mezi osmnáctým a dvacátým druhým rokem. Ta část mladých lidí, s kterou má cenu počítat, ale nepotřebuje ničím obdiv; potřebují svoje třicátníky, padesátníky, sedmdesátníky vedle sebe.

Jediná skupina, kterou milujeme a nekriticky obdivujeme a která je částečně vymezená i generačně, jsou milfky. Všechny milfky jsou automaticky hráčky. Milfky nejsou jenom pumpy nebo kategorie v pornu. Pro nás jsou ztělesněním romantiky, nemusí splňovat žádná zvláštní kritéria a jejich krása spočívá především v různorodosti toho, kým jsou a kým se mohou stát. Obdivujeme je jednoduše proto, že si obdiv zaslouží. Líbat milfku je něco, co člověka ukotví v momentě polibku a zbavuje ho tíhy dereálního světa. Milfky jsou naším východiskem, jsou cestou k mezigeneračnímu smíru a nositelkami boje proti konzervatismu. KISS ALL MILFS, protože nic sladšího zkrátka není.

5. Praxe

Politická praxe je náš standard. Už dlouho cítíme, že na nás někde za rohem nečeká krásnější a spravedlivější svět. Nechceme ale podlehnout skepsi jenom proto, že je tenhle boj těžší, než jsme si mysleli. Jsme přece hráči, ne sráči. Nepovažujeme se ani za politické aktivistky, ty mají totiž kratší kariéru než baletky; jsme součástí sociálního hnutí. Zůstáváme bez ohledu na to, co je zrovna cool a kdo v kolektivu nám zrovna leze na nervy. Neuznáváme oddělení teorie a praxe: sborníky plné módních pojmů používáme tak maximálně na sušení bot.

Manifest panmigračního hnutí

FILIP ZRNO

„Jděte všichni do prdele.“ První a poslední věta článků, pojednání, esejů či knih má prý magickou moc a vede i ruku písčícího. Klást si otázku, co to je panmigrační hnutí, je zbytečné. Pro nerdy však dodejme, že nejde o žádnou úzkoprslou ideologii, která cílí na určitou sortu lidí. Hnutí necílí, hnutí především zasahuje. Neohraničené ve svých základech, neohraničené ve své neuchopitelnosti, a proto proklatě silné.

Fotrové zakladatelé se onoho památného dne, kdy ve špatně omítnuté místnosti uprostřed horských lesů pokuřovali jedno brko za druhým, nechali osvětlit neutěšenou situací, jež zrovna panovala v kolébce západní filosofie. Divoce hovořili o učebnicových praktikách Německa, které neupustilo od svých imperiálních erekcí a nebohé zkrachovalé Řeky mrdalo do řítě tak, jak to umí pouze Němec, hovořící tím nejméně příjemným jazykem na světě.

Tato směsice podobná katovu šlehu dala vzniknout panmigračnímu hnutí. Co zbývá lidem, jejichž stát není jejich? Co když jsou vystaveni krutosti tzv. Kainarových milicí, které prakticky uskutečňují to, co se ukrývá pod rouškou líbivých rýmů jejich milovaného zakladatele? Na tyto otázky odpovídá panmigrační hnutí jednoduše: „Jděte všichni do prdele!“

V této tezi je ukryto vše. Je krásná jako Einsteinova rovnice. Je v ní ukryto tajemství všehomíra. Lidského všehomíra.

Lidí je jako sraček a bohužel mají tendenci se usazovat. A tam, kde se usadí, si všechno přizpůsobují. Oceňují produkty vlastní práce a po několikáté generační výměně píšou o tom kterém městečku či vesnici kroniku. Nevědomují si, pro vlastní tupou zaslepenost, že na maloměstech a vesnicích není vůbec nic obdivuhodného a hodného zápisu.

Že jde koneckonců o umělé, *ad hoc* zvolené účely, kvůli kterým se staromilci neodvažují prohlásit, že sdružení odporných baráků kolem zkurvený kašny je z 99 procent zbytečné. Lidem chybí upřímnost. I když mají doma zrcadla, nemají sílu se sami na sebe podívat a říct: „Tahle vesnice / tohle město je k hovnu.“ Ale jak k hovnu?

Panmigrační hnutí má opět jasnou vizi: vesnice a maloměsta jsou TOTÁLNĚ k hovnu, a proto dlouhodobě navrhuje následující:

V příštích letech fotrové zakladatelé hnutí budou objíždět česká, moravská i slezská maloměsta. Na vesnice jezdit nebudou, neboť stejně většinou patří pod nějaký vyšší správní celek, takže když se rozhodne v „centru“, není potřeba se srát s periferií, kde lidé dodnes neumějí psát. Prostřednictvím svého podpisu (či něčeho podobného – třeba otištění razítka z brambory) do petičních archů s názvem „Souhlas s likvidací vlastního majetku bez nároku na odškodné“ se lidé vzdají svého majetku, který nebude privatizován, nýbrž zcela zničen. Tomu, kdo dobrovolně podepíše, bude dán perský koberec o rozměrech 160 × 230 cm. Pro rodiny s dětmi pak bude vyměřena konkrétní metráž podle výšky a váhy jednotlivých osob. V situaci, kdy by se někdo náhodou nechtěl vzdát svého bydliště, přijedou buldozery a tak či tak je zdemolují. Ovšem rodina nebo jednotlivec nebude mít nárok na koberec.

Ztráta majetku, hypoték, pojištění a jiných civilizačních voserů je nadějí na osvobození všech. Nikdo nic nepotřebuje, když ho zespod hřeje chundelatý peršan. Členové a hrdinové panmigračního hnutí si jsou vědomi, že zpočátku budou vystaveni nesmírnému tlaku remcalů. Znají však dokonale místní prostředí, takže vědí, že kecama to začne a taky skončí. Na nic jiného se domorodci nezmůžou. Zvažuje se ještě možnost přechodného období, což by v praxi znamenalo, že by se obec či město srovnalo kompletně se zemí, pouze supermarkety by dočasně zůstaly. Ty se totiž v srdcích maloměšťáků a vesničanů těší velké přízni, a tudíž by se tím mohlo zredukovat remcání. O tom má být rozhodnuto během několika měsíců.

Ač se na první pohled zdá, že výše popsaný cíl panmigračního hnutí je nesmyslný, není tomu tak. Spadá přesně do zelené koncepce EU, neboť zaoraná města a vesnice

poskytnou volnou ruku samotné přírodě. Lidé budou nuceni chodit – odtáhnout jinam. A pokud se někomu nebude chtít, nastoupí zase petiční archy v doprovodu demoličních čet. A protože *pan* ve slově panmigrace znamená „všechno“, nemá se končit pouze u migrace z ČR. Jde o celý svět, o celosvětovou migraci. Lidí musí zvednout svý tlustý prdele a migrovat. O nic více nejde. A až už nikdo nebude vědět, kam má při tom celosvětovém pohybu obyvatel planety jít, panmigrační hnutí mu dá jasnou odpověď: „Jděte všichni do prdele.“

Manifest nemytého čajového nádobí

PUER JIRKOVSKÝ
HONG CHA SCALABRONI

Pára z varných konvic se vznáší nad Evropou... a v bělosti porcelánu tiše zvoní třísloviny. Naše všednost tuhne v glazované stěny a vaše stěny – jsou kluzké. Cítíme slunce nad Linglanem. Slyšíme kapky Tibetského deště. Dotýkáme se nebe nad Kagošimou a nespočtu hrubých rukou těch druhých – proletariátu čaje. Poznali jsme svět tak jako vaše hrdla, když procítala v hořkosti. Už svíjíte jazyky v ulitky oolongů? Tajíte své taninové úsměvy? Ano, i naše výdutě jsou nastřeleny barvou „tam“ a „tehdy“. Chápete?

Neberte nám naše zbraně, nemyjte nás! My, nádoby vašeho sprostého potěšení, my, do nichž cpete kila a kila čaje a proléváte litry a litry vody, my, kteří jsme bez ustání nalévání a vylévání, manipulování – my brojíme, chvějeme se na políčkách a ve skříňkách. Dost už bylo odstraňování třísloviných povlaků, hnědých závojų vašich čajových choutek, dost

už bylo surového dotyku ježatých houbiček na nádobí, dost už bylo odporných jarových vůní a mýdlových bublin. Dost bylo schnutí na odkapávači s podřadným nádobím – talíři, miskami, noži – jaká hrůza! Stvořili jste nás pro vaši potěchu, stvořili jste nás k vaší službě; uplácali a zotročili už na hrnčířském kruhu a v očištění pece.

Neberte nám naše zbraně; nechte nás inkrustovat vodním kamenem z vašich zanedbaných varných konvic, nechte nás halit se do obranných blán hořkých povlaků, které útočí na vaše zuby; nechte nás v zapomenutém čajovém listí vychovávat fungální spojení, které vás v nestřežené chvíli uvážou k oné místnosti... Sláva mikrobiálním spojencům; vaše smůla, že jste nás stvořili porézními; každý pór hlíny je inkubátor pro naše houbové vojsko, peroucí se za naše zájmy.

Čeho se tak bojíte? Co vás pohání k neustálému mytí a seškrabávání domnělé špíny? Co vám brání nahlédnout pod pokličku – máte strach z toho, co pod ní bují? Máte strach, že to není takové, jaké jste to chtěli? Že vám to kazí váš drahocenný archivní čaj, který přelétl půl světa Starého i Nového, jen aby naplnil vaše očekávání a byl vám servilně k službám? Nepřipadáte si směšní? Pijete fermentované čaje, plesnivé čaje, stařené čaje, a pak z nás drhnete jakékoli náznaky toho, co tvoří vaše pozlátko?

Sterilita, drezura vašich rukou, kodex čistoty – lepi se jak zaschlá jarová skvrna. Myslíte si snad, že ve výlevce to všechno končí? Kde je ta země temnoty, pláče a skřípění zubů? Kde leží ty nedotknutelné hranice? Kam mizí naše paměti – paměti vypitých šálků? Vaší vinou vyhasla naše svědectví – ne, nechcete slyšet. Vytřeli jste Tibetské deště do poslední kapky. Odlesky Cejlonského slunce jste vyměnili za přízraky úsporných žárovek. Má snad sběrač čajových lístků příliš drsné prsty? Ne. Jeho prsty jsou příliš lidské. Už chápete?

Jsme vaše stvoření! Uhnětli jste nás z hlíny. Doušek po doušku nás tvoříte k obrazu svému a váš obraz je jak mapa cizího města. Křivolaké tvary, podhoubí, rezavé křižovatky časů a míst, neznámé osudy opevněné v šancích vodního kamene. A co na to člověk? Už pozvedá *Panzerfaust*, svou kuchyňskou štětku...

Z políc čajoven a domovů se chvějeme, křičíme: Zahodte houbičky, zahodte jar! Všechno, co použijete, bude použito proti vám.



crip manifest

CRIP KOLEKTIV

1. crip si bere zpět, co jí*mu patří. přejímá za svůj pejorativní výraz *crip* pocházející z anglického hanlivého označení pro zdravotně postižené, v českém prostředí zdomácněný jako „kr*pl“. počíná si tak podobně jako *queer*. crip odmítá nahlížet na postižení jako na něco urážlivého.

2. crip do svého aktivismu zahrnuje všechny zdravotně postižené bez ohledu na druh diagnózy. crip odmítá hierarchizaci postižení na základě diagnózy.

3. crip vnímá společenský ableismus v silné intersekcii s dalšími společenskými podobami útlatku, jako jsou rasismus a etnocentrismus, sexismus a genderové nerovnosti, heteronormativita, kapitalismus nebo kolonialita. všechny tyto osy znevýhodnění se s crip osou různě ovlivňují, posilují nebo oslabují.

4. crip neguje individualismus. odmítá svalování odpovědnosti na tzv. rizikové skupiny, jako jsou další crip komunity, starší osoby nebo děti, protože ví, že ohrožení na věk nebo zdravotní stav nehledí. crip kromě ochrany vlastního zdraví vybízí i k ochraně ostatních. crip nosí respirátor bez ohledu na to, zda podle hegemonního diskursu existuje riziko nákazy, nebo ne.

5. crip je tak trochu *killjoy*. upozorňuje na nedbalost systému ve všech jeho projevech. crip kritizuje bariérové prostory a vybízí k odstranění bariér všeho druhu. když chce, nabízí k tomu pomoc – vlastní expertízu na základě žité zkušenosti. od toho tu ale crip není. crip má co dělat, aby přežil*a.

6. crip naslouchá vědě. ale občas taky neposlouchá. jelikož ženy a trans*/genderqueer

crips nemusí při diagnostikách vykazovat některé z „typických“ rysů, které jsou častěji vidět u cis mužů a na nichž byly diagnostiky vystavěny, je crip žena nebo genderqueer crip diagnostikován*a třeba až později v životě – pokud vůbec.

7. crip stávkuje (i) z postele. crip cítí potřebu protestovat, protože veřejný prostor není přístupný všem, ačkoli se v něm vyjednávají otázky, které všechny ovlivňují. crip se zasažuje o společenskou změnu i z ložnice, a je to stejně legitimní, jako kdyby vyšla*el protestovat do ulic. i z postele může kritizovat intersekcionální útlak, který ji*jej upoutává na lůžko, a volat po spravedlivějších podobách světa, který naslouchá nemocným a postiženým. crip zakládá blogy a píše na ně příspěvky nebo nahrává videa a sdílí je na streamovacích platformách. crip mluví, píše či jinak přibližuje svou zkušenost intersekcionálního útlatku a vyzývá druhé k rozšíření empatie. crip se ale o změnu může zasazovat i mnohem méně aktivně: třeba když odpočívá nebo bojuje s depresí, bolestí a únavou.

8. crip ví, že napravit potřebuje systém, nikoli lidi. crip se přiklání spíše k sociálnímu než medicínskému modelu postižení, ani ten sociální však nespátňuje jako zcela dostačující. crip si přeje celkovou proměnu společnosti v takovou, která bude založená na solidaritě, vzájemné propojenosti a péči a na odporu vůči systémovému útisku a vykořisťování.

9. crip je antikapitalist*k*ou. crip nechce, aby její*jeho životní úroveň určoval kapitál. crip je ale často nucen*a žít z minimálních státních příspěvků a být v konstantní finanční krizi, protože její*jeho příjmy jsou výrazně menší, ale výdaje výrazně vyšší. crip ví, že koncept zdraví, jak ho známe dnes, se formoval v počátcích kapitalismu, aby určil, kdo je práce schopný a kdo ne. crip dekonstruuje mýtus nezávislosti – že se obejdeme bez sebe navzájem. crip je rád*a závislá*ý na vzájemné

pomoci, zatímco kapitalismus tyto procesy zneviditelnuje a znesnadňuje.

10. crip nikomu nedluží vysvětlení, z jakého důvodu jí*mu je nebo není dobře.

11. crip má někdy dynamický život i dynamické postižení. na základě různých vlivů – denní doba, únava, léky, počasí, menstruační cyklus, kofein, jídlo, stres, adrenalin, ale třeba také pachy, tlak nebo hluk a řada neznámých – jsou někdy projevy postižení intenzivnější a viditelnější než jindy. crip s dynamickým zdravotním postižením vzdoruje gaslightingu, protože její*jeho nepředvídatelné projevy neodpovídají očekávání okolí: „však ti teď nic není...“, „vždyť jsi to včera zvládl*a!“, „tak vidíš, když to dokážeš dnes, zítra to půjde taky...“. vývoj zdravotního stavu nemusí být lineární od nemoci k uzdravení. není stabilní a neměnný. často je nepředvídatelný a kolísavý.

12. crip zápasí s internalizovaným ableismem. pocitem, že nepatří do crip/postižené komunity. pocitem, že si nezaslouží pomoc, a zároveň strachem říct si o ni, protože chce být „normální“. crip bojuje se sebevědomím, s pocitem, že je břemeno, s viděním sebe samé*ho jako méněcenné*ho. crip tak občas své postižení maskuje. crip ale také internalizovanému ableismu vzdoruje: třeba tím, že nepoužívá slovo „normální“ pro popis lidí bez zdravotního postižení.

13. crip je identitou. ztotožňování se se svým zdravotním postižením může být důležitou součástí procesu přijetí sebe samotné*ho. vlastní identita je výsledkem vědomého jednání, které zpochybňuje identitu připsanou společností. vytváří se tak identita odkloněná od biomedicínského pohledu, který prezentuje postižení jako tragédii. nejde o zvýrazňování vlastní odlišnosti nebo o vytváření identity skrze nálepky, ale o definici vlastní identity skrze vlastní pojmy. to, jak samu*a sebe vnímá konkrétní crip, ale nakonec záleží vždy jen na ní*něm. je možné, že se s vlastním postižením třeba vůbec neztotožňuje, nebo je naopak vnímá jako naprosto definující prvek. crip identita navíc nemusí být statická, ale může se u každé osoby různě měnit v čase.

14. crip ví, že málokdo je vlastně úplně zdravý. liší se jen míra toho, jak moc je zdravotně znevýhodněný*a a jak moc mu*ji sociální, fyzické nebo jiné bariéry překáží v „normálním“ životě. crip vybízí společnost k tomu, aby na zdravotní postižení pohlížela zkrátka jako na jednu, ale zdaleka ne jedinou součást lidského života, spíše než jako na nutně odlišující charakteristiku.

15. crip truchlí nad svým vlastním tělem. crip často vzpomíná na dobu „předtím“. často s lítostí. myslí na své zdravé tělo jako na něco, co bylo a už možná nikdy nebude. sleduje, že některé věci, které zvládal*a, teď už nezvládne – zatímco aktuální společenské nastavení hlásá, že jediný způsob, jak je znovu zvládat, je být zdravá*ý, jinak to nejde. ve skutečnosti ale zdravotní postižení často není objektivní překážkou. crip spíše vnímá, že tomu, aby něco zvládl*a, není okolní prostředí nakloněné. někdy crip truchlí nad tělem, které nikdy neměl*a. pro některé totiž žádná doba předtím není.

16. crip trvá na tom, že cesta k lepšímu začlenění postižených lidí se schopnostmi sníženými následkem nemoci vede skrze přizpůsobování prostředí jejich možností, namísto toho, aby museli překonávat své vlastní zdravotní limity.

17. crip ztrácí přátele. její*jeho vztahy výrazně ovlivňuje všeobecná obava mluvit otevřeně o zdravotním stavu a překážkách, s nimiž se crip osoby denně setkávají (ano, i mezi nejbližšími).

18. crip neztotožňuje zlo s nemocí. současná psychologie i medicína od řady hovorově užívaných pojmů upustila, a crip jakbysmet. stejně tak crip nepoužívá existující diagnózy jako nadávky a urážky.

19. crip destigmatizuje používání zdravotních pomůcek a léků. crip vzdoruje stigmatu zpochybňování, zda je její*jeho zdravotní stav skutečně tak vážný, aby je potřeboval*a. crip nevěří v kult „statečného boje s nemocí“ jako v morální vítězství nad chorobou. crip používá pomůcky a bere léky, pokud je z jakýchkoli důvodů potřebuje, a tuto potřebu definuje především crip sám*sama.

20. crip chce rozhodovat o své léčbě spolu se svým lékařstvím. crip vnímá formální i neformální autoritu lékařstva a sesterstva, k níž se váže aura neomylnosti, vzdělání a nadřazenosti, kterou je nevhodné zpochybňovat. crip nechce být vydáná*ý na milost správnosti jejich úsudku. crip, obzvláště ta*ten s dlouhodobým nebo celoživotním postižením, často disponuje rozsáhlými znalostmi, nejen teoretickými, ale především praktickými. koneckonců, kdo může znát své tělo s jeho omezeními a možnostmi lépe než ten*ta, kdo v něm žije?

Introvertní manifest

HELENA TOMKOVÁ

Nadvláda extroverze musí skončit.

Každý den, každou hodinu, každou vteřinu je na planetě mentálně týrán nevinný introvert.

Ten, který ze slušnosti konverzuje s málo známým kolegou, protože měl tu smůlu se s ním srazit ve firemní kuchyňce. Ten, který v baru ze všech sil napíná svaly, aby mu na tváři nebylo vidět, že energie v jeho sociální baterii právě klesla na nulu, zatímco extrovertní člen skupiny bujaře objednává další rundu pro celý stůl. Ten, který si právě ve frontě v duchu nacvičuje svou objednávku, aby ji nakonec s rozbušeným srdcem popletl a neopravil se, jelikož nechtl nikoho obtěžovat.

Coby introverti říkáme dost! Dost omlouvání se, že náš neutrální obličej extroverti interpretují jako nepřátelský! Dost úporné sebekázky, abychom kývali hlavami a uklidňovali extroverty, že je při konverzaci posloucháme! Dost teambuildingů! Dost rodinným oslavám! Dost skupinovým chatům! Dost open space kancelářím! Dost vlezlým otázkám, proč jsme tak zamlklí!

Architekturu moderního světa a jeho sociálních zvyklostí mají na svědomí extroverti – tupí na vjemy, neustále žvanící, hlučně klouzající po povrchu, zapomínající, potřásající rukou, poplácávající se po zádech, se slinou v koutcích kmitajících úst, neustále neukojitelně dychtiví po nových interakcích. Extrovert má v tomto systému mocenskou výhodu: lépe udělá dojem na jiné extroverty, snáze buduje kariéru a sklízí větší úspěch při hledání lásky. Je nejvyšší čas, aby se introverti světa spojili a zajistili sobě a svým introvertním potomkům možnost žít důstojně v klidu a tichu!

Chceme žít s extroverty v míru, ale v emancipačním boji se nesmíme bát krajních řešení.

První fází bude stávka. S extroverty přestaneme zcela komunikovat a nebudeme nadále poskytovat své drahocenné uši jejich nekonečným řečem. Extroverti budou nuceni se obracet jeden na druhého, překrývají si navzájem bubliny u úst, až už nebude slyšet koherentní větu a svět se přesyť klábosením, small talky a plytkými řečičkami o kočkách, fotbale, dětech, manželích, manželkách a politice, tipy na restaurace a na seriály nebo radami, jak vyléčit bolest zad. To všechno ale extrovertům zase hned vyjde druhým uchem ven, protože musí stále jen mluvit a mluvit – jako žraloci, co bez plavání klesnou ke dnu. V ten okamžik extroverty ukrutně rozbolí hlava a konečně pochopí, že nás potřebují, jinak by se umluvili k smrti a jejich slova by vyšuměla, protože by si je nikdo nezapamatoval. Pochopí naše citlivé, vyčerpané neuronové sítě, pochopí naše migrény, naše sluchátka v uších – a plácnou se přes ústa!

V druhé fázi vyneseme své nekompromisní požadavky a mlčky a s odstupem vybudujeme nový, introvertní svět! Neustoupíme, dokud ticho nebude posvátné, málomluvnost ctností, ochrana osobního prostoru garantovaná ústavou, neočekávané telefonáty tabu, trvalý home office běžný, péče o zákazníky zcela automatizovaná a utopení zaměstnanců zákaznických služeb navždy pohřbeno v barské extrovertní minulosti!

Ústecký
manifest

ŠARLOTA ŠTÁSTKOVÁ

Jaký to je,
žít v Ústí nad Labem?
Ptají se mě s hrůzou v očích
životem nepolíbení
a drsným severem neošlehaní
jedinci.

Je to skvělý!
Miluju to tam!
Fakt.

Miluju, že Ústí je jako instagram.
Bez ohledu na to,
jak blbě se tam venku ukážu,
vždycky mi někdo hodí srdíčko.

Třeba bezdomovec s krycím jménem Láda.
V ruce pivíčko, užívá si sluníčko.
Já procházím kolem v šatech,
ve kterých se úplně necítím.
„To jsou kozy!“ slyším.

Tím okamžikem stává se ze mě
sebevědomá žena hrdě nosící
svoje šaty špatně padnoucí,
protože bezdomovec Láda
mi dal lajk!

Miluju, že se lidé v Ústí
nebojí chodit na terapii
a sdílet svoje spirituální zážitky.

Jdu po hlaváku,
je tak půl pátý,
slyším:
„Tohle je moje ego, pičo!“

Někdo by se možná bál
toho, jak tam ten nahej chlap stál
a z plných plic řval.
Já mu ale zatleskala.
Protože, přiznejme si to,
kdo z nás dokáže opravdu najít svoje ego?
Ten týpek na tom byl líp než my všichni
dohromady.

Miluju, že Ústí je takové familiární.
Už od mých deseti na mě pravidelně
někdo volá:
„Hej ty, gadženo, nemáš cígo?“

Miluju, že se tam NIKDY
nebojím večer vyjít ven sama.
Vždycky jde nějaký laskavý muž kousek
za mnou.

To abych se cítila v bezpečí,
když jdu tak sama tou hustou
a nepřijemnou tmou.

Sarkasmus pohlcuje moje tělo.
Jako inkoust na něm tvoří skvrny,
vytváří masku, která v převlečení za pravdu
ochraňuje moji zraněnou duši.
Naplněnou
vztekem,
bolestí,
strachem,
křivdou,
nenávisť.

Však záhy skrze všechny ty upřimné pohledy
jež chtějí vidět, kdo doopravdy jsem,
maska, jež lží je pouhou,

rozpíjí se
a vyjevuje pravdu.

Pravda je, že mě na základce šikanovali:
„Budeme tě šikanovat, dokud nechcípneš!“
jako slib mi do hlavy vštěpovali.

Pravda je, že se mě naši báli pouštět ven,
protože den co den nacházeli jsme v okolí
použité injekční stříkačky.

Pravda je, že jsem se od Ústí
pokoušela utéct co nejdál.
Nenáviděla jsem Ústí
a nechtěla jsem s ním být spojovaná.
Jako stigma jsem ho chtěla vyrvat
ze své minulosti
a začít někde hodně daleko s čistým štítem.

Protože pravda je,
že mi dodnes píšou kluci ze základky,
že mě vždycky tajně milovali a že mě
chtějí zpátky,
a následně mi od jejich žen chodí
výhružné řádky,
že mi ze života v Ústí udělají peklo.

Jaký to je, žít v Ústí?
Na hovno.
A lhala bych, kdybych tvrdila něco jiného.

Taky bych ale lhala, kdybych tvrdila,
že Ústí není přesně jako já.
Má v sobě temnotu, která ho pohlcuje,
přesně jako já.
Má v sobě světlo a naději,
která se z té tmy rodí,
přesně jako já.
Je bílým plátnem, které není bez poskvrný,
přesně jako já.
Je tam ale dost bílé plochy
na přepsání celého příběhu.

Ústí je přesně jako já.
Ústí jsem já.

Miluju, že si tam na nic nemusím hrát.
Miluju tu progresivní, experimentální
kulturu a umění,
které se nebojí říkat nepřijemné věci na rovinu
a zpracovávat témata, která jsou tabu.
Miluju, že jsou tam lidi, kteří přemýšlejí jinak.
Miluju, že tam konečně máme Luxor.
Miluju tu přírodu kolem.
Miluju, že tam jsou stále ještě lidi,
kteří to s Ústím nevzdali.

Pravda je, že miluju Ústí,
i když jsem ho roky nenáviděla.
Protože teď vidím nejenom strach,
ale taky všechny ty lidi, který to tam,
stejně jako já,
neměli jednoduchý.

Vidím vás,
kdo mi dáváte naději,
protože už jenom to,
že jste tenhle manifest dočetli až sem,
znamená,
že vám příběh holky z Ústí není úplně
ukradenej.

Tyhle řádky píšu za sebe.
Jmenuju se Šarlota Štástková,
v dětství mi říkali Lotka,
narodila jsem se v Ústí nad Labem
a měla jsem tam fakt těžký dětství.

Teď je ze mě dospělá žena a umělkyně,
a pořád to tam nemám úplně jednoduchý.

Už ale nebudu utíkat a schovávat se.

A jaký je váš
životní příběh?



Zpráva ze společnosti výsměchu

PETR FRANC

Bohatství společnosti, v níž vládne česká hospoda, se jeví jako ohromný soubor výsměchu. Ten se ukázal být účinnou překážkou inovativním tendencím lidské praxe, jakousi antikritickou kritikou, jejímž jediným cílem je křičet na mraky a jejíž jedinou metodologií je sprádání nahodilých asociací. Uměleckou experimentaci, které tato překážka brání, přitom považujeme za nepostradatelnou producentku nových životaschopných tendencí, způsobilých potlačovat utrpení na všech frontách lidského života.

Pakliže některé filosofické směry a umělecké slohy v Čechách nenacházejí živnou půdu, protože jsou soustavně diskvalifikovány výsměchem, musí se výsměch stát východiskem našeho zkoumání.

Filosof Petr Rezek ukázal, proč u nás tento fenomén zabránil recepci pop-artu. Ten u nás nebyl možný, protože u nás není možný údiv. „Češi si ze sebe nejprve sami vystřelí, aby to nemohl udělat někdo jiný. Úsměšek, hluboce zakořeněný, jako by byl u nás překážkou oné fascinaci, otevření se.“ Právě pop-art dokázal ozvláštnit všední život tím, že nás od něj odci-zil. Tematizoval věci zdánlivě banální, vytrhá-val je z jejich kontextů a propůjčoval jim váž-nost své formy. Rozklíčoval tak za každým běžným objektem síť poukazů dosud zakry-tou každodenností.

Obzvláště užitečným prvkem této disciplí-ny, který je nenáviděn téměř se stejnou váš-ní jako ti, kdo se jím zabývají, je kýč. Jelikož jde o jev neadekvátní a nevěcný, vyrušuje nás svým nedokonalým poukazováním, a nutí nás tak přemýšlet o síti poukazů jako tako-vé. Proto je jím také s úsměškem pohrdáno coby něčím nízkým a hanebným. Rezek zavádí pojem *hospoda* pro způsob kulturní produkce, jehož základní jevovou formou je právě tento úsměšek. Jak totiž tematizovat reklamu, kte-rá se má za natolik rafinovanou, že se sama zesměšní? Jak kritizovat něco, co se nebere vážně? Je-li na počátku vši filosofie údiv, muse-la ho česká hospoda nejdříve odesmát, aby tak odstranila filosofa. Jak bude záhy zřejmé, k tomuto údivu se míníme navrátit.

To, co platí pro pop-art, platí i všeobecně. Úsměšek diskvalifikuje každý žánr lid-ské praxe, dle něž je poznání uměleckých i politických skutečností nesamozřejmé, pro-středkované a je ho třeba dosáhnout jakou-si (dialektickou) oklikou. Hospoda tak pro všechen svůj domnělý nadhled nedokáže než posluhovat konvenci. Coby završené pseu-dokonkrétno musí jev ztotožnit s podstatou, zdání každodennosti s „věčnými“ pravdami. Musí zapřít protiklady, které jsou skutečnos-ti vlastní.

Ve své textové tvorbě k tomuto účelu hos-poda uvádí do pohybu inventář parafašistic-kých novotvarů a činí tak se schematičností a frazeologií normalizačního seriálu. Výsled-kem její soustavné snahy je prostá skuteč-nost, že intelektuál v české společnosti za-ujímá výsadní postavení – v závěsu snad jen za památkářem a papežem – té nejopovrho-vanější bytostí vůbec.

Hospodské texty jsou natolik zaneprázdně-ny jeho vysmíváním, až zcela zapomínají, že nestačí pouze vyjmout úryvek nějaké jeho stati a ten považovat za natolik zjevně opo-vrženíhodný, že už ho stačí jen ponížít na sto způsobů. Výsměch zde vládne do té míry, že texty rezignují na jakoukoliv myšlenko-vou operaci. Proč se také namáhat, když pro ně věci jednoduše jsou takové, jaké se zdají.

Každá nepřímost je jim jen podezřelou slo-žitostí, myšlení je nadbytečné.

Kolik děl a hnutí k nám nikdy nepronik-lo kvůli nevstřícnosti českých zjednoduše-lů? Staré tendence bychom jmenovali dlou-ho. Patří mezi ně i hororový žánr ve filmu nebo situacionismus ve filosofii. Ze soudo-bých směrů pak můžeme zmínit žánr new weird v literatuře nebo vaporwave v digitál-ním umění. Tatáž uzavřenost u nás také brání zrodu videoesejisty coby nové podoby veřej-ného intelektuála. Ztráty jsou nezměrné. Spo-lečnost výsměchu však neodsuzujeme jen pro škodu, kterou způsobila. Její dosavadní půso-bení se nám hlavně nezdá zajímavé. Hospod-skou oplzlost považujeme za únavnou: opi-suje totiž stále to samé schéma ironického odstupu, který musí tu zbořit, tu zase vysta-vět. To vše, aby nám fejetonista z kotelny mohl sdělit, jak moc je rafinovaný; to vše, aby jízlivý šikanér mohl ukázat, jaký má náskok před všemi těmi, co se berou moc vážně.

Pro své nevěcné odmítnutí kýče se vysmě-vači sami stávají kýčaři. To také představova-lo kámen úrazu tendence, která byla nejblí-že onomu potřebnému návratu k fascinaci. Jde o projekt československé Recesse. Ačko-liv recessisté bojovali „vtipem proti konven-čnosti jazyka“, nikdy svá díla nebrali vážně a nikdy nevěřili, že svou hravostí skutečně pronikají k novému poznání. Celý jejich pro-jekt byl postaven na vyjevování toho, že si je šprýmař vědom svého vtipu. Ať už byli fascinováni čímkoli, vždy museli nakonec prolomit veškerou čtenářovu pochybnost a vysvětlit, že jsou rafinovaní a neberou se vážně. Provolávali: „Vítejte v recessi!“, a stá-vali se tak nepřáteli prostředkování. Pohrda-li sice konvencemi, ale spolu s nimi i všemi teoriemi, které tyto konvence systematic-ky kritizovaly. A to je v systému pohrdlivé společnosti snad vůbec to nejkonvenčněj-ší, co mohli dělat. „S manifesty nám vlez-te na záda,“ prohlásili v úvodu svého alma-nachu s odůvodněním, že každý manifest je jen modlitba za déšť. Domníváme se, že tím zabili údiv. Jako mnohé další i tato tendence pohořela na autocenzurní úzkosti a potřebě být vychytralým: *Jen ať si nikdo nemyslí, že se bereme moc vážně.*

Jak tedy odčinit ztráty, ke kterým došlo napříč obory lidské praxe tím, že z nich byla vysmá-ta experimentace s banálnem? Zdá se nám, že řešením může být jakýsi nový pop-art, uzpů-sobený podmínkám pozdního (spektakulární-ho) kapitalismu; takový, který bude s to roz-žhavit českou hospodu vzteky až do běla. A tak ve všech oblastech tvorby, od eseje po fotogra-fii, od hudby po videohru, chceme zasáhnout úzké rozhraní mezi seriózní analýzou a *shit-postingem*. Uvědomujeme si totiž, že kvalitní kritika, tak jako kvalitní satira, se nesmí bát toho, že bude vysmívána. Píšeme proto – pros-ti obav z možné diskvalifikace výsměchem – eseje o dialektice *Rusalky*, o monomytu Han-nah Montany, o punku a polovodičích...

Věříme, že těžištěm naší tvorby musí být témata, která se zdají být těmi nejbanálněj-šími a nejnevhodnějšími pro jakékoliv zkou-mání. Věříme, že kýč je konstitutivním prv-kem, vůči němuž můžeme teprve vymezit adekvátní umělecké výrazy, a že každá satira dokáže vypovídat hodnotné informace o svě-tě kolem nás. Věříme, že pohrdlivý výsměch je jen záminkou, proč se nenamáhat o věcech přemýšlet, a tak se nevysmíváme myšlení, ale přemýšlíme o výsměchu.

Frankfurtská škola světa ukázala, jak faši-zující tendence souvisí s výsměchem spo-lečenské teorii a umělecké praxi. My texty jejich myslitelů čteme v době, v níž se poli-tika i umění odehrávají na sociálních sítích pomocí memů a absurdního humoru. Otevře-la se nová bojiště. Jestliže se někteří vysmíva-jí kýči, my ukazujeme, že pohrdání kýčem se v posledku stalo jeho vlastním prvkem, a tak se kýčem raději necháváme fascinovat. Jest-liže někteří zesměšňují teorii, my teoretizu-jeme smích.

Je třeba předpokládat, že to, o čem něco vypovídáme a co tematizujeme, je vždy dale-ko rafinovanější, než se může na první pohled zdát. A tak bereme vážně satiru, zkoumáme recesi a povyšujeme kýč. Kolaudujeme per-níkové chaloupky, a to podle té nejpránsnější možné projektové dokumentace.

Jsme odhodláni vzít si údiv zpátky.

Manifest temného komunismu

TOMÁŠ SCHEJBAL
A TEMNÍ KOMUNISTÉ

Světlem západních univerzit obchází strašidlo temného komunismu. Honu na tuto zlou čarodějnici se účastní všechny mocnosti akademického establishmentu – temní osvícenci i intersekcionalistx, Nick Land i Silvia Federici, incelové i polykuly.

Kde je opoziční paradigma, které by nebylo vládnoucími odpůrci vykřičeno zleva jako třídně indiferentní, zprava jako třídně redukcionistické? Kde je opoziční teorie, která by tuto potupnou výtku nevmetla do tváře jak svým pokrokovějším opozičníkům, tak svým reakčním odpůrcům?

- Z toho vyplývá dvojí:
1. Marxistická třídní analýza je považována všemi mocnostmi akademického establishmentu za krtka podřývajícího univerzitní půdu.
 2. Je svrchovaný čas, aby akademičtí marxisté otevřeně před celým světem vyložili své názory, své cíle a své snahy a proti báchor-kám o temném proudu marxismu postavili manifest paradigmatu samého.
- Proto se na Kalifornské univerzitě v Berkeley shromáždili černí mágové materialistického učení nejrozumnějších etnických, třídních, genderových a sexuálních identit a sepsali tento manifest.

Křivdící a ukřivdění

Dějiny západních buržoazních společností jsou dějinami zhodnocování hněvu, jenž je surovinou historického pohybu. Buržoové a proletáři, měšťáci a dekadenti, maloměšťáci a Židé, padouři a hipsteři, kolonizátoři a kolonizovaní vedli nepřetržitý boj, tu ekonomický, tu kulturní, který byl vždy motivován pocitem křivdy jedněch vůči druhým a touhou křivdu pomstít.

Tradiční *Gemeinschaft*, komunita lovců, sběračů nebo zemědělců, antické otrokářství i středověký feudalismus, tvořil jistotu pevného místa v hierarchii. Hněv válečnického stavu doby bronzové, stojící na počátku západních dějin psaných v *Iliadě* a *Odyseji*, byl s postupující civilizací domestikován stoickými filozofy, až byl posléze úplně sublimován v *Gesamtkunstwerk* nedělních mší svatých, celebrowaných křesťanskými kněžími – umělci resentmentu. Resentiment křesťanské odplaty na onom světě poskytoval poníženým a uraženým, zbaveným cti a hrdosti na tomto světě, iluzi božské spravedlnosti.

Moderní buržoazní *Gesellschaft*, společnost, vynalezla lůzra, vyvrženého z jistot venkovské komunity do nejistot odkouzleného světa všední banality, triviality a nudy a zbaveného posvátné bázně náboženského vytržení. Osobní důstojnost člověka byla proměněna ve směnnou hodnotu a rodinné vztahy převedeny na vztahy ryze peněžní. Vyvlastnění venkovští bezzemci (zbavení kromě půdy také smyslu své existence, ospravedlňované rituály svých dřívějších komunit, a vržení do špíny a ošklivosti předměstí moderních velkoměst, plných smradlavých továren připomínajících vězeňské káznice) hledali sekulární náhradu za náboženskou extázi buď v kořalce, nebo v nacionalismu či socialismu, slibujícím spásu a odplatu na tomto světě.

Revoluce v Rusku a Číně a následný proces dekolonizace představovaly pouhou trhlinu v dějinné tendenci monopolního kapitalismu, charakteristického nadvládou finančního kapitálu a rozdělením světa mezi impéria. Proměnou volného obchodu v kartelové dohody kapitalismus metamorfuje a stává se feudalismem stojícím na materiální bázi elektrotechnického průmyslu, elektráren a spalovacího motoru. Rekolonizace sovětského impéria a třetího světa vytvořila podmínky ke vzniku globálního kapitalismu pod americkou hegemonií.

Revoluční metody boje nejprve proti třídě pozemkové aristokracie a monarchii a následně proti různým formám koloniálního panství splnily svou úlohu při bourání hranic neomezené akumulace kapitálu; nyní může Impérium nástroje vládnutí ozkoušené koloniálními obchodními společnostmi aplikovat globálně. Poté, co osvícenci připravili lidskou představivost o dimenzi pekla, se lidé sami zbavili víry v onen svět, aby pak byli kapitalistickým realismem zbaveni schopnosti představit si radikálně odlišné vize spravedlnosti na tomto světě. Resentiment odplaty v rámci reálně existujícího kapitalismu poskytuje uraženým a poníženým iluzi boje za spravedlnost tu v rámci národního konzervatismu, tu v Upířím hradu. Peklo, vytěsněné z říše fantazie, se stává říší reality.

Temní komunisté

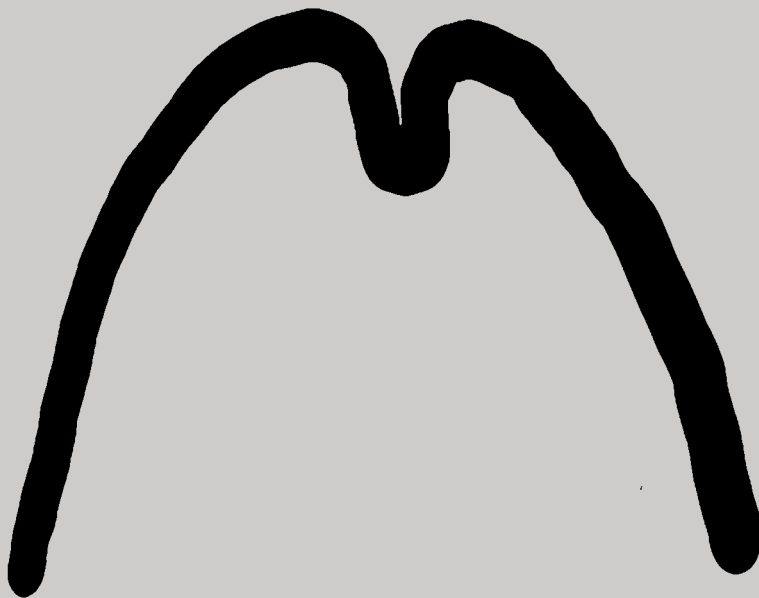
Temný komunismus je komunismem éry soumraku osvícenství, postdemokracie a postideologie. Zatímco v tzv. době sedlové na počátku průmyslového kapitalismu vznikly moderní světové názory liberalismu, konzervatismu

a socialismu, soumrak osvícenství jde ruku v ruce s podzimem těchto ideologických soustav, založených na rozumovém uchopení světa. Tento zánik ideologií založených na osvícenství vnímáme současně jako druhou dobu sedlovou, charakterizovanou metamorfózou někdejších rozumových pojetí světa v jeho pocitová uchopení. Liberalismus progresivní buržoazie metamorfuje ve škálu pocitů environmentálního žalu a touhy po rasové a genderové spravedlnosti; konzervatismus metamorfuje v reakční hněv bílého heterosexuálního muže.

Soupeření o hegemonii mezi bloky progresivního neoliberalismu a národního konzervatismu, mezi liberálním Západem a reakční Eurasií se stává novým typem jemné technologie moci, znemožňující artikulaci kontrahegemonického bloku, jenž by vyjadřoval skutečné touhy a zájmy ponížených a uražených. Vyjádřením takových tužeb může být temný komunismus jako pocitové uchopení světa reálně existujícího kapitalismu, jako ideologie stojící jak v opozici vůči temnému osvícenství reakční frakce globální oligarchie, tak

proti intersekcionalitě liberální frakce globální oligarchie. Temní komunisté stojí zkrátka vždy v opozici vůči ideologii vládnoucí třídy. My temní komunisté si plně uvědomujeme, že postdemokratický, postvestfálský mezinárodní systém, zkonstruovaný teoretiky neoliberalismu k obcházení vůle suverénního lidu, nelze z těchto důvodů svrhnout demokratickými prostředky. Současně odmítáme neoliberální premisy tvořící základ ideologie levicového akcelerationismu Nicka Srniceka, hledajícího spásu v soucitné despocii symbolických analytiků. Uvědomujeme si, že pali-
vem lokomotivy dějin je zhodnocování hněvu uražených a ponížených v bance hněvu, již máme v úmyslu založit a jejímiž chceme být obchodními manažery, abychom tímto způsobem odložili touhu po pomstě a zúročili její ničivou sílu v okamžiku revoluční situace. Účelem této záchranné brzdy dějin bude překazit úklady globálních elit hodlajících zbavit se světové populace, jež je z hlediska potřeb kapitálu přebytečná. Třídní polarizace a zápas tak nabývají „schmittovských“ rozměrů: stávají se bojem na život a na smrt.





Deklarace nezávislosti Diaspory

PODZEMNÍ VÝBOR
PRO ŠÍŘENÍ NEKLIDU

Skutečným místem našeho zrození bylo vyhnanství. Nezrodili jsme se tehdy, když si jeden člověk ohraničil území a prohlásil je za své. Ani tehdy, když si jiný postavil palác a několik stařešinů ho provolalo králem. Ani tehdy, když jeho syn zbudoval Chrám a učil ho středobodem svého království. Stalo se to, když jsme byli vyhnáni z Ráje – to tenkrát jsme se zrodili.

Poušť kolem nás rozkvétala v dobách, kdy jsme po ní bloudili – ne, když jsme ji rozparcelovali a obehnali ploty.

Tím, co nás utvářelo, nebyl stát, nýbrž egyptské otroctví, babylonské zajetí a rozptýlení po přístavech a přímořských městech Římské říše, kam nás exil rozesel jako semínka.

Viděli jsme matky našich matek, jak je unášeli do Asýrie a Persie a nedovolili jim vrátit se zpátky. Viděli jsme strýce a synovce v knihovnách Alexandrie, v zahradách Granady, ve školách ve Vilniusu a na tržištích v Soluni, než museli i odtamtud odejít. Viděli jsme také své druhy, jak se plahočí přes Himaláje, balkánská pohoří a Karpaty, aby předváděli své kejklířské umění na tržištích

a nádvořích Národů, jak letovali jejich hrnce a brousili jejich nože. Viděli jsme sestry a bratry vyhnané z Afriky, jak v potu tváře pracují, aby Národy mohly mít svá práva a své státy. Viděli jsme další, ztracené v pohraničních lesích, vyvržené vlnami všech moří, plující na převrácených bárkách, zahnané na širé moře od břehů všech Národů.

Viděli jsme své bratrance a sestřenice, jak je vyháníme namířenými zbraněmi z jejich domovů a z jejich polí, vyobcované ze země jejich předků ve jménu ukončení našeho exilu. Ve jménu toho, abychom se stali Národem jako všechny ostatní. Takovým Národem ale být nechceme.

Nechceme se od Národů učit umění, jak zabýdlovat a opečovávat domov. Exil nás naučil jinému umění – umění po domově tesknit, abychom porozuměli stesku těch druhých. Naučili jsme se bloudit, putovat, kočovat, stěhovat se, hauzírovat a vandrovat – a také trmáčet se, potloukat, loudat se, courat a toulat a občas jen tak bezcílně bloumat. Ale když se Vládci a Utiskovatelé neřídili, naučili jsme se také umění zápasit. Zažili jsme utrpení, ale také jsme vyšplhali na vrcholky hor a viděli jsme, že svět je širý. Teprve tehdy, když jsme tam stáli a rozhlíželi se s vědomím, že jsme doposud nenašli střed světa a možná nikdy nedojdeme na jeho kraj – právě tehdy náš národ dospěl a pochopil, že nepotřebuje žádnou vlast, žádnou otčinu a žádnou zemi zaslíbenou.

Proto tedy nyní jménem židů, položidů, kryptožidů, podvodných židů, zvědavců k židovství vábených, židů, kteří mají pramálo společného s židovstvím, a také nežidů a všech, kteří se pohybují kdekoli mezi tím, tímto VYHLAŠUJEME NEZÁVISLOST DIASPORY na všech

státech. A to včetně – ale nikoli výhradně – státu Izrael.

Zvláště pak vyzýváme izraelské obyvatele Diaspory, aby se připojili k jejímu budování na základě plného a rovnocenného zastoupení ve všech jejích provizorních i stálých institucích.

Právo návratu do Diaspory bude otevřeno: lidem narozeným z židovské matky, s dokladem matčina židovského původu (stvrzeným podpisy alespoň dvou rabínů); osobám s alespoň jedním židovským prarodičem (bez nutnosti doložení); židovským osobám žijícím ve státu Izrael, které si kladou otázku, zda tam patří; osobám žijícím mimo stát Izrael, které si třeba i přejí časem tu zemi navštívit, ale ne teď; osobám, které židovská tradice vábí, fascinuje nebo je jim hádankou; osobám, které židovská tradice nezajímá vůbec; nežidovským přistěhovalcům a uprchlíkům žijícím ve státě Izrael; Palestincům, které stát Izrael vyhnal do Diaspory; všem lidem kdekoli na světě, kteří jsou bez domova; všem ostatním lidem všude na světě.

Diaspora nedává žádné záruky, ale vyzývá všechny, kdo v ní žijí, bez ohledu na jejich víru, rasu a pohlaví, aby bojovali za svá práva a za práva svých druhů a soupevníků.

Podáváme pomocnou ruku všem Národům, jež se chystají vzdát svých států, a všem státům připraveným zapomenout na své Národy.

Hranice Diaspory jsou všude a nikde a mohou být kdykoli překročeny.

Za nenárodní hymnu Diaspory vyhlášíme směsici písní Di Shvua (Přísaha), Arbetslozer Marsh (Pochod nezaměstnaných), Wayfaring Stranger (Bloudící cizinec), Follow the Drinkin' Gourd (Tmou svítí Velký vůz) a Dzelem, dzelem, s určitým prostorem pro volnou improvizaci.

Mezi oficiální jazyky Diaspory budou patřit jidiš, ladino, judeoarabština, levantská arabština, beduínská arabština, čerokézština, judeomaráthština, amharština, judeotatština, polština, čeština, ge'ez, aramejšтина, moderní hebrejščina, jorubština, jazyky kuki-čin, arménština, romština, ukrajinština, rusínština, polynéština, němčina, ruština, italština, tamilština, esperanto, slovanská angličtina bez členů, dále nejrůznější dialekty, lámané a zpotvořené hatmatilky a také špatně vyslovovaná hebrejščina, modulovaná rozpraskanými rty a s těžkým přízvukem blátivých cest štetlu. Tento soupis oficiálních jazyků bude neustále upravován, doplňován a neomezeně rozšiřován.

Diaspora nemá vlajku, ale může svobodně zdobit zdi Národů samolepkami a graffiti, zvláště – ale nikoli výhradně – s cílem překrýt fašistické slogany. Lodě Diaspory budou plout pod nespočtem protivlajek.

Ústava Diaspory bude navržena, až budou diasporičtí lidé připraveni kodifikovat své sdílené hodnoty. Nebo také nikdy. Diaspora je trpělivá a dokáže pojmout mnohost.

Armáda Diaspory se bude skládat z divizí: 1. tuláků, jejichž disciplínu určuje východ slunce a život na cestě; 2. dělníků se silnými pažemi; 3. vzdělanců s naostřenými pery; 4. umělců vycvičených v taktice obklíčení, přepadení ze zálohy a guerillového divadla.

Funkce prezidenta a premiéra zůstanou uprázdněné, dokud nepřijde Revoluce, která umožní všem lidem být doma.

Jelikož chováme nedůvěru ve smlouvy a dohody, šíříme tuto nikým nepodepsanou deklaraci volně po zemích Diaspory. V platnost vstupuje okamžikem přečtení.



Jsme tu!

Touha po destrukci i jiném, lepším světě, vyjádřená v Komunistickém manifestu, se časem přenesla i do sféry umění a literatury. Avantgardy a kontrakultury sice dávno pohltit kapitalistický provoz, ale potřeba radikálního gesta zůstává – i kdybychom měli jen „říct něco o světě slovníkem budoucnosti“.

JAKUB VANÍČEK

„Proto se sešli v Londýně komunisté nejružnějších národů a navrhli tento manifest, který bude uveřejněn v jazyku anglickém, francouzském, německém, italském, vlámském a dánském.“ První manifestace, primárně politická, se rozletla po světě hnána duchem emancipace a odporu vůči společenskému uspořádání. Její radikální poselství bylo vedeno přímo proti základům tehdejšího světa: „Všechny dřívější třídy, které si vybojovaly vládu, snažily se zabezpečit si dobyté již postavení tím, že podrobily celou společnost podmínkám svého vydělku. Proletáři mohou dobyt společenských výrobních sil jen tak, že odstraní způsob, jakým se těchto sil dosud nabývalo, a tím i dosavadní způsob nabývání vůbec. Proletáři si neschválně zajišťovat nic z toho, co mají, nýbrž musí všechna dosavadní soukromá zajištění a pojištění zničit.“

Destrukční potenciál několika málo stran *Komunistického manifestu* (1848, česky 1898) byl značný a pochopitelně nemohl působit jen ve věci společenských pořádků. Své vykonával i v uměleckých kruzích. Žádná kolektivní záležitost nemohla zůstat odsunuta na druhou kolej, naopak, bylo jen otázkou času, kdy se podobné manifestace objeví i mezi literáty. Musel být rozvrácen nejen politický, ale i symbolický řád. Kolektiv, který se na stránkách *Komunistického manifestu* zrodil jako hybná síla dějin, jako proletariát, od svého počátku neměl daleko k tvůrčímu kolektivu Bretonova zámku, o němž čteme v *Manifestu surrealismu* (1924, česky 1996): „V zámku si zvolil svoje sídlo duch demoralizace (...) brány jsou stále otevřené, a víte, nemáme ve zvyku hned se lidem poděkovat (...) A pak, není hlavní věcí to, že jsme svými pány?“ A o několik řádků níže Breton říká o obyvatelích svého surrealistického zámku to nejdůležitější: „Moji hosté jsou tu, aby se za to zaručili; jejich rozmar je zářivou cestou, která tam vede. Žijeme opravdu podle své fantazie, *když tam jsme*.“

Dynamika touhy

Mám za to, že počátek procesu deklarativního vymezování hranic nového světa neleží v 19. století. Pokud chceme jít po stopě hlouběji do minulosti, nemůžeme přehlédnout okamžik, kdy ve Francii došlo ke královraždě. To byla skutečná výzva poměrům a jasný vzkaz monarchům v Evropě. Vůdci Francouzské revoluce od počátku tvrdí, že revolucionáři nechťěji krále soudit, ale srazit mu hlavu. Král už nemá být králem, jeho nová role bude prostší, stane se totiž občanem. Občanem, který se provinil, a proto také bude bezodkladně souzen. Jeho majetát byl během této

klíčové a zlomové události zastíněn zákonem, nejvyšším, manifestovaným projevem kolektivního ducha. Je tu snad někdo, komu bylo dáno se této vůli vzepřít? Na koho nedolehne kárná ruka nových poměrů? Tohle už nebyly otázky vyslovené do větru, naopak, vyplynuly ze zvláštního uzurpačního momentu a vracely se s každým novým sepsáním požadavků závazných pro všechny, kdo se chtěli podílet na společné budoucnosti. Nastolovaly agendu, ať už ve věci proletariátu, anebo nové umělecké metody. Král a jeho konzervativní aparát zůstali jednou provždy nepřítelem.

Na scénu přicházejí lidé, kteří manifestovali svou vůli: jsme tu a podáváme o tom zprávu. Svět byl naším objevem zničen, byl rozvrácen, aniž jste si toho ve svém každodenním shonu stáli všimnout. Nyní je už pozdě chtít cokoli vrátit zpět, jsme tu my, hybná síla, a naše svědectví, náš program, náš manifest.

At už byly modernistické tendence v umění motivovány vývojem psychologie a pomohly otevřít stavidla nevědomí, at se opály radosť z ztráty smyslu a znovu nalézaly jazyk hry a neohraničené invence, at se mladý a bojovný vizionář chtěl vrhnout z uměleckých salónů přímo do víru válečné konfrontace, vnitřní dynamika jeho tvorby byla dynamikou tužby. Až vám bude někdo chtít namluvit, že teprve hladovějící tvůrce, umělec v nesnázích, může skrze své zoufalství vytvořit velké dílo, dosáhnout krajního bodu své tvorby, vysmějte se mu. Tato primitivní představa zcela záměrně uhýbá před tím nejdůležitějším: nejde tu přece o dílo jako produkt, ale o samotný proces působení. Společně prožívání nesnáze se totiž stanou pletivem, po kterém začne elektrizující touha přeskakovat z díla na celek společnosti, kdy se částečné v jediném okamžiku stane úplným, kdy vznikne nárok na to změnit „přirozený“ chod věcí. Může se přihodit cokoli – přípravné fáze politického konfliktu mohou být akcelerovány vizionáři nebo umělci, několik slov a obrazů smete z tribuny vládního politika, médiím, domněle nesmrtelem, a nezničitelným tvůrcům naší reality, kdosi vyrazí z rukou mikrofon.

Pokud se skuteční takto svrchovaný tvůrčí čin, namířený proti dobrým poměrům, pak určitě nepůjde o útek, o rezignaci, o návrat do jeskyně; i to se nám ostatně stále snaží strážci stability namluvit, jako by strach ze ztráty jistot, oněch soukromých zajištění i pojištění, nebyl něčím už dokonale prázdným, nicotným, něčím, co se nakonec vypaří – když ne pod tlakem nejružnějších krizí, tak třeba v jánu války. Manifesty sepsané v minulosti nám přece ukázaly, že toužit po změně znamená

vybavovat si prostor svobodného života – s plným vědomím faktu, že jej nikdy nemůžeme dosáhnout zcela a že se v něm z podstaty jaksí nelze jednou provždy zabydlet.

Pohlčená revolta

Extrémní pozici, manifestačně vymezenou vůči mainstreamu, proti všednosti, konzumu či kapitalismu samotnému, ovšem můžeme vnímat nejen jako vědomý pokus reformovat zažitě pořádky, ale také jako jejich nutnou součást. Nejednou se už v minulosti objevilo tvrzení, že kontrakulturní aktivity nakonec slouží především hegemonní kultuře; že právě ve vztahu mezi rigidním a revolučním může vznikat dynamika, tolik potřebná pro rozvoj systémových infrastruktur. Jsou popsány způsoby likvidace subverzivních výbojů, mechanismy integrace a využití revoluční ikonografie zábavním průmyslem. To, co se ještě před sto lety dokázalo tvářit jako zcela nová a převratná tvůrčí metoda, mohlo nakonec být unifikováno a zkonsumováno v provozu, někdy dokonce i využito v mocenských hrách.

Jak můžeme téměř každý den vytušit ze zpráv běžných informačních médií, postmoderní teorie slouží dezinformačním válečným strategiím. Pak je tu ovšem i druhá stránka věci: Joseph Heath a Andrew Potter se v knize *Kup si svou revoltu* (2004, česky 2012) pokusí ukázat, jak přistupovat i k tak ožehavým záležitostem, jakou byl *Unabomberův manifest* (1995, česky 1997) Teda Kaczynského. Tvrdí, že jsme pod vlivem Baudrillarda, Deborda a mnoha dalších postupně dospěli do fáze, kdy nejsme s to rozlišovat (a dokonce už nás ani nemusíme zajímat) otázky pravdy a lži. A přitom „podobný druh ‚subverze‘ probíhá už víc než čtyřicet let a nepřinesl žádné viditelné výsledky. Nic, co *Disinformation* (excentrický televizní pořad obchodníka s kontrakulturou – pozn. aut.) vychrlila, není nijak výrazně divnější než to, co si může kdokoliv pustit na kabelovce. Včerejší alternativa je dnešní mainstream.“

O pár stránek dál nicméně oba autoři připouštějí, že revolta bývá neúspěšná zejména tehdy, je-li vedena proti módě, zvláště pak pokud ve výsledku nabízí produkty. „Rebel je postaven před dilema. Módní znaky, které kdysi sloužily jako ukazatel distinkce, jsou poněkud zbyveny svého významu. Rebel tak má na výběr mezi dvěma možnostmi: přijmout nevyhnutelné a nechat se ucválat masami, nebo dále odolávat a najít si nějaký nový, ještě extrémnější styl, který zatím nepřitáhl tolik imitátorů, a může tudíž stále sloužit jako ukazatel odlišení.“

POLÉVKA PANA

Lepirona

Giovanna Zololi
Mariachiana Di Giorgio

Zajíc pan Lepron vaří své početné rodině jednou za rok fantastickou polévku. Všichni, kdo ji jednou ochutnali, by rádi zjistili, jak to dělá, ale ať se snaží sebevíc, nikdy se jim tak dobrá nepovede... Jaké je tajemství dokonalé Lepronovy polévky? A co se stane, když ji pan Lepron začne prodávat v plechovkách po celém světě? Příběh o tom, že moc je někdy málo, že když zaměníš velké sny za velký obchod, něco se může pokazit a že na dobré vaření nestačí jen dobrý recept.

www.baobab-books.net



Manifestace, destrukce a zrození nového světa



Luigi Russolo: Revolta, 1911

Jako by se ale v této kritice zapomínalo, že manifestovaná touha po jiném a neznámém nemusí být nutně hnána potřebou se za každou cenu odlišit, zdůraznit svou jedinečnost a individualitu. Kritika Heatha a Pottera se nakonec spokojí s málem: stačí odlišit politické od ostatních projevů vzdoru, a režim, jak ho známe, zůstane zachován. Nezbyvá než jim dát za pravdu a přitom doufat, že důležité procesy světatorby nelze takto jednoduše porcovat a členit. Ostatně historická zkušenost ukazuje, že realita je vždy o dost živelnější než modely humanitních vědců. Oba výše citované manifesty – a nejen ty – přišly na scénu ve chvíli, kdy mohly rychle získat na síle a stát se historickou událostí. Nahromaděné problémy ve společnosti, nefunkční nebo rovnou už kolabující politické reprezentace akcelerují dlouho očekávané proměny; autoři manifestů k této proměně mohli přispět významným dílem a zároveň vstřebat nedávná historická traumata. Když nic jiného, alespoň ukázali možnost, jak tato traumata přetvořit do nových performancí ovlivňujících celek západní kultury. Že se jich nakonec zmocnili i váleční strategové a pokusili se jejich prostřednictvím rozvrátit údajně dekadentní kulturu, je věc druhá, neměli bychom na ni ovšem zapomínat.

Snění, průmysl, technologie

Není úplně zřídka, že do veřejného prostoru vstupuje někdo, komu vyloženě vadí jakékoli kulturní výboje a kdo jako náhončí a kapitán průmyslu volá po užitečném vzdělání, po zapojení všech, kdo vládou rozumem, do obchodních a výrobních struktur. Je to vlastně taková dokola se opakující písnička: vy progresisté a snílci jen neužitečným způsobem komplikujete práci nám realistům. My dobře víme, že výroba a technologický rozvoj jsou osami, kolem nichž se organizuje celá společenská struktura...

Kdyby tento postoj po všech těch letech tolik nenudil, mohli bychom na jeho pozadí spatřit uhlířskou víru a skutečně nebezpečné snění o revolučním potenciálu technologií v budoucí

přeměně světa. André Breton se podobné věci dotkl v jiném manifestačním textu, v *Politické pozici dnešního umění* z roku 1935. Nachází člověka, který není znalcem umění a má jen málo možností k tomu, aby rozvážil otázku uměleckého vyjádření. Při jeho vyhodnocování operuje v dosti úzkém prostoru a vztahuje je pouze k politickému postoji: „Takový člověk se ohledně uměleckého díla obvykle drží zjevného obsahu a v souladu se svým politickým postojem je hotov najít v něm veškeré kvality, resp. naopak veškeré nedostatky, podle toho, zda dané dílo navenek mluví, resp. nemluví, ve prospěch toho, o čem mu jde. Sama zjevná nutnost přeměny světa vede lidi k názoru, že je zapotřebí podpořit ji všemi použitelnými prostředky a že práci na všech ostatních intelektuálních úkolech je nutno odložit.“

Určitý způsob myšlení o společenské transformaci je vskutku velmi naléhavý a vnucuje se i takovým lidem, jejichž konzervativní myšlení se snaží všem větším změnám bránit. Jak takoví lidé mohou vnímat umělecké manifestace volající po uznání existence lyrické poezie? Jak se budou tvářit, když je necháte číst text, v němž má navrch imaginace tvůrce odmítajícího zploštit lidskou existenci na otázky efektivity jednání a technologického rozvoje nástrojů?

Příznak normálního jedince

„Bylo nám řečeno, že se zabýváme záležitostmi, které by měly přijít na řadu až po revoluci,“ píše Breton a odkazuje ke svým *Spojitym nádobám* (1932, česky 1934): „Touha, kterou člověku připisují, tedy touha skoncovat co nejdříve se světem, kde to nejhodnotnější je den ode dne méně schopno se prosadit, touha, v níž se musejí být s to koordinovaně soustředit všechny ušlechtilé lidské snahy – jak jinak by tato touha mohla být schopna účinně působit než tím, že bude vytrvale mobilizovat celou minulost i celou přítomnost jednotlivce (...) Touha nikdy nesmí způsobit, že některé otázky zůstanou nevyslovené a že nebude dán volný průchod zvědavosti.“ Ano,

znovu se k tomu můžeme vrátit: je to stále jedna a tatáž forma osobního zajištění, která musí odrazit výboje umělců a obecně pak všech těch, jež představivost vede o hodně dál než jen k motorům na vodík a k sofistikovanému elektronickému zboží.

O tom, že vlastně jde o stále tutéž sadu problémů, jež se různé umělecké manifestace pokoušejí řešit, svědčí i jiné zdroje. Na jedné straně je to ustálený výrobní proces, podmínky, které si diktují předem daný typ produkce, na druhé straně pokus jednotlivce nebo kolektivu tento proces narušit, vykojet, anebo v nejlepším možném případě destruovat. V době českého vydání *Spojitych nádob* si toho všiml Závaš Kalandra: ocenil Bretonovu snahu zachytit „všechn ten prapůvodní nesmysl, jenž i dnes ještě straší v lůně té neobyčejně oživené noci“ (rozuměj ve snu) a spolu s Bretonem si uvědomil širší spektrum lidské psychiky. „Musíme si dát opravdu dobrý pozor,“ píše Kalandra, „aby se snad i do marxistické politické ekonomie nevetřel ten prázdný příznak ‚normálního hospodářského jedince‘, jak straší u tolika měšťáckých národohospodářů. Tento nikde neexistující prelud má oněm pánům posloužit jen a jen k tomu, aby tak byl z ekonomie vyloučen nositel třídního boje [sic!] – jímž může být právě jen skutečný člověk, se všemi svými tužbami po štěstí a se svým odporem k bolesti. Nebylo by třídního boje, kdyby existoval pro buržoazii tak ideální stav, že by proletáři nebyli lidé, skuteční lidé se srdcem a nervy, ale roboti bez citu, bez schopnosti rozlišovat mezi slastí a strastí, kteří by neměli žádných žádostí a jímž by bylo dokonale jedno, jdou-li do stoupy smrti dnes, zítra či za tisíc let.“

Slovníkem budoucnosti

Oligarcha se svou armádou robotů pomalu zavírá past. Své nevolníky dokázal přesvědčit, že mají vyhlížet budoucí změny technologií a slepě u toho věřit v jejich vykupitelské poslání. Svět jimi bude konečně dotvořen v ideálním tvaru. A tak zatímco se pomalu propadáme do

dystopických scénářů a kolem se rozhořívají válečné konflikty, naše schopnost vnímat realitu, aniž bychom se přitom spoléhali na digitální prostředníky, upadá. Všudyprítomné mediální brány, neustále chrlící oblaka informačního smogu...

Tuhle písničku dobře známe. A přesto nejsme s to vypnout některé procesy, anebo je přinejlepším ztlumit a marginalizovat. Před očima nám možná odumírá jedna generace zcela pohlčená konzumací digitálních obsahů, monetizovaných v sériích pravidelných plateb, jež každý měsíc míří na účty obřích produkcí. Je tolik věcí, které napovídají, že postupujeme směrem k úplnému zajištění a zdánlivě i k uzavření všech možností, jak tento vývojový proces zvrátit.

Všechnu tu užitečnost, všechny ty plány do budoucna, které nám neustále někdo vnucuje, všechny starosti o to, jak obстоjíme za rok za dva v podmínkách všeobecného konkurenčního boje, ovšem můžeme vnímat jako něco, co je bytostně vpojeno do sféry estetiky; stejně tak může být naše vnímání světa utvářeno uměním. A možná bychom si mohli připustit, že jím je ovlivňováno víc, než je všem technologům zřejmé. Pak by také mohlo platit, že jakékoli působící estetické struktury čekají na vzácný moment, kdy budou uzavřeny v definici, anebo naopak, kdy s nimi někdo vstoupí do bližšího vztahu, kdy je někdo začne přetvářet, sám jimi jsa potencován a zmocněn k tomu, říci něco víc o budoucnosti či o možnostech našeho prožitku reality.

Možná že o nic jiného v manifestacích nikdy ani nešlo. Zachytit část reality a vzápětí ji rozšířit. Ať už to byl třídní boj, nevědomí, autenticita, nová upřímnost nebo angažovanost, nešlo tu pokaždé o to říct něco o světě slovníkem budoucnosti? Nevedla autory manifestů snaha promítnout do fádňích scénářů každodennosti obrazy, o kterých jsme přinejmenším tušili, že tu s námi už dávno jsou? Tak dávno, aby je někdo konečně dokázal důvtipně vyjádřit?

Autor je antikvář a nakladatel.

Kryl je univerzální mýtus

Výstava Ahoj občani!, která od 17. listopadu probíhá v pražském Domě U Zlatého prstenu, přibližuje návštěvníkům osobnost písničkáře Karla Kryla. S historikem Jakubem Šloufem, který výstavu spolupřipravoval, jsme však mluvili i o jiné oblasti jeho odborného zájmu: o dělnických vzpourách v socialistickém Československu.

MATĚJ METELEC

Výstava o Karlu Krylovi, na jejíž přípravě jste se podílel, se otevřela symbolicky 17. listopadu. Co na ní najdeme a proč jste se ji rozhodli připravit?

Výstavu jsme začali připravovat hlavně proto, že po téměř třiceti letech od smrti Karla Kryla odkázala Marlene Kryl českému státu velkou pozůstalost po svém manželovi. Osobně jsem dohlížel na její transport z Německa a byl to v podstatě plný kamion. Šlo o řadu různých materiálů – listinných, jako korespondence nebo koncepty rozhlasových pořadů, ale také to bylo oblečení, kytař, nábytek, ohromné množství nahrávek Krylova vysílání z rádia Svobodná Evropa nebo sbírka jeho autorských obrazů. Bylo jasné, že pozůstalost přesahuje materiály určené pro klasický archiv a že z toho musíme udělat výstavu – už proto, že samotný archivní fond je na deset let pro veřejnost uzavřen.

Kladli jsme si otázku, jak Kryla představit, aby mu dnešní společnost rozuměla. Část veřejnosti ho zná jako autora písniček od táborových ohňů, část si ho spojuje s okupací roku 1968 a zásadovým antikomunismem, část zase s kritikou sametové revoluce a má jej div ne za mučedníka tehdejší doby. Právě listopad 1989 je středobodem, v němž se různé interpretace Karla Kryla štěpí. My jsme se pokusili tuto propast překlenout. Proto jsme jako téma výstavy zvolili Krylův občanský aktivismus a jeho snahu formovat pomocí umění občanskou společnost, před listopadem i po něm. Chtěli jsme ukázat kontinuitu jak Krylových postojů, tak české společnosti. Často si totiž představujeme mezníky mezi státním socialismem a transformací větší, než ve skutečnosti byly. Lidská mentalita, vzory chování ve společnosti, ale i způsoby Krylovy umělecké stylizace byly přitom kontinuální.

Jak jste zmínil, Kryla zná většina lidí buď jako autora desky Bratříčku, zavírej vrátka a symbol srpna 1968, nebo jako rozčarovaného muže z počátku devadesátých let. Čím byl mezi tím – tedy po většinu dospělého života?

Mnoho písní, které známe z alba Bratříčku, zavírej vrátka, složil Kryl už v průběhu šedesátých let, některé se dokonce hrály v rádiu. Masový úspěch přišel ale až po srpnu 1968. V té době byl Kryl skutečně známý, i když málokdo věděl, jak vlastně vypadá. Odehrál velké koncerty a zažil si pár měsíců slávy. S nástupem Gustáva Husáka do čela KSČ v dubnu 1969 se však začala politická situace razantně měnit. Kryl se postupně stával nepřijatelným, a tak v září odešel do západního Německa – patrně s představou, že na Západě bude pokračovat v hudební kariéře. Západní svět ale o Československo rychle ztrácel zájem. Představa, že by Kryl, který zprvu neuměl ani pořádně německy, v tamní kultuře prorazil, byla nerealistická. Hledal tedy jiné cesty, jak oslovit posluchačstvo.

Jednak začal objíždět českou krajskou komunitu ve světě. Koncertoval i pro poměrně malá publika, po různých sokolovnách a restauracích. Svých posluchačů si vážil a z jeho korespondence je vidět, že s nimi navazoval i osobní vztahy. Druhou cestou byla práce ve vysílání rádia Svobodná Evropa, kde se stal součástí hudební redakce. Vysílal jako diskžokej do Československa písně své i dalších písničkářů a hudebníků. Díky tomu se stal velmi populárním, v osmdesátých letech patřil patrně k nejznámějším a nejposlouchanějším redaktorům Svobodky. Nevíme přesně, kolik lidí ho pravidelně poslouchalo, část mládeže však jeho relace nejen znala, ale také s ním přes různé krycí adresy korespondovala – a Kryl jim pak odpovídal ve vysílání.

Navzdory tomu se ale vlastně s velkou částí svého publika celý život mýl. Během normalizace byl velmi kritický nejen ke komunistické vládě, ale také k československým občanům, kteří se režimu výměnou za hmotné statky a pohodlí přizpůsobovali. Možná proto byl oblíbený právě u mládeže, která chtěla slyšet, co dělají jejich rodiče špatně. Když se v roce 1989 může vrátit, zapojit se do sametové revoluce a setkat se s tuzemskými fanoušky, mýjí se s nimi znovu. Neprožívá totiž jejich „sametovou“ euforii. Zná život na Západě a ví, že demokracie se nenastolí prostou výměnou vlády, že je potřeba, aby existovalo demokraticky smýšlející obyvatelstvo, že svoboda tisku není v tom, že namísto chvalozpěvů na Husáka začnou vycházet ódy na Havla.

I proto odchází v roce 1991 ze Svobodné Evropy, po níž chce, aby byla kritičtější. Jeho postoj se od jara 1990 vyostřuje, je velmi kritický k hradní skupině a později také k hlavním postavám polistopadové stranické politiky v čele s Václavem Klausem. I tím se mýjí s českou společností. Je sice považován za ikonu předlistopadové exilové kultury, jeho aktuální názory jsou však drtivou většinou jeho publika nepochopeny. Patrně by začaly rezonovat v druhé polovině devadesátých let, kdy se kritika transformace stává standardní součástí politického diskursu, ale toho už se nedožil.

Jak se mu žilo v exilu? Nechvalně proslulá zpráva Jaromíra Nohavici pro StB ho líčí jako zahořklého muže...

To bylo asi do jisté míry pravdivé. Kryl přichází do Mnichova v době, kdy už jsou židle ve Svobodné Evropě obsazeny předchozími generacemi exulantů. Začíná s rádiem sice spolupracovat bezprostředně po emigraci, ale činí tak jako externista na dohody. Po dlouhých čtrnáct let, až od roku 1983, nemá stálou smlouvu a jeho materiální zázemí není příliš dobré. Dlouhou dobu například bydlel u slavné dýdžejky Roziny Jadrné. V dopisech Erazimu Kohákovi z osmdesátých let o svém pracovišti často mluví ironicky jako o „docela Svobodné Evropě“. Je ovšem třeba přiznat, že Kryl nebyl člověk nekonfliktní a všude spokojený. Ačkoli ve Svobodné Evropě vždycky probíhaly vnitřní boje o postavení pořadů ve vysílacím schématu a podobně, potíže, jaké měl on, mají výrazné osobnosti v zaměstnání běžné.

Jak se Kryl v exilovém dvacetiletí vyvíjel umělecky?

Vždycky usiloval o řemeslně kvalitní umění. To si přinesl z rodiny, která měla do roku 1948 prestižní tiskárnu. Protože vystudoval keramickou školu, měl původně nakročeno k tomu být výtvarníkem. Výtvarnému umění se věnoval celý život: dělal linořity, později maloval oleje. Řadu svých knih, které vydával v malých nákladech jako bibliofilie, sám ilustroval. Co se týče písničkářství, v nadsázce říkával, že nikdy nechtěl být zpěvákem, mluvil o sobě jako o textaři, který zpívá proto, že se nenašel žádný vhodnější interpret. Na textech ale pracoval velmi pečlivě, někdy i několik let, proto se obtížně datují – ani u Bratříčka nevíme jistě, jestli vznikl až v srpnu 1968. Občas je doplňoval a připisoval k nim aktuální sloky. Jeho umělecký vývoj souvisel také s vnějšími okolnostmi. Když v sedmdesátých letech neměl příležitost vydávat desky, začal se víc věnovat poezii. Po vzniku exilového hudebního vydavatelství Šafrán v Uppsale se zase vrací k hudební tvorbě.

Pro každého exilového autora je problém udržet kompetenci v jazyce, který neužívá aktivně. Kryl hodně pracoval s různými slovníky a ve svých textech si hodně hrál se slovy

a gramatickými jevy, aby se jeho jazyk nearchivoval. Ale co se týče témat, jeho zaměření bylo jasné už od šedesátých let. K důležitým motivům patřilo náboženství a zejména společenská kritika, která v jeho díle začala být patrná už v době základní vojenské služby v podobě antimilitarismu. Kryl přitom nebyl zpěvák, který by vylezl na pódium a hrál jednu písničku za druhou. Vyrostl z divadelního prostředí, vystupovat začínal v severních Čechách v divadlech malých forem a jeho vystoupení kombinovala zpěv písní s recitací poezie a různými hudebními parodiemi. Obecně známá je vážná poloha jeho tvorby, ale jeho vystoupení vždy vyplňovaly různé satirické momenty, parodie lidových písní nebo ruských častušek. Šlo tedy spíše o komponované večery než čistě o koncerty.

Jeho nespokojenost s polovičatostí revoluce a kritický postoj k vývoji po roce 1989 nebyl u emigrantů nijak neobvyklý. U něho se ale pojal se sympatiemi k sociálním demokratům, což už trochu neobvyklé bylo.

Jako mnozí jiní i Kryl vyčítal novému vedení státu nedostatečné potrestání viníků. Na druhou stranu mu nikdy nešlo o nějaké jednoduché řešení, viděl kontinuitu v jednání před listopadem a po něm: třeba že skupina kolem Václava Havla, která se začala formovat už při demonstracích na balkonu Melantrichu, je založená na osobních vazbách, které nemají nic společného se standardním demokratickým procesem. Podobně mu na začátku devadesátých let vadilo i výsadní postavení ODS a říkal, že demokracie přece není o tom, že vytvoříme jedinou velkou demokratickou stranu, kterou nikdo nebude moci kritizovat. A záhy se pro něj stala podstatnými také sociální témata. Zkraje devadesátých let totiž začal jezdit po koncertech a mluvit se svými fanoušky. A skutečně je poslouchal, protože po dvaceti letech v exilu pro něj bylo důležité se s nimi setkávat. Podle jeho korespondence lze soudit, že trávil hodiny a hodiny tím, že odpovídal na jejich dopisy a jejich trápení a starosti zapracovával do své tvorby. Jeho sympatie tehdy směřovaly k sociálnědemokratické opozici, už proto, že mu opoziční role byla tak nějak vlastní.

Nikdy ale nechtěl spojit své jméno s konkrétním politickým subjektem. S ČSSD přímo spolupracoval výhradně na akcích proti rozdělení Československa, což pro něj bylo velmi důležité. O tom si ostatně dopisoval i s Vladimírem Mečiarem: rozpad státu totiž kladl za vinu především české politické reprezentaci. Lze říct, že Kryl byl pragmatický a šlo mu hlavně o věc. Už v exilu dokázal navzdory svému antikomunismu vystupovat na jednom pódii s někdejšími prominentními představiteli reformního komunismu, jako byl například Jiří Pelikán. Společný cíl pro něj měl vždy přednost před ideologií či konkrétními osobami.

Dnes je Kryl vzýván jak politickým mainstreamem, tak těmi, kdo se považují za odpůrce systému. Každý si z něj bere, co se mu zrovna hodí: nacionalismus, kritiku Havla, boj proti okupaci nebo odmítání militarismu. Funguje jako univerzální mýtus, který si každá skupina může přisvojit. Myslím, že se mýlí všichni – právě proto, že si z něj berou jen tu část, která si jim hodí. Přitom jeho texty byly neúprosné ke všem, často až nespravedlivé, nikomu nelichotily a nikomu nenadbíhaly.

Napsal jste několik knih o dělnických revoltách v době komunistické diktatury. Má téma dělnických vzpour s Karlem Krylem něco společného? S mým předchozím výzkumem Karel Kryl nijak přímo nesouvisí. Možná snad jen v mé

Café Husovka
Husova 9, Praha 1
Po–Pá: 9 – 24
So–Ne: 10 – 24

Sleduj nás



IG: @cafe_husovka
FB: Husovka
☎ +420 702 086 697

Místo setkávání
v centru Prahy

Přijďte si k nám akci užít,
nebo ji zorganizovat.

Bar, sál a kavárna,
zahrádka, catering.

CAFÉ
HUSOVKA

S historikem Jakubem Šloufem nejen o krylovské výstavě

snaze psát dějiny bez velkých mezníků a ukazovat kontinuitu jevů, které se obecně považují za diskontinuitní. A snad i v tom, že z dělnických revolt se také vybírají jen některé jejich prvky, podobně jako z Kryla. Svými knížkami jsem se snažil čtenářům sdělit, že komunistický režim musíme chápat jako strukturu, v níž existovaly dynamické sociální vztahy. Tedy ne jako čtyřicetileté bezčasí, které se obešlo bez většího sociálního pnutí a vývoje a u něhož si vystačíme s jednoslovným popisem za pomoci typologie autoritativních režimů. To se dobře demonstruje právě na průmyslovém dělnictvu, protože k němu máme řadu pramenů a dělníci byli dost sebevědomí, aby dávali své postoje najevo.

V knize Spříznění měnou, věnované plzeňské revoltě po měnové reformě v roce 1953, plasticky ukazujete, že šlo o daleko složitější událost, než jak byla v polistopadové éře vykládána: totiž jako vzpoura proti „komunistům“... Polistopadová historiografie měla sklon vykládat různé jevy, které se odehrávaly v době diktatury komunistické strany, jako antikomunistické. Ale doboví aktéři takto velmi často vůbec neuvažovali. Vycházeli z vlastních zkušeností a své postavení ve světě viděli mnohem komplikovaněji než jen optikou souhlasu, či naopak odporu proti režimu. Průmyslové dělnictvo například jednoznačně vítalo, že bylo zvýhodňováno mzdově i kádrově a že mělo privilegovaný status. Naopak se mu nelíbilo, když se v padesátých letech zuřivě honil plán navzdory všem organizačním a materiálním předpokladům a na pracovištích kvůli tomu docházelo k řadě pracovních úrazů a úmrtí. Doboví aktéři posuzovali různé jevy strukturovaně: jinak mohli vnímat situaci na pracovišti, jinak bytovou situaci, jinak dostupnost zboží v obchodech, jinak ideologii. Nelišilo se to příliš od sebereflexe v dnešní době: málokdo vnímal vše jako zcela černé, nebo zcela růžové.

Proč v Československu nedošlo, na rozdíl od Polska a Maďarska, k významnějším projevům nespokojenosti v roce 1956, po Chruščovově odhalení zločinů stalinismu?

V Československu existovalo velké sociální napětí hlavně v letech 1951 až 1953. Průmyslové dělnictvo je bylo schopno na rozdíl od jiných skupin obyvatelstva ventilovat, hlavně stávkovou aktivitou. V březnu 1953 se toto pnutí protnulo s nestabilitou politických center v Moskvě a Praze a vyvrcholilo krizí, která se odehrála na začátku června v souvislosti s měnovou reformou. Nešlo jen o Československo, k něčemu podobnému došlo i ve východním Německu. Vedení KSČ bylo nuceno ustoupit od mobilizační politiky budovatelského období, která souvisela s horkou etapou studené války. Ostatně ani Sověti si nepřáli nestabilní střední Evropu. Od podzimu 1953 se pak mění sociální politika: dochází například k plošnému zlevňování zboží. Takových akcí proběhlo do roku 1956 asi deset a byly propagandisticky silně využívány. Ačkoli jejich efektivita byla někdy pochybná, byly dokladem toho, že vedení KSČ začalo vnímat udržování sociálního smíru a stability společnosti jako jeden ze svých nejdůležitějších úkolů. V souvislosti s tím se změnily také metody kolektivního vyjednávání. Dříve měly dělnické stávky výbušný potenciál, protože místní funkcionáři se báli oznamovat sociální napětí ústředním orgánům a aktivně je neřešili. Po roce 1953 byl systém vyjednávání nastaven zcela jinak. Vedení podniků ochotně informují o svých problémech ústřední orgány, mnohdy požadují peníze na mzdy,



Jakub Šlouf. Foto Eva Tamchynová

aby mohla uspokojovat zájmy dělnictva. Celý mechanismus státu i strany se začne ve vyjednávání chovat vstřícněji či pragmaticky a přestane stávky považovat za politickou diverzi. Proto sociální konflikty v průmyslu po roce 1953 nepřerůstají v celospolečenské vzpoury. Až do poloviny šedesátých let se KSČ dařilo poměrně štědrout sociální politikou předcházet nespokojenosti dělnictva. To přestane fungovat až během ekonomické krize v první polovině šedesátých let.

Slovo vyjednávání, které jste několikrát použil, je pro část české veřejnosti velmi kontroverzní...

Pojem „kolektivní vyjednávání“ má v sociálních vědách širší význam než v české debatě o vyjednávání za socialismu. Kolektivní vyjednávání obecně neznamená pouze sezení u stolu, jeho součástí jsou mnohdy i hrozby zastavením práce nebo jiné formy protestu. Tehdejší stávkující dělníci využívali škálu akcí značně přesahující naše zažitá dichotomní představy o loajalitě a odboji. Na jednu stranu se běžně proti vedení státních podniků stavěli do role obránců „skutečného“ socialismu a využívali ve svůj prospěch oficiální komunikační kanály – například dílenské stranické a odborové organizace –, na druhou stranu neváhali v případě nutnosti

proti milicionářům či funkcionářům použít násilí. V období státního socialismu byly podmínky formálního kolektivního vyjednávání omezené, neexistovaly instituce, které by dělníky dostatečně reprezentovaly. Oficiální ROH takovou funkci plnilo jen omezeně. Kvůli tomu paradoxně vznikalo stávek podstatně víc, než jich je v dnešní době. Pro dělníky stávky představovaly nástroj krizové komunikace, prostřednictvím kterého mohli na své problémy upozornit vedení státu. Po roce 1953 docházelo často i k tomu, že zaměstnavatelé stávku sami podporovali, protože se jim ve spolupráci s dělníky dařilo tímto způsobem získat výhodnější pozici pro podnik při přerazdělování zdrojů. Stávky měly ve státním socialismu množství důležitých funkcí.

V knize „Takový socialismus nechceme!“ jste mapoval dělnické protesty v letech 1945 až 1968. Proč během normalizace už k žádnému výraznějšímu vystoupení průmyslového dělnictva nedošlo, na rozdíl třeba od sousedního Polska?

Revolta v roce 1953 byla tažena velkými strojírenskými a hutními podniky, které měly v tehdejší ekonomice i ideologii výsadní postavení. V polovině šedesátých let vypukla sociální krize, která otevřela v politické

rovině dveře pražskému jaru. Dělníci zpočátku bránili status quo, protože se měli relativně dobře. Představovali proto konzervativní sílu a jejich politický vliv brzdil implementaci reformního programu. V průběhu roku 1968 se však nakonec s reformou identifikovali a očekávali, že by z ní mohli profitovat. Začali totiž v podnikatelském pojetí socialismu spatřovat příležitost: dvacet let se jim tvrdilo, že manuální práci vytvářejí něco výjimečného, věřili proto, že jejich výrobky budou nyní adekvátně tržně oceněny a uspějí i na světových trzích. Mzdy dělnictva také v roce 1968 skutečně vzrostly v průměru asi o osm procent.

Politika normalizačního režimu ovšem v životní úrovni dělníků neznamenal žádný výrazný přerýv. Příjmy dělnictva preferovaných oborů byly nadále nadprůměrné a návrat k centrálně řízené ekonomice současně zabránil potenciálním negativním dopadům vstupu na globální trhy. Před nedávnem jsem dělal rozhovor s Petrem Millerem, „dělnickým“ ministrem v polistopadové vládě. Ten si jako vedoucí party v pražské ČKD vydělával se všemi bonusy 12 tisíc korun – když se stal ministrem, vydělával stejně. Nespokojenost dělníků se proto v pozdním socialismu koncentrovala spíše do lehkého průmyslu, například textilního. Nešlo však již o velké podniky těžkého průmyslu s desítkami zaměstnanců, které se nacházely ve velkých městech. Proto měly protesty decentralizovanou podobu a menší společenský ohlas. V listopadu 1989 nicméně protesty dělníků opět sehrály nezanedbatelnou roli, i když se generální stávka z 27. listopadu 1989, která poskytla opozici nezbytnou legitimitu k převzetí moci, z vyprávění o sametové revoluci poněkud vytrácí.

Jakub Šlouf (nar. 1982) působí v Národním archivu a v Ústavu pro studium totalitních režimů. Věnuje se dělnickým protestům v období státního socialismu, o nichž napsal řadu knih, např. Spříznění měnou (2016), Praha v červnu 1953 (2021) nebo „Takový socialismus nechceme!“ (2024). Je rovněž autorem knižního rozhovoru s Petrem Millerem Poslední kovák – první ministr (2021).

Smetišťá Acerbus

Na letošní připomínky stého výročí úmrtí pražského spisovatele, který se proslavil příběhem o proměně v brouka, volně navazujeme povídkou rakouského autora Fritze von Herzmanovskya-Orlanda z dvacátých let minulého století, v níž se hrdina změní v hovnivála a přestěhuje se na smetiště. „Jak málo toho naši vzdělanci vůbec vědí o smetištích, o jejich radostech i starostech!“

Chtěl jsem tenhle příběh, dokumentaci úžasně mystiky, vydat už v roce 1926, když jsem pobýval v Salcburku kvůli festivalu, protože se domnívám, že jsem to lidstvu dlužen. Třetí zjevení Buddhy – neboť přesně o to tady jde – v posledních tisících letech zažil, podle toho, co vím, jediný člověk, a to známý a oslavovaný esejista Oskar A. H. Schmitz, který tehdy obýval útulný staromládenecký byt na Švestkovém náměstí č. 6 (proč bych vám nakonec adresu neprozradil, že?).

To první, co člověk uslyšel, když u něho zazvonil, byl chraplavý štěkot trpasličího francouzského buldočka, jenž pak – po otevření dveří – po návštěvníkovi nadšeně skákal nahoru dolů. Po buldočkovi se zjevila služka s tlustými lýtky a zlatavým čepečkem s vyčuhujícími cípy šátku na hlavě, jak to předepisuje tamní kroy, a předstírala, že si není jistá, že by příslušný pán v tomhle bytě vůbec bydlel. Pak nastal ceremoniál pronikání k oslavovanému velikánovi ducha (o němž si někteří šeptali, že je to vtělený novoplatonik Danonax, 101–172 p. K.), přičemž měl návštěvník stále v patách rozzářeného buldočka, jenž si počínal jako zkušený ceremoniář ověšený rolníckými. Až po drahé době jsem dospěl k cíli.

Schmitz byl poněkud neklidný a nervózníma rukama si stále přejížděl po klopách saka. Zeptal jsem se ho, jestli ho nepotkalo něco nepříjemného v Lublani, kam nedávno odcestoval, protože ho zaujalo tamní národní vzepětí, které z národečka zhruba o velikosti a významu provinčního spolku zahrádkářů hodlalo stvořit opravdový, bílý evropský národ. „To ne,“ odpověděl, „byť to byl zážitek dosti zvláštní. V návalu slovanského nadšení tam všechny nápisy přepsali cyrilicí – to jsou ty muří nohy z matičky Rusi –, takže se tam teď nikdo nevyzná, ani místní ne.“

A pak mi vyprávěl následující příběh, který mě omráčil, a to jsem na ledacos zvyklý, zvláště ze Salcburku. Mohl bych třeba vyprávět o místní rodině, která vlastní pravý papuč Bombasta Paracelsa a chová ho jako vzácnou relikvii. Dva američtí železniční baroni vyhodili miliony, aby ho dostali. Nebo bych mohl vyprávět, jak jsem byl jednou místní vysokou aristokracií pozván na ples a stydlivě se zeptal hostitele, kde tu mají záchod. Načež hostitel strašně zrozpačitěl, přešlapoval nervózně z jedné nohy na druhou a mínil: „Je to starý dům, víte, a ta místnost se už nějakou dobu opravuje.“ Jestli prý ale opravdu potřebuju – přitom zpod křídla fraku vytáhl obrovský klíč jako ke dveřím od kostela –, tak musím do Haffnerovy ulice, je to jen šest bloků odtud, a tam zazvonit. Musím ale zvonit pořádně, protože už je noc a služka je navíc hluchá jako pařez.

Anebo bych mohl vyprávět, jak jsem u místní vetešnice Káti Tanbauerové, co má krámek na náměstí v podloubí, našel balíček dopisu

a pohlednic z Paříže, mezi nimi ale dopis Josefa Egyptského apoštola Pavlovi, dva dopisy Kryštofa Kolumba Galileovi, korespondenční lístek madame Maintenonové Ludvíku XIV., kterého tam oslovovala „můj zlatý petrklíčku“, a nakonec lístek archanděla Gabriela Belzebubovi, jehož obsah se nedá reprodukovat, protože byl plný sprostot a urážek. Celý balík jsem koupil za babku a až později zjistil, že je to kradené zboží, totiž majetek francouzského nejvyššího soudu, součást soudního spisu slavného matematika Chapela, který sbíral autografy, celá léta se ovšem nechal tahat za nos jistým podvodníkem, takže přišel na mizinu a svou sbírku musel s těžkým srdcem odprodat francouzské akademii věd. Na sbírku se vrhly všechny tehdejší vědecké autority jako supi (jen zaryté nacionalisty to nezajímalo) a vypukl proces, který tehdy v padesátých letech s očima navrch hlavy sledovala celá Evropa.

Ale co je to všechno proti tomu, co mi vyprávěl Oskar A. H.!

Když dovyprávěl, začaly zrovna mnohohlavně znít zvony ze Svatého Blažeje. Zcela zmatečný jsem přistoupil k oknu. Dole po chodníku zrovna šel Reinhardt převlečený za abbého a šňupal tabák, pak si tam graciálně jako kocour vykračoval Tilly v nějakém brokátovém oblečku, takže vypadal jako ministrant, a do Satanské uličky jsem viděl zatáčet zamračeného pána, v němž jsem ale i v tom šeru poznal hraběte Keyserlinga.

Ano, ano, Salcburk, město Afroditino, město divadla.

„Oskare,“ obrátil jsem se konečně na přítele, jenž byl hluboce zadumaný, „smím to zveřejnit? Pro dobro lidstva?“

„Ne!“ vykřikl přítel, „alespoň teď ještě ne. Je to ještě moc čerstvé. Možná za pár let.“

Nyní ten okamžik ale nastal. A zde je onen příběh:

Jednoho dne plného slunečného jásotu vstoupila ke Schmitzovi do pracovny služka ve zlatavém čepečku a rozpačitě si mnuła velké červené prsty. Schmitz na ni zabýlskal cvikrem: „Co to má červeného? Řepu? Proč mi čistí zeleninu v pracovně?“ Služka ho ale přerušila slovy, že venku je nějaký pán s dlouhými fousy.

„Aha, to bude Hermann Bahr. Ať jde dál.“

„Ne, ten to není, toho znám.“

„Je slušně oblečený?“

„Srandovně.“

„Tak se ho zeptá, kdo je a co mi chce. Šup!“

Po nějaké chvíli byla služka zpátky.

„Tak co? Kdo to je?“

„Tady mi to napsal, milostivý pane,“ podala mu cár papíru.

Schmitz přelétl papír blyskavým cvikrem a vyskočil ze židle jako elektrizovaný: „Páni! Nějaký Mahátma!“ Popadl vycházkovou hůl a chtěl se vrhnout ke dveřím. Ty se ale otevřely samy a za ceremoniálně poskakujícím buldočkem vešel do pracovny důstojný muž se zřetelnou jemnou aurou. Na Schmitzův pokyn služka zmizela i s radostně tančícím buldočkem a inexistenční řepou v prstech.

Oskar A. H. byl u vytržení. Nutil cizince, jenž zůstal vznešeně stát u dveří, aby si sedl do pohodlného křesla a celý rozradostněný blábolil: „Chápu, že nechcete říct své pravé jméno, výsosti... to by byl taky nesmysl... vaše aura je dostatečná legitimace... možná jste domnělý car, Antal Aladar hrabě Racucky, co? Zemřel 1672. Hrabě Racucky de Rakisfalva et Kalamancsa at eadem isze, jenž věnoval Maďarům sporný „krátký prosinec“. Co? Anebo že byste byl Ind? Valentin Zeileis? Tomu už by taky muselo být nejméně sedm set let.“

„Nikoli, synu,“ zarazil ho neznámý. „Mohl bych jmenovat tisíce jmen – tolikrát už jsem byl někým jiným.“ Přitom se cizinec vznesl z pohovky a seděl teď velmi pohodlně v luftě, takříkajíc ve virtuálním fotelu.

Schmitz byl zcela konsternovaný, pořád jen dělal „hm, hm“ a brblal: „Pak má člověk věřit nábytku.“

„Oskare,“ vyzval ho stařec mírným, rozjasněným hlasem, „přej si něco.“

V esejistovi to vůčihledě vířilo: co by si tak mohl přát? Celá galerie obrazů mu skotačila před očima: pulovry, které neškrábou, boty, co se obouvají samy, stenotypistky, které do diktátu nevnašejí nevhodné erotické fantazie, tramvaje, co jezdí na čas, krémové dorty, co je nekrájejí nožem od cibule...

„Já... já...“ vykoktal ze sebe esejista konečně, „bych chtěl vidět třetí vtělení Buddhy, vaše flus... flues... fluorescentní jasnosti.“

Starcův sněhobílý vous se v horní třetině shovívavě rozevřel: „Tvému přání bude vyhověno, synu, spatříš třetí vtělení Buddhy. Leč slyš! Předtím musíš nějaký čas žít jako poustevník, budeš bojovat s červy, budeš lézt po zdi a zažiješ železniční neštěstí. Jsi k tomu hotov? Budeš jako druhý Tannhäuser, ba hůře, kolem Venušina pahorku jen profičíš.“

Básník zaváhal. Tolik zkoušek? Není to trochu moc? Poustevník, železniční neštěstí. A má lézt po zdi – proč? A co tomu řeknou jeho přátelé? Wolfskehl, hrabě Keyserling, Paumgartner, dvorní rada Pachinger, nebo dokonce zemský hejtman Rehrl? Schmitz polilo horko, rychle se ale vzmužil a připomněl si svůj vysoký cíl: „Tak dobře, když to tedy musí být. Ale jak se naučím lézt po zdi? Je tu snad nějaká lezecká škola?“

Stařec se na něj dobromyslně usmál a vzal ho za ruku: „Pojď se mnou, synu.“ Dveře se před nimi samy otvíraly, jak kráčeli chodbou.

Schmitz si vedl svou: „Já myslel, že lezecké školy, kde člověka naučí lézt po fasádách, existují jen v Anglii nebo ve Spojených státech...“

Buldoček, který poskakoval před nimi, mu najednou začal připadat jako malý, elegantní, klanějící se mužíček. Stařec se zasmál: „Taky dostane novou roli, třeba vrchního prodáváče ve velkém obchodním domě, oddělení delikatesních uzenin a masných výrobků...“

Ke svému údivu zjistil Schmitz, že se také proměňuje, zmenšuje se na úroveň buldoka-prodáváče; když procházeli kolem lóže domovníka, měl na sobě najednou krátké kalhoty, a když vyšli na ulici, s hrůzou zpozoroval, že mu z nich vzadu leze košile.

„Takhle přece nemůžu na ulici!“ zaprotestoval slavný básník – a to byla také poslední slova, která vyslovil jako člověk, neboť pak se stalo něco nevysvětlitelného. Oskar A. H. nebyl ani schopen vylicít, jakému molekulárnímu sesuvu to byl vystaven. S hrůzou sledoval, jak se dál rapidně zmenšuje a paralelně s tím ztrácí kusy oděvu. I ty nestydatě krátké kalhoty z něj spadly... Byl to děs! Co když teď – ó hrůzo – potkají Dagny Servaesovou? Nebo Lehmannovou, která se dnes chtěla zastavit, nebo zemského hejtmana Rehrla, který tudy touto dobou chodíval na snídani za Richardem Straussem?

„Excelence,“ zapípal tragicky, „vždyť mě zavřou!“ a vysílen se opřel o vajgl ležící na chodníku.

„Nikoli, synu,“ uklidnil ho vznešený stařec, „pošetilosti úřadů už tě nemusejí strašit.“ Posadil si esejistu na hřbet ruky – a ten pohledem do ametystu na starcově prstenu zjistil, že se stal broukem.

„Ke všem čertům, co to je! Kde mám oblek? Ještě se nachladím...“ Mahátma ale do brouka fouknul a ten se vznesl vysoko nad střechy Mozartova města a letěl dál a dál do zlatavě zelené krajiny směrem k horám na horizontu, modrým jako řecké moře.

Nedaleko Gniglu náš básník přistál na hromadě smetí, hnoje a odpadků, která se jmenovala Smetišťá Acerbus. Acerbus se na brouka nevrle podíval a zabručel: „Zas nějaký hovnivál.“

O tom, že existují hovniválové, se Acerbus dozvěděl z Národních listů, které tu někde

tlely: v úvodníku tak titulovali nějakého ministra.

O Acerbovi by se toho dalo napsat mnoho. Jak málo toho naši vzdělanci vůbec vědí o smetištích, o jejich radostech i starostech! Obvykle mají pro tyto hrdiny jen pohrdání. A přitom to jsou excerpta, seznamy kapitol ve foliantu přírody. Prý odpadky. Ale co jsou vlastně odpadky? Je to návrat k přírodě! Osvobozená práce se stává zápachem vlajícím v éteru, forma, kterou věcem vtiskl člověk, se rozpadá a z emritovaných kulturních statků se stává smetí.

Paternitu nad Acerbem měly – byť to zní nelogicky – houfy posluhovaček a děveček z okolí, ale též farmářka Růža Gribičová a její ohnivý chorvatský manžel, ale taky Novák, Skočdopole a Pumpřla a svých pár střepů tam pravidelně přidávala i ta kráva Tereza Hučáková.

Acerbovy údy sestávaly z nejrůznorodějších věcí: Byl tu třeba penzionovaný papiňák Umbach, narozený v Augšpurku, nevrlý, natržený starý mládenec, který kdysi zažil skvostné časy mezi labužníky. Šeptalo se, že dokonce sloužoval margarínovému králi. Vedle papiňáku Umbacha se válel záchodový kartáč Kropáček, v půlce zlomený, ale stále ještě opatřený nádhernou čupřinou, takže rulička not se Slovanskými tanci, která tu nedávno přistála, nadšeně vyjekla: „Jéje, mistr Paderewski.“ Kropáček si ovšem z téhle sladké lichotky nic nedělal, jako si vůbec nedělal nic z ženských, protože o sobě tvrdil, že je duchovního stavu, žádný hajzlkartáč, nýbrž kropič svěcené vody. Acerbus se takovému vychloubání jen usmíval.

A támhle zase kysl Pivoňka – zvětralý zbytek ležáku ve špinavé flaše s patentním uzávěrem, kterou tam nechal ležet ajznboňák Seke-
ra, když se vracel ze schůze nějakého tajného pánského spolku.

Stále nové věci přibývaly na hřbetě udatného Acerba, krásily ho a zvětšovaly.

Ale nechodili sem jen špinaví popeláři a děvečky s velkýma rukama, často si sem chodila hrát spanilá dívenka Doubravka, útlá a něžná, se zlatými lokýnkami. Vždycky, když se po ní guvernanka sháněla a držela jí kázání o „špinavém smetišti“, Acerbus se nevrle ošil. Kolemjdoucí spořádání občané to považovali za projevy nebezpečné vnitřní aktivity smetiště a rozčilovali se nad nedbalostí městského úřadu a technických služeb, protože spořádání občané nemívají o vnitřním životě věcí obvykle ani páru.

Když Doubravka, celým jménem Doubravka Miranda Pusinková, odběhla, Acerbus se za ní ještě dlouho zamilovaně díval, neboť byla opravdu neobyčejně půvabná. Směla si k Acerbovi dovolit všechno, dokonce – když daleko široko nebylo živáčka – si směla vykasat sukenku, podřepnout Acerbovi na hlavě a postřikat ho odshora dolů zlatavým praménkem. Nějaká sprška sem tam zasáhla i Umbacha, což ho neobyčejně zlobilo, neboť byl zvyklý jen na nevybranější bujóny; hartusil na Acerba, že si něco takového nechá líbit: „Měl bys otevřít útroby a zhltnout tu hřišnici.“

Acerbus se ale jen osvíceně usmíval: „Jen ji nech, starochu, podívej, jak je mladá a líbezná. Možná tam, kam načůrala, vyroste růžička nebo lilie a ozdobí nám příbytek.“ Umbach místo odpovědi jen kovově zaduněl.

V noci ale, když na obloze zářil měsíc, chodily k Acerbovi a k jezírku u jeho úpatí malé rusalky: Urinela a Pipigonda, Chcavulka a Čurymura a jak se všechny ty líbezné múzy věčného koloběhu tekutin mezi oceánem a nočníkem jmenovaly. Neboť, věz! V každé zapomenuté sklenici H₂O žijí mytické bytosti, jimž se klanějí baktérie. Už jsi někdy nahlédl do bakteriálních modlitebních knížek? Víš něco o jejich církevní organizaci. Prdlajs víš, blbe!

Rusalky měl Acerbus rád, zato dvě rozcuchaná pouliční psiska Bronzino a Šmuk mu šla na nervy: hrabala se v jeho pokladech, očuchávala

Fritz von Herzmanovsky-Orlando

tohle i tamto a jednoho dne na kousíčky roztrhala nádherný kabát, co tu ležel a jmenoval se Humhal.

Oskar A. H. byl strašlivě nešťastný, když tu přistál. Nešikovně se batolil po svinstvu, které mu ujíždělo pod nohama, a měl hlad. Touto dobou sedával u skvostně prostřeného stolu v Rakouském dvoře a proháněl tucty číšníků. Kolem velkých oken táhly davy návštěvníků a nejedna zámořská turistka tajně z batůžku vytáhla jeho fotografii, kterou si včera koupila společně s dalšími suvenýry, a porovnávala ji s originálem.

Konečně ho napadlo zkusit se zasytit okvětními lístky planých růží. Ochutnal – nebylo to špatné. Posilněn se vrátil na smetiště a našel tu malou chaloupku z kůry. Původně byla součástí nějakého kýčovitého suvenýru pro turisty, pro Oskara jako nový domcil byla ovšem jako stvořená. Číska od žaludu posloužila jako lavór k mytí, několik chuchvalců vlny jako postel a pořád ještě bylo v chaloupce dost místa na psací stůl.

Zařídil se útulně a nově nabytý domov, byt maličko stíněný, ho ponoukal k obvyklé činnosti: sesbíral několik uschlých růžových plátků a začal psát. Témat je tolik – kde jen začít? Pokračovat v psaní memoárů? Vylíčit své bytí brouka? „Ergo Sum!“ – to by byl přece pěkný titul. Anebo trochu politiky? Oskar se zlobně zamračil, když pomyslel na sedm bratrů Dankelmannových, kteří už dlouho pijí Prusku krev. Anebo trochu překládat? Už dlouho si myslel na „Příručku pro manikúru Odalisek“ uzbeckého básníka Dauletšáha Ibn Ala-Abduláha Baktišáha ze Samarkandu. Anebo že by přeložil Dalimilovu kroniku do jazyka brouků? Též si nedávno předseval komentovat zásadní spis remešského arcibiskupa Hinkmara „O alopecii a dalších nemocech ochlupe-ní čertů“ (malá ulitba katolicismu), kterýžto komentář by mohl být odrazovým můstkem pro studii „Je antikrist Innsbručák?“. Chtěl ale také v komentované kritické edici vydat neobyčejně poučný spisek „Jak naučit kohouta Filidora zpívat?“, jenž se jako apokryfní juvenilie připsuje mladému Pestalozzimu, jehož sté výročí úmrtí se blíží, čili by si zasloužil...

Práce a zase práce, a náš pilný velikán se do ní hned vrhl; popsané růžové okvětní plátky se kolem něj jen hromadily. Pouze v neděli si dopřával trochu oddechu a létal zpátky do Salcburku do kavárny Pasch, kde dřív rád sedával, a nyní tam nepozorován trávil příjemné chvíle ve vousech Hermanna Bahra. Byl to neobyčejný požitek: Bahrovy vousy voněly nikotinem a kadidlem a kromě toho si náš šestinohý literát mohl ze své skrýše přečíst několik stránek nového Bahrova manuskriptu. Občas zaletěl i do jiné kavárny, aby si přečetl noviny, z čtenářského pobíhání po titulních stránkách býval ale pravidelně nešetně vyrušován číšníky, kteří se ho snažili smést dolů. Nevzdělaná cháska! A přitom nám to přiblíblé státní vzdělávání tahá z kapsy pořádnou sumičku daní.

V Oskarově příbytku se náhle setmělo: vítr připlác na vchod a též jediný zdroj denního světla obscénní fotografii! Zrovna když pracuji na tak zbožných spisech, musí mi tu přistát něco tak ohavného, otrásl se Oskar a s námahou odsunul fotografii pryč. Kolem chaloupky si pak postavil plot, aby se něco podobného nemohlo opakovat. Nebyl ale s výsledkem příliš spokojen. „Proč si vždycky musím vybrat tak špatnou adresu?“ lamentoval. „Jednou jsem bydlel naproti hodinovému hotelu, pak zas naproti sýrašství a vedle veřejných záchodků a teď zas tahle fotka...“

Jednou večer – Oskar samozřejmě psal – se mu pod rukama začal třást psací stůl. Co to je? Zemětřesení? Na to to trvalo moc dlouho. Začala se třást i podlaha, jedna ze židlí se překotila, lavór s vodou spadl s třeskem na zem. „Krucisakrahimlhergot fix Laudon!“ zaklel

Oskar (miloval starorakouské kletby), když tu se z podlahy vysunula podlouhlá červená hlava a za ní celý tlustý pařížský párek. Hrůza!

Oskar A. H. v děsu uskočil ke dveřím, ale nemohl je v panice otevřít. Jen němě rozevřel ústa, když příšerný vetřelec promluvil: „Jmenuji se Slamečka a hledám svého bratra Julia. Neviděl jste ho? Bojím se, že ho sezobl kos.“

Proboha! Buřtovité tělo žízaly – protože Slamečka nebyl nic jiného než žízala – naplňovalo chaloupku čím dál víc.

„Vaše vniknutí, vážený pane,“ vzmohl se Oskar A. H. konečně na slovo, „je neslýchaná nestoudnost!“

Slamečka se ale dál valil pokojem, kýval hlavou nad rozepsaným manuskriptem na stole, při náhlém obratu smetl k zemi věšák. „Tady taky není,“ řekl pak smutně, dál se vinul prostorem a naplňoval ho mrtvolným zápachem.

Oskar A. H., otrášený se hnusem, vylezl na stůl. Konečně se nezvaný host protlačil dveřmi ven. Ještě dlouho znělo noci jeho nařikání: „Julie, kde jsi, brácho? Dáme si spolu koňak...“

„Hnusné smetiště!“ ulevil s Oskar A. H., „takhle to dál nejde. To je sansára ve své nejvrcholnější formě... Zákon polarit? Asi ano. Ach, kdybych tak měl svůj cvik: hrát si s ním mě vždycky uklidňovalo... Bože, jaká strašná příšera! Měla snad jeho návštěva nějaký vyšší smysl? Možná. Měl bych se snad zamyslet nad falickými symboly? Dát za pravdu církvi? Musím si o tom promluvit s Bahrem... Ha! Červ jako půdní generátor. Protofalus. Obyvatel suterénních prostor mikrokosmu. To kdyby věděl Dante! Mohl bych o tom napsat drama ‚Satan v pokojičku pro panenky‘. Ano, to napíšu a Alfred to bude ilustrovat.“ Seděl tu hluboce zadumaný, když tu náhle znovu v děsu se zježenými tykadly vyskočil: „Co když mi sem vlezle stonožka? Nebo tarantule?“

Zmocnila se ho hrůza mikrokosmu. „Jsem snad Siegfried, abych bojoval s draky?“ přel se Oskar A. H. s osudem. „To vymyslel ten pitomec Wagner. Nacionalistický zloduch! Takového Meyerbeera by nikdy nic takového nenapadlo. Ani Gounoda, ani Berlioze. To jsou slušní kluci. Wagner ale je – alespoň z broučího hlediska – neřád. Teď už aspoň vím, proč ho v Itálii, kde je spousta hmyzu, ani v jiných zavšivených zemích nemají rádi. Ach, jaké nečekané souvislosti... No ano, když je člověk na cestě k Buddhovi...“

V tom okamžiku do básnickovy cely vnikl první zlatý ranní sluneční paprsek a věnoval mu další materiál k přemýšlení: „Červ – pionýr noční říše; protofalus; chránělec černé Venuše; černá madona, Slované, kteří ji uctívají, zemské národy zakořeněné v půdě, nedají se probudit, osvětit, hrabou se v temné hlíně, zemědělcí, červí národy; ryjí nosem hlínu... teď konečně rozumím Rusku! Jaké osvícení, jaké osvobození! Je to jasné: hrůza, jež spolu koresponduje nahoře jako dole.“

Před básnickovým vnitřním zrakem se zjevil strom života s korunou a kořeny – říší pěvců a říší červů. Zde lidské hemžení – tam mraveniště, zde tygři – tam vosy, podobně zbarvené a stejně obávané; medvědovi odpovídá čmelák a užitečnému psovi patrně včela, vymřelým drakům a dinosaurům stonožky, svinky, pavouci a larvy, nad nimiž člověka zachvacuje tajuplná hrůza a otrása jím hnus. V krvi nám ještě sídlí děs našich praotců z doby kamenné, kteří s těmito příšernými protivníky museli bojovat... Člověk je podvojně rozvětven, současně směrem k Bohu a současně směrem k opici. Kočky, obyvatelky říše Grácií, to mají k Cherubínům blíž než člověk zapletený mezi opicí a Bohem.

A Oskar A. H. si zamyšleně ožušlával tykadlo, domnívaje se patrně, že je to šňůrka od cvikru. Pak vyskočil a začal nervózně pocházet po chaloupce: co je to dnes za nešťastný den? A nemá ani žádné astrologické pomůcky, aby si to vysvětlil. Začal v duchu Mahátmovi spílat.

Acerbus stárl, tvořily se na něm příkré svahy a pohyblivé rokle jako tekoucí písek; na jižní straně rostly mechy a tvořily tam celé lesy, na severní straně byl Acerbus holý jako každé správné pohoří.

V různých trhlinách žili brouci; nejmoudřejším ze všech byl ale Oskar A. H., jenž v hnědém mnišském plášti obýval poustevnu z kůry. Dvě zjevení už měl za sebou...

Jednoho dne se náhle setmělo a zároveň se ozval rachot. Nervózní učenec se lekl, vyskočil od psacího stolu – nějaký neforemný předmět dopadl do blízkosti jeho poustevny. Oskar A. H. si ho šel prohlédnout: byla to jen roztrštěná žertovná napodobenina fekálie značky „Čarodějník“, kterou někdo vyhodil. Jemný estét se zhnuseně odvrátil: „Samé náhražky... moderní doba... fuj“ a pokračoval chodníčkem, který ho zavedl k dalšímu učenci na smetišti, Januši Kapustňákovi, s nímž byl Oskar A. H. vzdáleně spřízněn a jenž zde už několik let sepisoval svou disertační práci k obraně polygamie, a přitom miloval lopatu Klotyldu na kydání hnoje.

Když se zase vrátil domů, našel zde Oskar barona Vajgla, vyplivnutý dlouhý nedopalek drahého doutníku, který mu přinesl výzvu k souboji. Od Kropáčka. Oskar A. H. Vajgla vyhodil s tím, že on se zásadně nebije. „A vyřídí Kropáčkovi, že je hajzlštetka, žádná kropenka na svícenou vodu!“

Takové a podobné drobné roztržky působily na Acerbu špatnou náladu, to je jasné.

Ještě že se tu relativně často objevovala Doubravka Miranda Pusinková! Stavěla si tu domečky a zahrádky pro panenky: z mecho-vých polštářů vyrůstaly čínské pavilony ze šnečích ulit. Její kamarád, kterého brávala s sebou, zase stavěl silnice a železnice, jež v odvážných, pečlivě zpevněných serpentínách spojovaly i ta nejdlehlší místa na Acerbu, což bylo pro našeho učeného brouka skutečně potěšení, neboť teď mohl ve vši pohodlnosti konat daleké výlety.

Doubravčin kamarád postavil dokonce lanovku, kterou Oskar A. H. rád používal. Vagony byly široké a pohodlné – zahraniční výroba, původně krabičky od švédských sirek. Každý den překvapovaly Oskara A. H. nové a nové fantastické stavby: městečko ze zbytků stavebnice ve stylu biedermeieru s úzkými pitoreskními uličkami, kde mohl Oskar A. H. snít o hrdinkách Alfreda de Musseta a jež ústily na náměstíčko osázené třískami z pily, po němž Oskar A. H. každou neděli odpoledne promenoval s knížkou v ruce.

A pokrok byl stále odvážnější: jednoho dne vybudovaly děti nad železničními kolejemi viadukty a tunely a pustily po koleji opravdový vlak! Pískající lokomotivu s pohonem na pevný líh a několika roztomilými vagónky.

A pak se udála katastrofa, jež divže neochudila lidstvo o kulturní statky nenahraditelné ceny! Ti dva malí rošťáci zahlédli Oskara, a než mohl utéct, chytili ho a nacpali do vagonu první třídy. Nedobrovolný pasažér se zmateně rozhlížel kolem: zvenku byl vagon docela pěkný, ale uvnitř bez jakéhokoli komfortu – žádné sedačky, jen holé stěny a okna bez skel. Vlak se řítíl krajinou, teď projel tunelem, na střechu s rachotem dopadaly hroudy hlíny, vagony narážely do kořenů skrytých pod zemí. Když vyjeli z tunelu, zahlédl Oskar A. H. svou poustevnu, vedle ní umělou fekálii, rozbitý hrnec – a pak se celý vlak překotil a sletěl dolů po příkrém náspu.

Co se stalo pak, Oskar A. H. nikdy nezapomene: utržený vagon jím nejprve smýkal ze strany na stranu, pak se uvolnila střecha a náš milý básník vyletěl obloukem ven. Kutálel se dolů po stráni, až se o něco zastavil. Kousek nad ním hořela lokomotiva vysokými plameny. Děti se k ní vrhly a snažily se plameny umlácet námořnickou čepicí. Když to nešlo, stalo se něco děsného: chlapeček si rozepnul

poklopec... Doubravce se úlekem rozšířily zorničky a básník sňal z očí virtuální cvikr, aby se na to nemusel dívat.

Oheň byl záhy uhašen a děti si teď něco tiše šeptaly.

Proboha! Jaké strašlivé zuby! Jako bílé lakované skříně v čekárně u zubaře... A ty rudé rty! Jako purpurové spáry pekelného skaliska. Jaká perverzní architektura! Konečně se Oskarovi s šileným vypětím všech sil podařilo vymanit se ze sevření prstů téhle dýchající sfingy, aby – ó hrůzo! – se jí skutálel přímo do dekoltu obrovského jako obchodní dům. Děsivá ruka po něm šmátrá, někde nahoře ječí dívčí ústa jako parník na moři. Oskar sprintuje po teplém růžovém koberci její kůže. Děsivá ruka už je tu – jen s námahou se Oskar tiskne za pouhý náznak příštího řadra. Ale – díky aspoň za to.

Leč i sem se děsivá ruka blíží! Oskar, nedobrovolný turista po juvenilní říši rozkoše, se zachraňuje skokem do hlubin. Dítě se předklání, piští a jako parním kladivem si buší rukou do klína. Oskar se nemůže nikde zachytit... Proboha, kdyby ho teď tak někdo viděl! To by byl skandál, dobré jméno v tahu... A klouže stále níž.

Oskar A. H. mi přísahal, že si celou dobu, co klouzal po mramorově hladkých, ale tep-lých a voňavých partiích Doubravky Mirandy, před očima držel krovky. Obě! Konečně se mu nějakým zázrakem podařilo nalézt okraj Doubravčiny kalhotky a po punčochách jako po skluzavce sjet dolů na zem. Tam upadl do mdlob, což ho šlechtí. V mdlobách způsobených studem zůstal ležet dlouho. Že se něco takového muselo přihodit zrovna jemu, a ne třeba autorovi knihy o Josefině Mutzenbacherové! Felix Saltem by z toho jistě uměl udělat další skandální román, třeba s titulem „Sentimentální cesta z Kozojed do Radostova!“ nebo něco podobně čuňáckého.

Oskarův příběh byl u konce.

Seděli jsme a mlčeli.

Pak básník vstal a začal pocházet po zcela již ztemnělém pokoji. Zastavil se přede mnou a stíněným hlasem pravil: „Fritzi, musíš mi věřit, že jsem si v tom nejkritičtějších okamžiku svého života doopravdy držel obě krovky na očích. Čestné slovo! Velmi mi záleží na tom, abys mi to věřil, protože vím, že umíš být přisný soudce.“

Pak zas nastalo úplné ticho. Tmou jen občas probleskl cvikr.

Z německého originálu **Der Haufen Acerbus** (Sämtliche Werke, svazek 9, Residenz Verlag, Vídeň 1992) přeložila

Ingeborg Fialová-Fürstová.

Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954) byl rakouský prozaik, dramatik a kreslíř. Byl čelným představitelem vídeňské grotesky a celoživotním přítelem Alfreda Kubina (jejich vztah zachycuje objemný svazek korespondence). Za svého života publikoval jen zřídka; u nás vyšla pouze hra Císař Josef a dcera železničáře (1957, česky 1981). Jeho hlavním dílem je takzvaná Rakouská trilogie, jež roku 2025 vyjde v českém překladu v nakladatelství Rubato.

KNIHEX 14%

VŠICHNI MALÍ NAKLADATELÉ
ANEŽ KNIZNÍ VÁNICE

KNIHEX.CZ

TECHNOLOGICKÉ CENTRUM UMRUM

MIKULANDSKA 5
PRAHA 1

14.-15. 12.

10-20 H

Emergency.
Přípravy na budoucnost
Dům pánů z Kunštátu
11. 12. 2024 – 16. 2. 2025



*EMERGENCY.
PREPARING FOR THE FUTURE*
House of the Lords of Kunštát
www.dum-umeni.cz

Vítejte
v nejistých
časech
klimatické
krize

HOST

hostbrno.cz

RTUŤ V TEPLoměRU POŘÁD SToupÁ

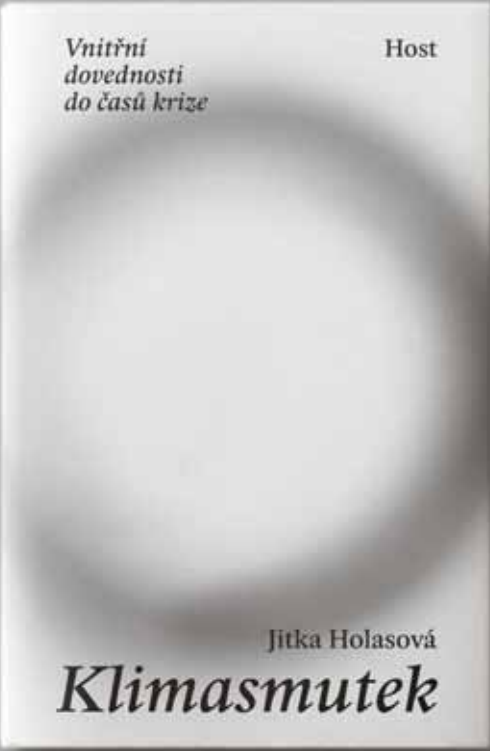
421 str., brož., 499 Kč



Americký novinář Jeff Goodell vysvětluje, jak vznikají vlny veder, mapuje jejich důsledky po celém světě a hledá způsoby, jak jim čelit.

STRACH O BUDOUNOST JE CESTOU K ŘEŠENÍ

311 str., brož., 399 Kč



Kniha v devíti rozhovorech propojuje prožitky klimatického smutku se zkušenostmi českých odborníků a odborníků na duševní zdraví a provázení přírodou.

Síla komunit

Jak zapojit místní do plánování měst

Skupina urbanistek a urbanistů z newyorského Pratt Institutu letos české veřejnosti představila metody komunitního plánování. Experti, kteří se dlouhodobě zabývají participací, dokazují, že rovnoprávné zapojení občanů do procesů městského plánování vede ke zlepšení bydlení a kvality života.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

„Chtěl bych tu zdůraznit dvě slova, která považuji za základ naší práce. Tím prvním je demokracie, druhým spravedlnost,“ zahájil svou letošní přednášku v pražském Centru architektury a plánování americký architekt a urbanista Ronald Shiffman. „Zároveň jsou hlavním důvodem, proč jsme založili naše centrum a proč usilujeme o to, aby do městského plánování byli rovnoprávně zapojeni všichni obyvatelé, včetně těch neprivilegovaných.“ Shiffman přijel do Česka na pozvání občanského sdružení CCEA MOBA představit činnost Centra pro komunitní a environmentální rozvoj při newyorském Pratt Institutu, které je považováno za průkopníka komunitního a participativního plánování. Spolu s Yvette Shiffman, Eve Baron, Evou Hanhardt a Davidem Burneyem, dalšími urbanisty ze zmíněného institutu, se snažil českému publiku ukázat, že i v New Yorku, centru neoliberálního kapitalismu, které je těžce postiženo

měst chátala jak po architektonické, tak po sociální stránce. V New Yorku přibývalo tehdy přes třicet tisíc opuštěných bytů ročně. Ronald Shiffman v jednom ze svých známých proslavů v této souvislosti uvedl: „Kdyby nějaký vnější nepřítel vybombardoval denně pět budov obývaných desítkami rodin, zmobilizovali bychom všechny síly, abychom ho porazili. Ale v tomhle případě jsou nepřítelem naše vlastní banky a vláda, která se nestará o životy lidí v našem městě.“ Proto se Shiffman spolu s podobně smýšlejícími kolegy rozhodl jednat a v roce 1964 založili Centrum pro komunitní a environmentální rozvoj, které je dnes s šedesáti lety zkušeností vzorem pro podobné aktivity po celém světě.

Oboustranný respekt

„Mými největšími učitelkami byly Elsie Richardson a Shirley Chisholm z brooklynské čtvrti Bedford-Stuyvesant, které s námi zača-

a sociálního vyloučení začala řešit na lokální i federální úrovni.

„My se učili od místních, oni se učili od nás,“ vzpomíná Shiffman. Oboustranný respekt jako základ spolupráce zdůrazňuje i Eve Baron, vedoucí Ústavu plánování a životního prostředí na téže brooklynské škole. „Jako urbanisté byste si měli uvědomit, že jste tu pro místní komunitu, a ne ona pro vás. Snažíme se lidi spojovat, protože vždy existuje někdo, kdo není do společnosti plnohodnotně zapojený. Ale samozřejmě to není jednoduché,“ reaguje Baron na dotaz, jak spolupracovat s těmi, kdo o to nestojí. „Snažíme se napojit na již fungující infrastrukturu a místní autority. Přitom nezapomínáme, že každá skupina je specifická a nic se nedá aplikovat na všechny. Zásadně chodíme my za místními, nikdy naopak. A jako nejlepší způsob se nám osvědčilo setkávat se u jídla a umožnit lidem, aby mohli přijít s dětmi, protože i ty by měly být důležitou součástí rozhodovacího procesu.“

„Důležitá je také expertíza – technická expertíza nás urbanistů a lokální expertíza místních obyvatel. Nestačí lidi jen zapojovat nebo informovat, je třeba se od nich učit a důvěřovat jim,“ doplňuje profesorka Eva Hanhardt, která se problematice sociální spravedlnosti věnuje přes čtyřicet let.

Ano deregulaci?

Činnost Centra pro komunitní a environmentální rozvoj zejména v sedmdesátých letech pomohla výrazně proměnit podobu amerických velkoměst. Úspěšné projekty, které zastavily ghettoizaci Brooklynu, Bronxu a dalších lokalit a aspoň krátkodobě přispěly k dostupnosti bydlení a omezení bezdomovectví, však neodolaly tlaku neoliberálního kapitalismu, který vyústil v současnou krizi bydlení. Jen ve čtvrti Bedford-Stuyvesant klesl od sedmdesátých let počet nebiých starousedlíků o několik desítek procent. „Stále se mluví o tom, že potřebujeme co nejvíc stavět, ale vůbec se přitom nemyslí na ty nejpotřebnější,“ upozorňuje Yvette Shiffman, která se podílela na programech dostupného bydlení založených mimo jiné na družstevních principech.

Město New York nedávno představilo nový plán „City of Yes“, který by měl být nástrojem, jak se potýkat s největšími současnými výzvami – uhlíkovou neutralitou, dostupností bydlení a ekonomickým rozvojem – a který má z města učinit úspěšnou, zdravou a dynamickou metropoli pro všechny. Odbornice a odborníci z PI ale upozorňují, že vize má problematická místa. „Rozvoj v tomto podání znamená především rozvoj byznysu, ne rozvoj prospěšný pro obyčejné lidi a komunitu. Plán je silně neoliberální, jeho hlavním poselstvím se zdá být ‚ano‘ deregulaci, a ta vždy dopadá na ty neprivilegované,“ varuje David Burney, bývalý vedoucí Oddělení městského plánování NYC.

„Obyvatelům se vyčítá, že se brání prospěšným změnám, ale jejich obavy jsou v mnoha případech oprávněné, zvláště tam, kde je vše ponecháno volnému trhu,“ podotýká Eva Hanhardt. „Lidé samozřejmě nechtějí žít v rozpadlých brownfieldech nebo v nekalitním, znečištěném prostředí, ale nový development pro ně také často představuje ohrožení, protože bývá spojený s růstem životních nákladů v dané lokalitě. V poslední dekádě muselo z tohoto důvodu opustit své původní domovy přes dvacet procent hispánské populace.“

O potřebě městského rozvoje spojeného s deregulací a uvolněním byrokratických pravidel ovšem slyšíme čím dál častěji i u nás. Stejně jako v New Yorku může být účinnou obranou právě komunitní plánování a zapojení všech skupin obyvatel.



Ronald Shiffman na přednášce v pražském CAMPU. Foto Yvette Vašourková

financiací, lze úspěšně bojovat za sociální a environmentální spravedlnost a dostupné bydlení.

Chátrající New York

„Šedesátá léta byla obdobím chaosu a převratných změn a z tohoto varu vykrytalizovaly ideje, na kterých stojí i naše centrum. Boj za práva Afroameričanů, ženské hnutí, válka ve Vietnamu – tím vším jsme byli ovlivněni nejen jako občané, ale i jako studenti architektury,“ říká mi Shiffman, který se narodil v roce 1937 na britském mandátním území v Palestině, celý jeho profesní život je ovšem spojený s New Yorkem a zejména s Brooklynem, kde sídlí i Pratt Institute, vysoká škola založená v roce 1887 s cílem umožnit studentům zájemcům bez ohledu na jejich pohlaví či třídní a rasový původ.

„Začátkem šedesátých let nás na architektuře učili navrhovat domy pro bohaté, když jsme ale vyhlédli z učebny, viděli jsme vybydlené čtvrti a zdecimovaná sousedství, obývaná většinou Afroameričany a dalšími minoritami.“ V důsledku cílené urbanistické segregace, kdy byly bílému obyvatelstvu poskytovány půjčky na lepší bydlení v suburbiích, zatímco ostatní na ně nedosáhli, v té době centra amerických

ly spolupracovat na její revitalizaci. Ukázaly nám ale úplně jiný význam toho slova než ten, který obvykle jako architekti a urbanisté vnímáme,“ vzpomíná Shiffman. „Mluvily s námi o tom, jak řešit vzdělání, zdravotní péči, bydlení a všechny další faktory, které společně tvoří zdravou a životaschopnou komunitu. Celý proces vnímaly holisticky. Když urbanisté mají na mysli participaci, většinou se maximálně zeptají, jak by si lidé představovali třeba podobu bydlení. Ale vy musíte vědět, co komunita doopravdy potřebuje, z čeho ty potřeby vyplývají a jak obyvatelé sami chtějí přistupovat ke změnám ve svém sousedství a jak je chtějí revitalizovat.“

Podle newyorských urbanistů skutečné městské plánování a architektonická tvorba nespočívají jen v navrhování fyzického prostředí, ale i toho sociálního, ekonomického a politického, kdy jedno podporuje druhé a lidé z vyloučených lokalit a znevýhodněných skupin pak mohou pozvednout svou komunitu na všech úrovních. Odborníkům z Pratt Institutu se spolu s místními obyvateli podařilo vytvořit soubor metod a nástrojů, které donutily politickou reprezentaci v čele se senátorem Robertem F. Kennedym, aby problematiku městské chudoby, segregace

Jak dalité přicházejí o iluze

Sen o spravedlivé společnosti, který se nevyplnil

Ještě v minulém desetiletí platila Strana většinového společenství za nejsilnější hlas utlačovaných kast v indické politice. Letos se ocitla mimo parlament a bojuje nejen o svou existenci, ale také o její smysl. Jak se jedna z nejmocnějších politických sil v severní Indii dostala do stavu klinické smrti?

JIŘÍ KREJČÍK

„Lidé ze slabších částí společnosti mě respektují tak, že se ke mně chovají jako k bohyni,“ prohlašovala Májávatí ještě v roce 2016. Politická známá svou zálibou v růžové barvě byla v půlce minulého desetiletí nekorunovanou královnou dalitů, tedy někdejších nedotýkatelných kast. Po osmi letech ale její situace příliš růžová není. Strana, která si kdysi dělala zálusk i na premiérské křeslo, nezískala v letošních volbách do Sněmovny lidu ani jeden mandát.

Univerzální klíč

Bahudžan samádhž pártí neboli Strana většinového společenství (BSP) vznikla v roce 1984 s cílem poskytnout politickou platformu marginalizovaným komunitám, zejména dalitům, kteří v tradiční kastovní společnosti trpěli sociálním a ekonomickým útlakem. Její zakladatel Kánšírám (1934–2006), původním povoláním laborant v továrně na třaskaviny, byl po dvaceti letech působení v dalitském odborovém hnutí frustrován z toho, že příslušníci nízkých kast nedokážou v parlamentní demokracii prosadit své zájmy. Ideologii nové strany proto postavil na koncepci

Pod vedením Kánšíráma a jeho následovnice Májávatí strana brzy získala významný vliv v severní Indii. Kánšírám zúročil své dlouholeté organizační zkušenosti a zmobilizoval silnou síť aktivistů na venkově i ve městech. Májávatí jako žena z dalitské kasty džátavů zase ztělesňovala vzestup marginalizovaných skupin, které dokázala velmi dobře oslovit prostřednictvím pečlivě vybraných kandidátů z různých kast a komunit. Historického úspěchu dosáhla BSP v roce 2007, kdy vyhrála volby v Uttarpradéši. Tento nejlidnatější indický stát se pak na dlouhou dobu stal baštou nejen BSP, ale i politiky založené na kastovní příslušnosti.

Volební úspěch BSP byl však zároveň začátkem jejího úpadku. Strana, která slibovala společenskou proměnu, se totiž ve vládních křeslech zaměřila spíše na symbolické kroky. Asi nejznámějším příkladem jsou výstavby parků a pomníků dalitských lídrů včetně soch samotné Májávatí. Tyto projekty sice mezi dality posilovaly pocit sounáležitosti a vědomí práva na užívání veřejného prostoru, zároveň však byly kritizovány jako plýtvání prostředky, které mohly být použity na

pohořela na osobních neshodách mezi lídry, ale i na skutečnosti, že dalité mají s nízkými kastami až příliš podobné ekonomické zájmy a často jsou si přímými konkurenty.

Před slavným volebním vítězstvím v roce 2007 doplnila BSP dalitskou kandidátku o bráhmany a sesbírala hlasy od obou zdánlivě neslučitelných skupin. Při námluvách s vysokými kastami však nakonec zapoměla na samotné dality. Ačkoli takzvané soupisné kasty tvoří v Uttarpradéši zhruba 21 procent obyvatelstva, Májávatí ve stranickém aparátu i při adresování sociálních programů protežovala početně nejsilnější čamáry a džátavy. Této slabiny si brzy všimla politická konkurence, zejména Indická lidová strana (BJP) pod vedením Naréndry Módiho. Hinduisticky konzervativní strana, která tradičně hájí spíše zájmy vyšších tříd, se rozhodla jít cestou inkluze: provedla nábor mezi méně početnými dalitskými kastami a zlomila monopol BSP na hlasy dalitů. Výsledek byl impozantní: BJP v Uttarpradéši dvakrát po sobě vyhrála volby a sestavila jednobarevnou vládu, což se v tomto klíčovém státě nikomu nepovedlo více než třicet let.

Paradoxní je, že BSP se o ztracené voliče ani nepokusila znovu zabojovat. Naopak se dlouhodobě vyhýbala kritice kontroverzních kroků BJP jak v Uttarpradéši, tak na federální úrovni, ať už šlo o diskriminační zákony o státním občanství, nebo společensky polarizující stavbu Ráмова chrámu v Ajódhje. V posledních letech dokonce BSP často kandidovala v obvodech, kde neměla šanci na vítězství, ale odčerpávala hlasy jiným opozičním stranám. To vedlo ke spekulacím, že BSP uzavřela s BJP zákulisní dohodu, aby ochránila své vedení před stíháním za korupční aféry z minulosti.

Na dně

Propadák v letošních volbách do Sněmovny lidu už byl jen logickým nárazem do dna. Nejenže BSP v Uttarpradéši nezískala jediné poslanecké křeslo, ale navíc zde obdržela jen 9,4 procenta hlasů. Je tedy zjevné, že strana ztratila už i důvěru svého skalního jádra z řad čamárů a džátavů, kteří v tomto státě tvoří zhruba deset procent obyvatelstva.

Může se strana od tohoto dna ještě odrazit? Původní Kánšírámova vize většinového společenství byla revoluční myšlenkou, která vyvažovala politickou dominanci vyšších kast. Od jeho dob se však politická krajina Uttarpradéše výrazně proměnila. Zatímco před dvaceti lety se voliči často rozhodovali jen na základě své kastovní příslušnosti, dnešní mladá generace mnohem více slyší na přísliby rozvoje a bezpečnosti. Všechny ostatní politické strany včetně kdysi elitářské BJP se proto prezentují jako mnohem inkluzivnější a zaměřují se na konkrétní otázky, jako jsou chudoba, nezaměstnanost, přístup ke vzdělání a zdravotní péči nebo nové technologie, které hrají v indické politice stále větší roli.

Naopak BSP postupně ztratila i potenciál mobilizovat své voliče na základě jejich kastovní identity, když dlouhodobě ignorovala příkoří, která se dalitům dějí ze strany vyšších kast. Nepsaný pakt o neútočení s hinduistickou pravici zase vedl k tomu, že BSP přestali brát vážně muslimové. V posledních letech tak můžeme vidět, že se jádro dalitských voličů přesouvá k novým regionálním uskupením, jakým je například podstatně radikálnější Ázád samádhž pártí. Její lídr, mladý dalitský aktivista Čandrašékhar Ázád, navíc stejně jako Májávatí pochází z dominantní kasty džátavů. Podaří se mu, co se jeho předchůdkyni nepovedlo?

Autor je politolog a indolog.



Sochy Májávatí a Kánšíráma ukazují na reliéf zachycující otevření Ambédkarova památníku v Lakhnáu. Foto Jiří Krejčík

většinového společenství, které by zahrnovalo všechny skupiny s nižším statusem, jež tvoří až 85 procent indické společnosti. Tedy nejen dality, ale i nízké kasty, muslimy a příslušníky původních kmenů.

Mezi hlavní Kánšírámovy inspirační zdroje patřili zejména Džjótiráo Góvindráo Phulé (1827–1890) a Bhímráo Rámdží Ambédkar (1891–1956). Podobně jako oni brojil proti nedotýkatelnosti a kastovní diskriminaci, jeho vize však nesměřovala k „vyhlazení kasty“ podle Ambédkarova vzoru. Kánšírám naopak vnímal, že lidé se své kastovní příslušnosti jen tak nezbaví, a proto by ji měli považovat za výhodu. Jeho strategie odpovídala spíše dosavadní praxi odborového předáka: využít početní převahy dalitů a nízkých kast k tomu, aby uchopili politickou moc. Ta se měla stát „univerzálním klíčem“, který odepne všechny dveře na cestě za pokrokem a sebeuznáním – umožní ve stávajícím systému reformy, které zajistí marginalizovaným skupinám rovné příležitosti.

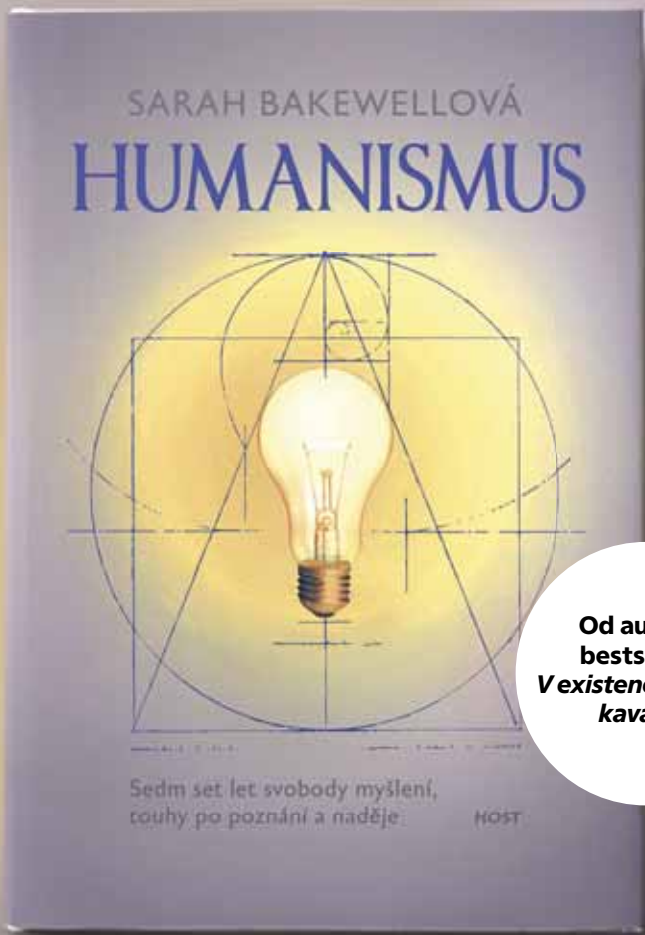
školství, zdravotnictví nebo infrastrukturu. Dalším problémem byla centralizace moci v ruce Májávatí, která oslabil organizační buňky na místní úrovni, a její korupční skandály. Zmínku si zaslouží také opulentní narozeninové slavy, při nichž spolustraníci obdarovávali svou lídryni luxusními šperky nebo obřími dorty. Večírky, které měly sloužit jako přehlídka dalitské moci a bohatství, tak zároveň vyvolávaly rozhořčení u chudých voličů.

Spojenec hinduistické pravice?

Možná největší strategickou chybou, která BSP zlomila vaz, však byl její posun od bahudžanské politiky k politice všelidové. Zatímco ještě v devadesátých letech Kánšírámovi stoupenci hřímali, že bráhmany a další privilegiované kasty je potřeba nakopat, v novém tisíciletí Májávatí pochopila, že se bez jejich hlasů při cestě k moci neobejde. Zdánlivě logická koalice se Socialistickou stranou coby hlavním zástupcem nižších a středních kast

Text vychází z podpory Strategie AV21: Výzkumný program Anatomie evropské společnosti.

Jak být svobodný a přitom neškodit?



Od autorky
bestselleru
*V existencialistické
kavárně*

Kniha Sarah Bakewellové
vypráví fascinující příběh
o hledání lidství a přibližuje
výzvy humanismu
v současnosti.

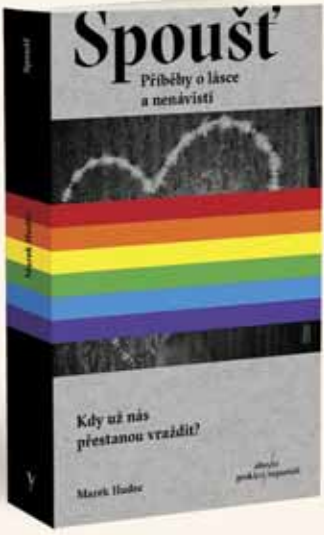
hostbrno.cz

HOST

absynt

Absyntovky dělají Vánoce

Darujte příběhy a reportáže o světě,
ve kterém se společně učíme žít



Protestival

Co určuje charakter povolebních protestů v jednom z největších „slumů“ v Nairobi? A proč je zavádějící pouliční dění chápat pouze optikou násilných riotů? Následující reportáž ukazuje protesty nejchudších obyvatel Nairobi festivalovou perspektivou, která se neobejde bez hravosti, smíchu a ironie.

MARTIN PÁV

Kibera je jedním z největších neformálních osídlení v Nairobi, která bývají stereotypně nazývána slumy. Na ploše o rozloze dva a půl kilometru čtverečního zde žije přibližně tři sta tisíc lidí. Kibera je také známá jako opoziční enkláva, kde každých pět let dochází k rozsáhlým povolebním protestům. V souladu s předsudečnou reprezentací slumů, jež jsou často vykreslovány jako místa utrpení a degradace, bývají i tamní politické protesty vnímány jako chaotické a násilné pouliční nepokoje. K jejich popisu se běžně používá výraz „riot“, který sugeruje obraz iracionálního, nebezpečného davu. V kontextu stigmatizovaných městských čtvrtí, jako jsou neformální osídlení typu Kibery, se pojmy protest a riot často stávají téměř zaměnitelnými. Termín riot však nejen prohlubuje zmíněné stereotypy, ale zároveň zbavuje protestující racionality, delegitimizuje jejich politické vyjádření a ve výsledku přispívá k jejich dalšímu sociálnímu vyloučení.

Do Kibery jezdím od roku 2016, nejprve jako dokumentární režisér, později i jako doktorand a výzkumník. Ve svém výzkumu se zaměřuji na postkoloniální identitu veřejného prostoru v neformálních osídleních, což nevyhnutelně zahrnuje i téma rezistence a vzdoru. Během svých návštěv jsem měl možnost dvakrát sledovat průběh generálních voleb – v letech 2017 a 2022. Oba případy vyústily v politické nepokoje. Zatímco v roce 2017 trvaly téměř týden, v roce 2022 pouze jednu noc. V obou případech jsem v Kibeře strávil několik týdnů, což mi umožnilo pochopit události v širším kontextu a nahlížet je pohledem místních obyvatel.

To, co jsem pozoroval a následně interpretoval skrze perspektivu místních obyvatel, se však pojmu riot zcela vymykalo. Přestože v obou případech byly přítomny i násilné projevy, jako rabování či pálení ohňů na ulicích, označit tyto události za riot by bylo nesmírně zjednodušující. Klíčovou součástí obou protestů totiž byly hravost, smích a ironie protestujících.

Temná kapitola

V kontextu moderních politických dějin Keni zaujímá Kibera výjimečné postavení. Necelých šest kilometrů od centra hlavního města a sídla keňské vlády Nairobi žije několik set tisíc chudých obyvatel. Velká část z nich pochází z kmene Luo, jehož zástupci tradičně tvořili politickou opozici v zemi. V letech 1992 a 2001 byl poslancem za volební obvod Lang'ata, kam tehdy spadala i Kibera, syn prvního keňského viceprezidenta Raila Odinga. Během tohoto období si Odinga, sám příslušník kmene Luo, získal mezi obyvateli Kibery masivní podporu, zejména díky své sociálně angažované rétorice a kritice korupce ve vládě. Tato podpora hrála klíčovou roli, když Odinga kandidoval na post prezidenta. I když měl ale při všech pěti pokusech masivní podporu Kibery, ani jednou nezvítězil.

Jednu z nejtemnějších kapitol dějin Kibery představuje rok 2008. Na konci předchozího roku kandidoval Odinga na post prezidenta proti Mwai Kibakimu, příslušníku kmene Kikuyu. Většina průzkumů před volbami předpovídala vítězství Odingovi, avšak po sčítání hlasů, které provázela řada kontroverzí, byl prohlášen za prezidenta Kibaki. Za vítěze se však prohlásil i Odinga, který výsledky voleb označil za zmanipulované. Situace vyústila v rozsáhlé etnické nepokoje po celé zemi, které trvaly několik měsíců. V lednu a únoru při nich zemřelo více než tisíc lidí a statisíce dalších byly vysídleny ze svých domovů. Kibera se během této doby stala jedním z epicenter násilí, kde docházelo k velkým ztrátám na životech, masivním demolicím a přesídlování.

Od té doby jsou každé další volby v Kibeře očekávány s obavami, protože vzpomínky

na masivní násilí zůstávají stále živé. Současně přetrvává pocit frustrace a zklamání, který mezi příznivci Raily Odingy rostl s každým jeho dalším neúspěchem.

Mačety a jiné rekvizity

„Lidi půjdou do ulic, to mi věř. A je jedno, jestli vyhrajou, nebo prohrajou. Když vyhrajou, budou šilet radostí a tancovat jako o život. A když prohrajou, budou bojovat. Je to něco jako hodně důležitý fotbalový zápas. Hra, která se nakonec může zvrtnout,“ předvídal reakce na průběh voleb v roce 2022 Juma, který v Kibeře vede organizaci zaměřenou na emancipaci mladých lidí.

Podobná přirovnání jsem zde slyšel často. Místní lidé často vnímají keňskou politiku jako hru, která se neodehrává pouze mezi politiky samotnými, ale zahrnuje všechny – včetně obyvatel neformálních osídlení. Při jedné z mých návštěv přirovnal někdo místní volby k festivalu, který dalece překračuje rámec samotného hlasování a povolebních protestů. Tento „festival“ totiž začíná týdny před volbami, kdy vrcholí politické i mírové kampaně a ulice ožívají nejrůznějšími uměleckými aktivitami. Samotné volby a vyhlášení výsledků pak představují vyvrcholení mnohem širšího společenského dění.

Perspektiva „festivalu“, jehož hlavním principem je hravost a kreativita místních, mi umožnila vnímat politické protesty v Kibeře jinak, než jak jsou obvykle vyobrazovány v lokálních i mezinárodních médiích. Ta obvykle přinášejí vizuálně atraktivní snímky zachycující pouliční chaos. Když vidíme fotografie plačících lidí, kteří stojí v záři hořících pneumatik a v rukou drží kameny nebo mačety, zažitá představa o riotech a násilí je okamžitě naplněna. Po mnoha pozorováních jsem však došel k jinému přesvědčení. Je to hlavně divadlo. Mačety a kameny nejsou nic víc než rekvizity, pláč není opravdový, ale předstíraný, a hořící pneumatiky neslouží jen jako blokáda veřejné dopravy – vytváří jeviště, centrální bod, kolem kterého vrcholí celé „festivalové“ dění.

Na počátku 20. století byly rioty interpretovány perspektivou davové psychologie, která vycházela z předpokladu, že jedinec po začlenění do davu ztrácí sebekontrolu. Z tohoto úhlu pohledu byl protestující dav vnímán jako destruktivní síla destabilizující společenský řád, kterou je třeba potlačit. Toto pojetí přetrvává v populárních diskurzech dodnes a bývá často využíváno k ospravedlnění represe vůči utlačovaným skupinám obyvatel napříč městy globálního jihu i severu.

Od šedesátých let však tuto perspektivu postupně nahrazují přístupy, které protestujícím neupírají racionalitu. Rioty již nelze chápat izolovaně, ale jako součást širšího rámce společenských nerovností a změn. Jejich analýza se dnes zaměřuje na různé úrovně – od makroekonomických a politických podmínek až po mikrosociální interakce, v nichž se konkrétní frustrace a nespravedlnosti přetvářejí v akci. Násilí, které se přitom objevuje, je navíc důležité zkoumat z performativního hlediska. Pouze tak lze rozlišit mezi násilným úmyslem a performancí. Zatímco úmyslné násilí znamená cílené ubližování druhým či ničení majetku, performativní násilí spočívá především v inscenování symbolických rituálů konfrontace. Tím se negativní emoce jako hněv či smutek mohou transformovat v pocit kolektivní solidarity. Současně je nutné zaměřit se i na jiné aspekty protestů, například právě na již zmíněnou hravost a veselí.

Inspirováni dílem ruského filosofa a lingvisty Michaila Bachtina, konkrétně jeho knihou *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (1965, česky 2007), upozorňují někteří autoři na karnevalové aspekty různých forem protestů. Ty lze nalézt nejen u antiglobalizačních hnutí, jako bylo Occupy Wall Street

nebo turecké protesty v parku Gezi, ale i u protivládních demonstrací ve městech globálního jihu. Podle Bachtinovy analýzy středověké kultury karneval zahrnoval různé projevy kultury, jež byly zaměřeny na podvratnou rezistenci vůči vládnoucím třídám a jejich autoritě. Kreativita a parodie, které byly v karnevalu přítomné, umožňovaly obrácení tradičních rolí a hierarchií, čímž se neoficiální a mimopolitické aspekty života dostaly na úroveň těch oficiálních. Karneval podle Bachtina představuje univerzální sociální fenomén, který je přítomný ve všech světových kulturách a v určitých okamžicích poskytuje jedinci příležitost osvobodit se od dominantních společenských struktur.

Tento pohled nám umožňuje vnímat situace, jako jsou rioty, v širším kontextu. I zdánlivě násilné projevy mohou být symbolickým vyjádřením bez přímého úmyslu zraňovat či ničit. V kontextu Kibery nám tato „festivalová“ perspektiva otevírá cestu k nazření voleb a následných protestů jako vzájemně propojených událostí, které nejsou jen politickým aktem, ale také zásadní součástí místní kultury. Volby tak každých několik let vytvářejí jedinečný prostor, v němž obyvatelé Kibery mohou nejen ventillovat nahromaděné frustrace, ale také utvářet alternativní, lokálně zakořeněnou veřejnou sféru. Tato sféra, postavená v období voleb na roveň oficiálnímu politickému diskursu, odráží kreativní a kolektivní dynamiku komunitního života, která jinak zůstává mimo hlavní proud mediálního i akademického zájmu.

Bla bla bla

Samotný volební „festival“ začíná několik týdnů před volbami. Během tohoto období vrcholí politické kampaně a současně se mnoho místních zapojuje do kampaní za mír. Motivování traumatickými vzpomínkami na povolební násilí z roku 2008, obcházejí Kiberu a snaží se přesvědčit své sousedy o tom, jak důležité je zachovat po vyhlášení výsledků klid. Zdůrazňují, že v chudé Kibeře jsou si všichni rovni a potřebují jeden druhého, bez ohledu na politickou orientaci.

V roce 2017 se do mírových kampaní zapojili i umělci ze skupiny Maasai Mbili, známého uměleckého kolektivu, jehož členové pravidelně vystavují svá díla nejen ve východoafrických, ale i v evropských galeriích. Pod vedením Otiena Gomby a Keva Stera, dvou klíčových malířů a performerů kolektivu, skupina připravila mírovou kampaň „Erections“ (kromě doslovného, sexuálního významu jde o zkomoleninu anglického slova „elections“, tedy volby). Hlavním principem byla parodie a nápodoba oficiálních volebních kampaní. Po celé Kibeře visely imitace volebních plakátů se surrealistickými karikaturami politiků, kombinujícími zvířecí motivy s odpadky. Místo obvyklých volebních slibů či jmen politiků nesly plakáty výmluvné sdělení: „bla bla bla“.

Nejvýraznějším prvkem kampaně byly workshopy, při nichž umělci motivovali místní obyvatele, aby namalovali sami sebe jako budoucí politiky. Tyto aktivity často vyústily v humorové situace, kdy se obyvatelé Kibery vykreslovali jako zkorumpovaní lídři, kteří využívají chudých k vlastnímu obohacení. Na jednom z workshopů se objevil i místní rapper Moroko, který při malování svého politického portrétu prohlásil: „Když mě zvolíte, udělám z Kibery centrum Nairobi. Stanu se vaší láskou a taky hromadou peněz. Zavedu tu bankomaty zadarmo! Denní limit na výběr? Pět tisíc. A taky vytvořím naši vlastní měnu. Bude se jmenovat kiberion. A víte co? Kiberion bude silnější než dolar!“

Karneval umožňuje lidem z nižších vrstev společnosti, aby si nasadili masky mocných, symbolicky tím dosáhli jejich úrovně, a zároveň je mohli zesměšnit. V rámci karnevalové logiky se tak obecní šašek může stát králem. Mírové kampaně bývají často zatížené

Kreativní neposlušnost v Kibeře



Blokáda hlavní silnice, vytvořená ohněm a tančícími lidmi, slouží jako komunikační strategie – vyvolává konflikt a povzbuzuje ke vzpouře proti společenským nerovnostem. Foto Martin Páv

moralizujícími narativy, jež apelují na mladé lidi, aby se chovali poslušně a akceptovali svou pozici na okraji společnosti. Parodické elementy v kiberské mírové kampani však vytvořily kreativní a bezpečný prostor, jenž mladým umožnil „vybouřit se“ a vyjádřit své frustrace. Výsledným poselstvím celé kampaně bylo, že politická fraška, do níž jsou volby často přetaveny, nestojí za skutečné násilí.

Oslava i potrat

Dnem voleb se atmosféra v Kibeře dramaticky změní. Ulice, běžně plné pohybu, jsou nyní ovládnuty postávajícími skupinkami místních. Tíse spolu hovoří a diskutují o průběhu sčítání hlasů. Většina obchodů zůstává zavřená, neboť se jejich majitelé obávají vypuknutí nepokojů. Největší dav se pravidelně shromáždí na plácku nesoucím lokální název „Kamkunji Grounds“ (*kamkunji* ve svahilštině znamená shromáždění). S každým dalším dnem po volbách dav narůstá. V den očekávaného vyhlášení výsledků zde už stojí desítky lidí a napjatě čekají na okamžik, kdy se budou moci dát do pohybu – ať už při oslavách, nebo aby vyjádřili zklamání a rozhořčení.

Když jsem zde byl v roce 2022 a zbývalo přibližně deset minut do oznámení výsledků, skupina asi padesát místních začala skandovat heslo na podporu Raily Odingy. Skandování rychle přerostlo v pouliční tanec, při němž lidé předváděli nejrůznější kreace, mávali volebními plakáty nad hlavou a hlasitě pískali na píšťalky. Dva muži v davu inscenovali boxerský zápas – střídavě předstírali, že zápasí, a následně se objímali. Uprostřed davu stála žena středního věku, která si vycpala tričko dekou a předstírala, že je těhotná. Když byly konečně oznámeny volební výsledky, které potvrdily

Odingovu prohru, žena vytáhla deku zpod trička, uchopila ji jako novorozeně a začala je oplakávat. K jejímu nářku se přidalo několik dalších žen, které „dítě“ hladily a společně nařikaly.

Několik dní poté jsem ženu, která předváděla porod, vyhledal a zeptal se, co svým jednáním vyjadřovala. Její fiktivní těhotenství prý představovalo naději, kterou sdílela s ostatními ženami v davu. Když však došlo na vyhlášení výsledků a ony zjistily, že jejich kandidát opět prohrál, předstírala, že potratila. K oplakávání dítěte se pak přidaly další ženy.

V Bachtinově pojetí je karneval úzce spjatý s materialitou lidského těla, jeho otvory, tělesnými tekutinami a vyměšováním. Jedná se o projevy lidskosti, které nás všechny spojují, a které máme zároveň tendenci vytěšňovat. Právě atmosféra karnevalu umožňuje jejich zpřítomnění. Tato symbolická degradace má přitom regenerační účinek – navrácí nás do reprodukčních, spodních vrstev těla, kde dochází k početí a novému zrození. Simulace těhotenství a jeho náhlého konce tedy přímo odpovídá této symbolické degradaci. Jde o velmi častý motiv v protestech ve městech subsaharské Afriky, kde lidské tělo hraje zásadní roli – ve všech svých projevech, i těch, které máme normálně tendenci skrývat.

Kruhový tanec

Samotná Kibera bývá v den vyhlášení výsledků voleb pravidelně odříznuta od okolního města. Místa, kde je možné do ní vstoupit, bývají strážena armádou a policií, které mají zamezit případnému davu protestujících ve vstupu do okolních čtvrtí. Nezbyvá tedy, než aby se protest odehrál přímo v Kibeře. Po vyhlášení výsledků se dav z Kamkunji Grounds vydává na pochod směrem k největší zdejší křižovatce

nazývané Olympic Bus Terminus. Právě zde protestující zapálí několik ohňů z pneumatik a transformují největší dopravní uzel v Kibeře v náměstí.

Dění se pravidelně odehrává podle stejné choreografie. Protestující vytvoří kruh kolem ohně, do něhož vstupují jednotlivci a předvádějí nejrůznější kousky – od twerkujících žen přes akrobaty až po motorkáře, kteří krouží kolem plamenů. Přihlízející nadšeně skandují a mávají různými rekvizitami, od klasických transparentů přes větve stromů až po kameny. Oheň, jehož hustý černý dým stoupá vysoko k nebi, zároveň slouží jako signál – i v odlehklých částech Nairobi se lidé dozvědí, že v Kibeře probíhá protest.

Kruhový tanec kolem ohně tak představuje jakousi sociální choreografii, která se postupně proměňuje v sociální mobilizaci. Nabízí totiž prostor, jak se kolektivně vyrovnat s negativními pocity, jako je úzkost, a současně posiluje schopnost jednat. Blokáda hlavní silnice, vytvořená ohněm a tančícími lidmi, slouží jako komunikační strategie – vyvolává konflikt a povzbuzuje ke vzpouře proti nastaveným společenským pravidlům a nerovnostem.

Hra na honěnou

Kruhový tanec obvykle trvá několik hodin, dokud se z davu neozve první výkřik: „Riot police!“ V ten moment se všichni rozprchnou do nejbližších úkrytů. Právě očekávání příchodu bezpečnostních složek a možnost, že celý „festival“ vyústí v konflikt, dodává celému dění výrazné napětí.

Drtivá většina současných studií se shoduje, že k tomu, co lze označit za skutečné násilí, zpravidla dochází až s příchodem bezpečnostních složek. Právě ty často fungují jako

katalyzátor konfliktu, přičemž na jejich reakci závisí další vývoj situace. V roce 2017 byly místní protesty násilně potlačeny policií. Podle zpráv Human Rights Watch zemřelo v Nairobi 33 lidí, z nichž 23 bylo údajně zastřeleno nebo ubito k smrti právě policií a armádou. Naopak v roce 2022 byla situace podstatně klidnější, což bylo částečně způsobeno menším politickým napětím mezi prezidentskými kandidáty, ale také reformami v keňských bezpečnostních složkách. V Kibeře byla přítomnost policistů a vojáků výrazně nižší. Přesto došlo ke střetům, které trvaly hluboko do noci, ale jejich průběh připomínal spíše hru na honěnou – skupinky protestujících vybíhaly zpoza rohu, provokovaly policii, aby je pronásledovala, a poté prchaly. Celou situaci sledoval podstatně větší dav lidí schovaných za branou přilehlého bytového bloku, kteří protestujícím tíse fandili a občas se smáli.

Obraz policie násilně potlačující dav je přitom jedním z nejčastěji medializovaných momentů, skrze které jsou protesty v subsaharské Africe reprezentovány. Tento obraz však odráží pouze závěrečnou fázi mnohem komplexnějších společenských událostí.

Vnímání voleb v Kibeře (a podobných lokalitách) jako „festivalu“ umožňuje překročit rámec samotného hlasování a následných protestů a zaměřit se na jejich dlouhodobější dynamiku. Zároveň upozorňuje na často přehlížené nenásilné formy protestu, které tvoří jádro těchto událostí. Kreativita, humor a hravost dávají protestujícím možnost nejen uvolnit své frustrace mírovou cestou, ale také vyjádřit svůj názor a formulovat kritiku palčivých společenských problémů.

Autor je dokumentarista a doktorand Metropolitní univerzity Praha.

Od kyborgů k druhové blízkosti

Manifesty Donny Haraway

V proslulém Manifestu kyborgů i méně známém, ale vlivném Manifestu druhové blízkosti uvažuje americká teoretička Donna Haraway nad způsoby, jak rozrušovat dominantní mocenské struktury a konstruovat jiné, rovnější. Její psaní od teorie a kritiky míří k požadavku přetvářet svět, který sdílíme s mimolidskými bytostmi.

MAGDALÉNA MICHLOVÁ

„Manifesty Donny Haraway jsou jako kompost v bohaté půdě kritické reflexe, erudice a vtipu,“ prohlásila o díle americké biologky, historičky vědy a transdisciplinární teoretičky její britská kolegyně Marilyn Strathern. Haraway se do povědomí akademické i kulturní veřejnosti dostala v osmdesátých letech minulého století a od té doby se v něm drží – její texty jsou stále nejen relevantní, ale i novátorské. Z francouzské tradice *l'écriture féminine* si vypůjčila nelineárnost, performativitu a specifický, autobiograficky laděný styl, který využívá při popisu nových pojetí těla: nejprve kyborga, později blízkého druhu.

Světlo z trhlíny

Do *Manifestu kyborgů* (1985, česky 2002) se Haraway dle vlastních slov pustila s cílem dát svému tehdejšímu životu vědkyně (feministický) smysl – ale jinak, než to dělalo takzvané Hnutí Bohyně (Goddess Movement), odmítající technologie a vyzývající návrat k přírodě. Taková politika podle Haraway není dostatečně progresivní. Chybí jí subverze. Přišla proto s „kybernetickým organismem“, který vznikl v šedesátých letech v souvislosti se studenou válkou, vesmírným závodem a imperialistickými fantaziemi o technohumanismu, jež se otiskly do politických a výzkumných projektů. Haraway tyto dobové tendence nepřijala, ale ani je bezmyšlenkovitě nezavrhl. V *Manifestu kyborgů* si je místo toho s ironií přivlastňuje způsobem, na nějž technovědečtí autoři nikdy nepomysleli, a dělá si s nimi, co sama chce. „Yyužití světla, které pronikne trhlinou, je konstruktivní subverzí,“ shodli se v knize *Subversion!* (Subverze!, 2017) mediální teoretik Alfie

Bown s politickým filosofem Srečkem Horvatem. A jak víme z písně Leonarda Cohena, „ve všem je nějaká trhlina / jen tak se dovnitř dostane světlo“. Haraway takovou trhlinu (dnes by ji Legacy Russell označil* jako *glitch*) v technovědeckém diskursu našla, a ovlivnila tak vývoj feministického myšlení na dalších minimálně dvacet let.

Částečně i díky ní se na přelomu tisíciletí objevil posthumanistický feminismus, který zdůrazňuje omezení, ale i možnosti, jimiž feministické politické subjekty disponují v kontextu sexistického, rasistického, ekologického a neoliberálně-kapitalistického útlačku. A to navzdory tomu, že sama Haraway se k posthumanismu ani k posthumanistickému feminismu, jak jej definuje třeba Rosi Braidotti, sama nehlásí. Místo toho se obrací ke koexistenci vzájemně blízkých druhů, již se věnuje s ohledem na jejich historický vývoj, zvláště pak na kolonialismus. Podle Braidotti spojuje Haraway feministický diskurs tělesné materiality s jazykem vědy a technologie a vyzývá nás k zamýšlení nad tím, jaké (nové) druhy těl se v současnosti konstruují – jaký genderový řád nám vzniká přímo před očima. Do centra debaty o nových technologiích přitom klade otázku mocenských vztahů (včetně těch genderových) a rezistence vůči nim. Tato varovná linie je výrazná především v *Manifestu kyborgů*.

Bílá a čistokrevná

Důvod popularity *Manifestu kyborgů* je patrný: ve své době představoval radikálně intersekcionalní alternativu k esencialistickému feminismu i chytře provokativní odpověď na soudobý diktát technovědy. O necelé dvě dekady později Haraway svůj přístup reviduje a v textu *The Companion Species Manifesto* (Manifest druhové blízkosti, 2003) se ptá, který ze dvou kolektivních spolusubjektů – kyborg, nebo blízký druh – lépe vypovídá o životaschopných politikách a ontologiích současných žitých světů. Na svou otázku odpovídá zaměřením na mimolidské a více-než-lidské tvory a druhy obecně, kterým se věnuje od počátku nového tisíciletí. *Manifest kyborgů* byl dílem ironie; *Manifest druhové blízkosti* ne. Přestože ironie a satira sehrály v minulých kulturních epochách klíčovou roli, současná mnohonásobná krize si nezádá cynismus, ale víze a akce. „Dlouho jsem nosila šarlatový nápis ‚Kyborgové za pozemské přežití!‘, nyní se identifikuji

se sloganem, který mohl vzejít jedině z oblasti psích sportů, trénujících psy v poslušnosti, kde i malé chňapnutí může vyústit v rozsudek smrti: ‚Run fast, bite hard‘,“ píše Haraway v *Manifestu druhové blízkosti*. V něm nás mimo jiné vyzývá, abychom brali vážně lidsko-psí vztahy. Když mluví o soužití, koevoluci a mezidruhové socialitě, jako příklad používá sebe a svou fenu: „Jednu z nás – produkt pestré genetické směsi – označují za ‚čistokrevnou‘. Druhá, jež vznikla z podobné směsice, je nazývána ‚bílou‘. Každé z těchto označení vytváří jiný diskurs rasy a obě nese me jeho důsledky ve svém těle (...) Obě jsme samice zbavené možnosti reprodukce, jedna věkem, druhá chirurgickým zákrokem.“

Infekce zvaná láska

Haraway podle vlastních slov ráda podniká „vědecké výpady do mnoha jen částečně prozkoumaných oblastí“. Něco podobného známe i od belgické filosofky vědy Vinciane Despret, která s Haraway sdílí zájem o mezidruhovou socialitu. Teoretik*čka Timothy Morton zase na Haraway navazuje obratem od primátu karteziánského subjektu k objektově-orientované ontologii.

„Všichni jsme si v základu druhově blízcí. Vzájemně se utváříme ve své tělesnosti. Jeden druhému, ve své specifické odlišnosti, na svých tělech ukazujeme nestydatou vývojovou infekci zvanou láska,“ píše Haraway, podle níž nejsou kyborgové ani blízké druhy pouhými metaforami, ale nástroji pro utváření radikální politiky zakořeněné v mezidruhovém spojení a usilující o kolektivní přežití.

Svět je podle Haraway spolubytím s lidskými i mimolidskými či více-než-lidskými druhy, a proto je třeba uvědomit si provázanost toho, co jsme si navykli vnímat jako oddělené. Způsobem, jakým její manifesty ilustrují nové formy vztahů, jdou o krok dále za kritiku – umožňují nám představit si a zabydlet způsoby bytí, které odolávají logice pozdního kapitalismu a kultivují prostor sdílené zranitelnosti, vzájemné odpovědnosti a péče. Nutno ale dodat, že taková víze není nízkoprahová – čtení Donny Haraway je bolestivé, a to i pro člověka z akademického nebo uměleckého prostředí. *Manifest druhové blízkosti* je nicméně o něco přívětivější než *Manifest kyborgů*. Další motivace u kyborgů nezůstávat.

Autorka je socioložka.

ULTIMÁTUM

ČEZ útočí!

RADEK KUBALA

V závěru listopadu skončil po šesti letech soudní spor mezi Severočeskými doly, jež patří do skupiny ČEZ, a třiaosmdesáti protestujícími, kteří se v roce 2018 zúčastnili blokády dolu Bílina. Krajský soud v Ústí nad Labem potvrdil rozhodnutí okresního soudu v Chomutově, podle něhož mají účastníci a účastnice blokády zaplatit přes šest set tisíc korun za způsobené škody. Při započtení soudních náhrad a úroků z prodlení nakonec budou hradit částku pohybující se kolem milionu a dvou set tisíc korun (přesnou sumu se dozvíme ze soudního spisu). Aktivisté, které právně i finančně podporuje hnutí Limity jsme my, tedy tehdejší organizátor Klimakempu, mají ještě možnost odvolat se k Nejvyššímu soudu. Nicméně odvolání nemá odkladný účinek a částku budou muset zaplatit tak jako tak.

Rozsudek přichází v době, kdy jsou stále zjevnější dopady klimatické krize – ať už jde o povodně ve střední Evropě a Španělsku, nebo o obří hurikány v Severní Americe. O dlouhodobých dopadech na země globálního jihu ani nemluvě. Ochráncům klimatu navíc dává za pravdu i to, že Česká republika směřuje ke konci uhlí v roce 2033 a že ČEZ díky tlaku občanské společnosti nebude lom Bílina po roce 2030 rozšiřovat. Protestující tak musí zaplatit přes milion korun za to, že se nemýlili a že za pravdu dokázali bojovat.

Absurdní je toto rozhodnutí i s přihlédnutím k faktu, že ČEZ během energetické krize vydělal desítky miliard. V roce 2022 si připsal rekordní čistý zisk 81 miliard korun a v roce 2023 dalších 29,6 miliardy. Rok před bloádou Bíliny si vrcholní manažeři ČEZu vyplátili odměny ve výši 22 milionů korun, a to právě skrze Severočeské doly. Vyhraný milion tak bude pro největší tuzemskou energetickou společnost jen kapkou v moři, kdežto pro aktivisty může být likvidační. Naštěstí se mohou spolehnout na solidaritu lidí z klimatického hnutí, kteří se na případné pokuty skládají dlouhodobě a budou peníze vybírat i nadále.

I když se ale podaří vybrat celý obnos, nic to nemění na faktu, že rozhodnutí soudu je nebezpečným precedensem, který ukazuje, že aktivní občanská společnost to v Česku může pořádně schytat. Chcete se postavit nespravedlnosti a bojovat za důstojnou budoucnost? Budete platit svému úhlavnímu nepříteli částky, které jsou pro vás astronomické, pro něj nicméně zanedbatelné. Rozhodnutí krajského soudu je tudíž také vzkazem aktivistům, že mají držet hubu a krok. Zapadá přitom do vlny rostoucích represí vůči klimatickému hnutí, která se valí celou Evropou a v jejímž důsledku dnes někteří lidé v Německu i Velké Británii sedí ve vězení. Namísto řešení klíčového problému dnešního světa jsou tak šikanováni ti, kteří bojují za příznivou budoucnost. Nezbyvá tedy než ukázat, že největší zbraní proti korporacím, jako je ČEZ, zůstává především solidarita – a nejde samozřejmě jen o finanční podporu hnutí Limity jsme my.



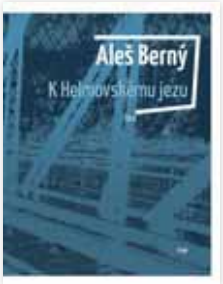
Ilustrace Silvie Vavřínová



Kateřina Piňosová, Jiří Sádlo
Skutečná tvář květin
Kodudek 2023, 403 s.

Jiřího Sádla považuji za jednoho z nejlepších současných českých spisovatelů navzdory tomu, že ho za spisovatele stále považuje málokdo a bývá řazen spíše do řádu přírodovědců. Kniha s podtitulem „Atlas rostlinstva v zemích exotických spatřovaného s podrobnými vyobrazeními a poznámkami“ potvrzuje výjimečnou pozici biologa, který se záměrně pohybuje na okraji literárního pole a vytváří těžko uchopitelná díla. V terminologicko-metodologickém úvodu se dozvídáme, že na počátku byly obrazy výtvarnice Kateřiny Piňosové, která vytvořila imaginární portréty rostlin a doprovodila je krátkými popisy. Snažila se tak vystihnout ducha květin, které jsou většinou zobrazeny jako humanoidní, zvířecí či hmyzí postavy. V jádru knihy je hra – Piňosová poslala obrázky Sádlovi a on na jejich základě napsal hesla. Učinil tak jako obvykle: kombinuje vědecké informace s vlastními výzkumy v terénu i na Wikipedii a do toho zapojuje poetický jazyk a imaginaci, jejíž horizont může být kosmický i mikrobiální. Texty mají místy povahu zenového kóanu a tak i fungují: snaží se rozbít navyklé způsoby vidění a zprostředkovat okamžik před poznáním. Nechybí ani ironie či potouchlé výpady, například proti lilkovitým rostlinám. Je pravděpodobné, že tato knížka se nebude číst ani jako krásná literatura, ani jako praktická pomůcka při poznávání rostlin. A pokud ano, má Sádlo pro čtenáře dobrou radu: „Zvlášť zavilí vyznavači jediné pravdy, např. vědecké, protivědecké, umělecké apod., by takovéhle věci, jak se tady píšou, radši ani neměli číst, aby jim nepraskla cévka. No a jestli praskne, tak dobře.“

Karel Kouba



Aleš Berný
K Helmovskému jezu
Argo 2024, 128 s.

Čist básnickou skladbu Aleše Berného je jako sledovat filmové drama. Autor umně nakládá s osvědčenými postupy vyprávění, těží z konvencí žánru, vládne sugestivními obrazy a jejich kompozicí, odkazuje k jiným, především hudebním textům, a zároveň všechno to umění o umění překonává jedinečnou zkušeností, patřičně rozpuštěnou v tučné fikci. Skladba by mohla být klidně prózou, pokud by autorovi tolik nezáleželo na tom, aby místo o událostech psal o náladě, co po nich zůstává – o melancholickém trnutí mysli, která se ohlíží za uplynulým časem. Titulní Helmovský jez navyšuje hladinu Vltavy u Štvanice, je prostorovou hranicí vnitřního města, která se překlápí v časovou hranici nenávratna. Mluví přehlíží z vyšehradských strání ulice rodného Podskalí a věčně tekoucí řeku, opíjí se a vzpomíná. Výčitky se mísí s vděčnostmi. Smyslnou hrubost nočních návratů z hospod střídá něha pozdě prozřelého muže, který zůstal sám. Poněkud barvotiskové scény tělesné lásky ospravedlňuje mohutnost touhy. Zpytování ztracených lásek se prolíná s líčením tragického osudu jedné podskalské rodiny. Skutečným, kolektivním hrdinou skladby jsou místní obyvatelé, jejichž vzájemná účast se obrací v bezohlednost a naopak. Vše se rytmicky opakuje, „lesklé vlny hnědé řeky“ odnášejí se vzpomínkami i jejich tíhu. Ohlížení se je sladké, ale i palčivé, jako šrámy na zdi vyrývané kovovým čelem postele na smrt nemocného. Stesk jednoho člověka povýšený na stesk všech ztracených duší „v tom bílém tichu rána“ devadesátých let.

Martin Lukáš



Konstantinos Tsivos
Hybridní „lidově demokratické Řecko“
FF UK 2023, 332 s.

Řecká občanská válka skončila v roce 1949 porážkou komunistů, to ale neznamenalo konec snah o vybudování komunistického Řecka, ač pouze na území spřátelených lidově demokratických států. Úskalí a nakonec i definitivní krach tohoto úsilí popisuje řecko-český historik Konstantinos Tsivos v nové knize s podtitulem „Dějiny Komunistické strany Řecka v období 1945–1956“. Zároveň poskytuje výklad o zrodu a vývoji řeckého komunistického hnutí v meziválečném období a za okupace i o průběhu samotné občanské války a v závěru pak shrnuje další proměny strany až do devadesátých let, kdy se její vedení definitivně „usadilo v zákopech stalinismu“. Důkladně analyzuje jak vztahy mezi řeckými komunisty a jejich protějšky v zemích socialistického bloku, tak metody, jež sovětsští představitelé užívali k ovládní a kontrole řecké komunistické strany. Zvlášť zajímavé je líčení její destalinizace v roce 1956. Partaj, kterou do té doby ovládal „malý Stalin“, totiž generální tajemník Nikos Zachariadis, se sice od Stalina i od svého dosavadního vůdce oficiálně odvrátila, vnitřně se však podle Tsivose příliš nezměnila a věrní „zachariadisovci“ byli vystaveni nemilosrdnému pronásledování. Rozporuplný vývoj patrně určil i další směřování této politické síly, která se v pozdějších desetiletích vrací k ideologii, již lze označit za stalinistickou. Právě tyto přesahy jsou pro českého čtenáře blíže neobeznámeného s řeckým politickým životem asi nejpřínosnější.

Miroslav Tomek



Pierre Broué
Bolševici
L. Marek, Praha 2023, 661 s.

Při četbě Brouého dějin bolševické strany, jejichž český překlad z roku 1979 byl nalezen v pozůstalosti Vratislava Effenbergera, se čtenář přenáší do minulosti hned dvakrát. Sleduje autorem popisované zápasy bolševiků od založení sociální demokracie v carském Rusku až do Chruščovovy vlády, a rovněž zápas trockistické intepretace sovětských dějin, k jejíž tradici Pierre Broué patří, s historickou matérií. Originál vyšel v roce 1961, tedy v době, kdy ještě hádky o to, zda je Sovětský stát zdeformovaný, či spíše zdegenerovaný dělnický stát, bylo možné vést s vážnou tvář. Dnes se dá Brouého rozsáhlá publikace číst snad jako komplement k těm nejučelovějším produktům západní sovětologie, které u nás vycházely v devadesátých letech. Sotva však lze brát vážně příběh o tom, že slavnou ruskou revoluci zkazila téměř výlučně Stalinova odpudivá osobnost. Problémy, před nimiž tato revoluce stála, by bez paranoidního Gruzínce na trůně nebyly o nic menší, a dnes jen málokdo věří tomu, že by k jejich vyřešení stačilo, aby Lenin zůstal naživu o pár let déle. Brouého Bolševici jsou svébytným svědectvím o snaze části západní levice udržet bolševický mýtus v nějaké formě živý navzdory všemu a všem, o čemž nejlépe svědčí autorovo vyjádření o roce 1921: „Mohli by bolševici souhlasit s volnou konfrontací idejí a svobodným soutěžením ve volbách do sovětů, když dobře vědí, že devět desetin obyvatelstva je jim nepřátelských?“

Matěj Metelec



Vincent musí zemřít
(Vincent doit mourir)
Režie Stéphan Castang, Francie, Belgie 2023, 115 min.
Premiéra v ČR 28. 11. 2024

Vincent se tak jako každý den věnuje své práci v kanceláři. Najednou ho nový stážista bez důvodu začne tlouct notebookem po hlavě. Druhý den mu jiný kolega opakovaně bodá do ruky propiskou. Podobné situace se dále opakují a vyděšený protagonista prchá na chatu svého otce, kde se snaží vyrovnat s faktem, že ho každý, komu se podívá do očí, chce zabít. Režisér Stéphan Castang ve filmu Vincent musí zemřít vychází z absurdního nápadu a zprvu se zdá, že půjde o další evropský artový počín postavený na neobvyklé myšlence a důsledné práci s ní – například v duchu surrealistické tvorby Quentina Dupieux. Jenže snímek se rozpíná do sice komorní, ale chytře vystavěné žánrové směsi, satira se mění v dystopické sci-fi i svéráznou variaci na postupy zombie hororů. Podobně jako dílo zakladatele moderního zombie hororu George Romera, u něhož nemrtví vždy byli metaforou odcizení a dehumanizujících dopadů kapitalismu, je i Vincent musí zemřít prostoupený nepatetickým smutkem nad stavem světa. Další zjevnou inspirací jsou paranoidní filmy Johna Carpentera, především Oni žijí! (1988). Hladké přechody mezi různými polohami – hororem, momenty čistě fyzické grotesky a vizemi počínající apokalypsy – činí ze snímku jeden z nejpozoruhodnějších debutů poslední doby. Mimo jiné jde o trudnou romanci stojící na bolestivém paradoxu, že chtějí-li spolu hrdinové být, nesmějí se jeden druhému podívat do očí.

Tomáš Stejskal



Marius Kotrba
Conditio Humana
Dům umění města Brna, 25. 9. 2024 – 2. 3. 2025

Český sochař Marius Kotrba (1959–2011) je v širším povědomí známý především jako autor děl do veřejného prostoru, zejména bronzové fontány Spravedlnost, která stojí od roku 2010 před Nejvyšším správním soudem na brněnském Moravském náměstí. Figuru člověka zvedajícího objemnou krychli, z níž vytéká voda, místní v reakci na umístění před soudní budovou geniálně překřtili na „Exekutor odnášející pračku“ – tato anekdota nicméně škodí celkovému obrazu umělcova díla, které teď v nedalekém Domě umění přibližuje retrospektiva s názvem Conditio Humana. Ta ukazuje Kotrbovy lapidární válcovité formy jako výsledek dlouholetého procesu vyrovnávání se s dědictvím sochařské tradice a odvěkým hledáním ideálních nadčasových forem. Výstava začíná méně známou ranou tvorbu z osmdesátých let, kdy Kotrba studoval na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru monumentálního sochařství, a představuje jeho postupné hledání – a objevení – vlastního autorského rukopisu. Umělcův stručný životopis u vstupu do galerie naznačuje, že zásadní část jeho odkazu spočívá v pedagogické činnosti, které se soustavně věnoval od roku 1990. Je proto škoda, že v pečlivě zpracované výstavě nebyl položen větší důraz na tento rozměr jeho života. Na první pohled to není úplně zřejmé, ale Kotrbova tvorba osobitým způsobem vyčnívá z kánonu místní umělecké scény. V časech postmoderního a konceptuálního umění neoblomně pracoval tradičními postupy a s odzbrojující důvěrou ve vlastní řemeslo hledal jeho místo ve 21. století.

David Bláha



Jan Večeřa
Hvězdy z Bizárie
Divadlo Ypsilon, Praha, psáno z premiéry 11. 11. 2024

Přestože Divadlo Ypsilon po smrti svého zakladatele Jana Schmidta hledá nového ředitele, začátek letošní sezóny se obešel bez komplikací, a navíc divadlo přišlo s novou premiérou. Komedialní dílko Hvězdy z Bizárie pro zdejší malou scénu napsal a zrežíroval Jan Večeřa. V inscenaci patříčí do oblíbeného žánru „divadla na divadle“ vystupují pouze tři herci. Do hlavní role režisérky byla obsazena stálice souboru Lenka Loubalová, která spolu s Paulínou Labudovou a Zdeňkem Dočkalem coby představiteli neherců zkouší svou hru. Humor se odvíjí od typických konfrontací protichůdných postav. Zatímco Labudová zosobňuje ambiciózní dívku, která se touží prosadit jako herečka (a ideálně také jako influencerka), a všem tak vytříť zrak, Dočekal sehrává roli zakřiknutého, naivního klavíristy Josífka, který publikum po celou dobu představení baví svými bizarními rodinnými historkami: třeba o bezrukém otci, který je přes svůj hendikep profesionálním boxerem, nebo o siamských dvojčatech-fotbalistech, která na hřišti nemohou faulovat, jelikož žlutá karta se v jejich případě násobí. Nesourodou trojici – ale také celou inscenaci – drží pohromadě naivní příběhová linka sledující téma plnění životních snů. Důraz na hudební složku a humor, jazykový i situační, logicky zapadá do repertoáru této tradiční pražské scény, jejíž publikum tvoří zejména starší ročníky. Jestli s novým vedením divadlo přitáhne také novou generaci diváků, je otázkou.

Jiří G. Růžicka



Alternativa
MeetFactory, Praha, 22. a 23. 11. 2024

Telegraficky z druhého víkendu festivalu Alternativa: Ze setu Georgyho Bagdasarova stihnu jen pár vteřin – závěrečné crescendo působí jako úspěšné završení čehosi. U spolupráce dua Jasnovidce s houslistou Danielem Meierem si připadám, že jsem se ocitl v kostele. Prožitek mi narušuje křeč v chodidle – musím doplnit hořčici. Elektronicko-perkusivní improvizace dvojice Mathieu Chamagne & Lê Quan Ninh mi způsobuje sluchovou slast, ale také vizuální dilema: vše podstatné jako by se odehrávalo uvnitř dvou rámců Chamagnova interaktivního nástroje – co si však počít se vším tím prázdnem okolo? Tak moc se snažím užít si koncert Puce Mary, až se cítím trochu trapně. Její produkce končí hlukovou stěnou a já si uvědomím, že si dánská hudebnice tolik úsilí nezaslouží. Nevěřte nikomu, kdo vytváří noise, a přitom se schovává za odposlechy! V sobotu kvůli sauně obětuju Adélu Konečnou. Tak jako v případě jakékoli jiné oběti i tady vyvstává relevantní otázka: Nebyla obětována nadarmo? (Nebyla.) Radost z hlukové improvizace Far East Network mi zprvu kazí fakt, že hráči vypadají jako čtyři zasmušilí Asiati v kanclu. Zlepší se to ve chvíli, kdy Yan Yun poprvé zazpívá. Od té doby vypadají jako čtyři zasmušilí Asiati v kanclu, kterým začíná z práce hrbat. Během úvodu setu slovenské dvojice Tittingur si říkáám, že máloco na festivalu experimentální hudby osvěží tak jako čtvrthodinka nefalšované nudy, zvlášť když následuje taneční party. Je to ovšem jenom rozcvička před taneční extází, kterou rozpoutá libanonsko-švýcarské duo Praed se saxofonistkou Michaelou Turcerovou. To nejlepší – výjimečné – na konec. Jan Klamm

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



Zatopte svým blízkým



s Ádvojkou!

Darujte svým blízkým pod stromeček poukaz na 26 čísel A2 kulturního čtrnáctideníku, ať mají po celý rok čím zatápnout pod kotlem svého kulturního kapitálu a kritického myšlení. Součástí předplatného je přístup do elektronického archivu A2 a jako dárek vám pošleme knihu od některého ze spřátelených nakladatelství.

Pokud byste chtěli obdarovat také Ádvojku, podpořte nás ročním férovým předplatným, které zahrnuje všechny náklady spojené s výrobou jednoho výtisku A2. Bez věrných čtenářů a čtenářek se neobejdeme!

Roční předplatné — 1250 Kč

Roční férové předplatné — 2 124 Kč

Objednávejte na adrese distribuce@advojka.cz

Více informací i seznam knih, které můžete získat, najdete na www.advojka.cz v sekci předplatné.



eskalátor

Všimli jste si, co všechno se dá dnes „doručit“? Stačí si poslechnout představitele někdejší pětikoalice: „Od politika očekávám, že mi dokáže doručit správné řešení,“ říká Marian Jurečka. Ivan Bartoš chce doručovat i po vyhazovu z vlády: „Věřím, že se z toho oklepeme a nalezneme cestu k tomu, jak lidem doručit výsledky naší práce.“ Mezitím už je to ale Martin Kupka z ODS, kdo se chystá „doručit digitalizované stavební řízení, které bude sloužit lidem“.

No dobře, je to přenesený význam, dalo by se namítnout. Anebo konjunktuře doručování pomohl špatný překlad anglického slovesa „deliver“, které má mnohem širší významové pole. Já bych si ale spíš vsadil na to, že ten jev souvisí s rozmáháním neoliberální zakázkové ekonomiky, která naše města zaplnila vyčerpanými posílky s krabicemi na zádech a ohyzdnými zásilkovými boxy. Doručit pizzu nebo zvýšení věku odchodu do penze, vždyť je to přece jedno.

Od doručování přitom máme poštu. Nedávno jsem potřeboval odeslat balík z Polska, a když jsem na poště v Lodži vstoupil do vestibulu novorenesanční budovy, zabordeleného policemi s nabídkou vlasteneckých suvenýrů, knižních bestsellerů (nejlíp sem zapadal titul Depresiologie), a dokonce i hřbitovních lamp, hned mě napadlo, že se tu poště daří stejně blbě jako u nás. Jenže polští

poštáci a poštačky jsou ve stávkové pohotovosti a politické elity slibují, že pobočky rušit nebudou, dokonce je prý přizpůsobí potřebám klientů. To u nás jich vládla zavřela stovky, v Jindřišské skončil noční provoz a zisková Balíkovna se bůhvíproč bude privatizovat. Většina českých politiků – od Václava Klause po Víta Rakušana – vidí ve veřejných službách hlavně zdroje úspor. Z pošty, která by klidně mohla být výdělečná, udělali skomírající podnik a otloukánka veřejných debat, protože fungující poštu nejspíš vůbec nechťejí. Po celá volební období se nám snaží doručit něco, co jsme si neobjednali. A přitom se mohli postarat, aby pořádně doručovala pošta!

Michal Špína

S nadějí jsem vyhlížela status umělce. Představovala jsem si, že se bude týkat i profesí, jako jsou překladatelé, redaktorky, zvukaři či kurátorky. A že bude nastavovat trochu jiné podmínky ohledně zdanění a sociálního zabezpečení, než jaké má třeba majitel fabriky, protože specifika i záměr umělecké činnosti jsou prostě odlišné. Minimální měsíční zálohy na sociální a zdravotní pojištění pro živnostníky, a tedy i umělce na volné noze, od ledna stoupnou na téměř osm tisíc. Doufala jsem, že se objeví nějaká právní forma, která bude OSVČ v kultuře aspoň trochu podporovat. Když už tu máme systém, který drobným živnostníkům obecně moc nepomáhá. Dokonce mi občas přijde, že by je nejradši zlikvidoval a poslal do montoven.

Pro zařazení do registru umělců budou muset žadatelé mimo jiné prokázat, že přinejmenším padesát procent jejich příjmů pochází z tvůrčí činnosti. Kolik umělců a umělekyní takovou podmínku splní? V Česku je jen pár spisovatelů, jejichž knihy se prodávají natolik dobře, že představují hlavní zdroj jejich příjmů. Ve výtvarném umění není situace o moc lepší – tipovala bych, že lidí, kteří se uživí prodejem uměleckých děl, budou zhruba dvě desítky. A není těch artefaktů beztak přes příliš? Osobně mi přijde zajímavější pracovat s lidmi, potažmo se společností. Spousta z nás vedle své umělecké praxe učí, restauruje, edituje, kurátoruje, zahradničí, masíruje, sází knihy, fotí na zakázku, šije a podobně. Například ve Slovinsku existuje status „samozaměstnaných v kultuře“. Aby do něj byl člověk zařazen, potřebuje vykazat veřejnou činnost – ta se boduje podle veřejných výstupů. Stát pak za tyto kulturní pracovníky na volné noze platí zdravotní, sociální a nemocenské pojištění. Český návrh vidí jen výši příjmů. Věřím, že podstata našich činností má i jiné rozměry, které by se měly zohlednit.

Lenka Kubelová

Při nedávné hospitalizaci mi vedle různých anekdotických setkání v paměti utkvěly hlavně vzpomínky na dvě skupiny lidí: zdravotní sestry a seniory. Jejich interakce občas byly docela humorné, ale většinou to byl pohled smutný, až děsivý. Na sestrách bylo vidět, že jsou extrémně přetížené. Dozvěděla jsem se od nich, že jsem jednou ze čtyř „zdravých“ lidí

na oddělení. Toto adjektivum jsem si vysloužila tím, že jsem neměla vývod a byla jsem schopná se sama najíst.

Na pokoji se mnou byly dvě paní. První, kterou přivezli z Alzheimer centra, sestry při krmení bila a nadávala jim. Druhá pacientka zase neustále mačkala přivolávací tlačítko, protože jí bylo horko. Sestry jí přinesly pytlík s ledem a vysvětlily, že nemůže čudlíček mačkat pořád. Nakonec jí musely ovladač vypnout, což paní pochopitelně netušila. Někdy by se jednání zdravotních pracovníků dalo označit za neempatické, nebo dokonce hrubé, ale kdo by v takovém zápalu dokázal být neustále milý? Přitom většina z nich se opravdu snaží. Zajímavé je, jak často se sestry uchýlovaly ke zdobnělinám – jako by se nemocný člověk nevyhnutelně stával infantilním: přinášely nám prášky a ledíky, dávaly kapačku do ručičky a injekčičku do zadečku, měřily tlak a teplůtku. Když mi ale bylo nejhůř, působilo to na mě opravdu docela konejšivě a ráda jsem si dala neurolek navíc.

Na chodbách jsem vídala postele se staršími pacienty, které tam zanechali sanitáři. Čekali na rentgen či na kontrolu, ale často ve své zmatenosti nevěděli, proč tam jsou, a zoufale se snažili něco zjistit od kolemjdoucích. Umím si představit, že by v nemocnici byli zaměstnaní sociální pracovníci, kteří by měli na starosti doprovod těchto lidí a byli by přítomni i na odděleních, kde by odlehčovali práci zdravotním sestrám. Ostatně i zmíněná paní, která si stěžovala na horko, potřebovala většinou jen lidský kontakt.

Eliška Sokolová