

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

17. 1. 2018 ROČNÍK IX

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

2

ASC INTER- AXIATIVNÍ DIVADLO

sebereflexe Hvězdných válek
Kniha smíchu a zapomnění Milana Kundery
budoucnost v dějinách hudby
rozhovor s Grzegorzem Kowalským
rok vlády Donalda Trumpa
svět deprese a impotence Franka Bifa Berardiho
nové verše Víta Kremličky

Ilustrace Martin Kubát, 2018

ISSN 1803-6635

02>

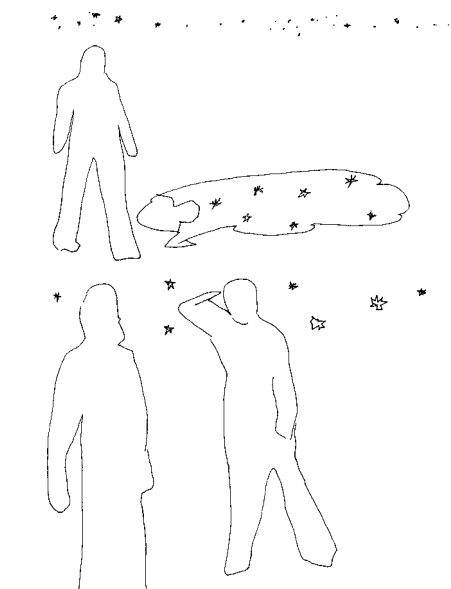


9 771803 663006

Sdílená radost

TOMÁŠ SAMEK

Od dob lovců a sběračů až po dnešek zažívá lidstvo tendenci, která nás jako druh charakterizuje neméně než jiné lidské vlastnosti: žijeme v čím dál větších společenstvích. To se projevuje nejen fyzickým počtem (v našich sídlech se koncentruje čím dál víc obyvatel), nýbrž i stmelujícími představami o velikosti kmene (skupiny, které si dovedeme představit jako „naše“, jsou stále větší). Tím vším roste potenciál pro široké sdílení



Kresba Silvie Vavřinové

hmotné i duchovní. Příkladem hmotného sdílení budiž to, jak zemědělská sedentarizace původně nomádských skupin posílila kapacitu určitého území uživit větší lidský kolektiv a zároveň usnadnila šíření nakažlivých nemocí v míře do té doby netušené. Historicky rostoucí míra sdílení není jen čiré dobro, ale ani zlo. Je to jev obojaký, a ačkoli neoddelitelně provází lidstvo na jeho cestě k vyšší civilizovanosti, jeho sladké plody snadno hořknou. Tu cestu roubí obilí a chléb stejně jako smrtonosné epidemie.

Ruku v ruce s hmotným sdílením, i když ne vždy týmž tempem, postupuje sdílení duchovní a mentální. Jazyk, náboženství, ideologie a světové názory patří k jeho nejvýraznějším projevům – jako společenské

jevy by nikdy neexistovaly bez sdílení, jehož pomocí se šíří. Přitom samy často posilují tlak na další, ještě větší sdílení a účinnější diseminaci. A tak i sdílení mentálních obsahů, ať už jsou to slova, pocity, myšlenky nebo představy, nás dlouhodobě sdružuje do čím dál větších celků. Tento proces je akcelerován pokrokem v technikách sdělování, jejichž nejnovější podobu jsme si zvykli nazývat komunikační technologie.

Změny v technikách sdělování přinášejí proměnu našeho duševního i duchovního života. Mnohokrát bylo popsáno, jak vynález písma podpořil šíření určitých náboženských představ o světě na úkor názorů jiných. Vynález knihtisku zpřístupnil knihu širokým vrstvám, a tak jim umožnil, aby začaly číst. Moderní nacionalismus by podle uznávané teorie národotvorných procesů nebyl bez knihtisku myslitelný. Vynález webu umožnil každému z nás být nejen čtenářem, nýbrž i vydavatelem veřejně dostupných poselství. Sociální média učinila samotné informace o sdílení předmětem soutěže každého s každým, což vedlo k dalšímu, ještě intenzivnějšímu sdílení: počet facebookových lajků se stal jedním z měřítek úspěšnosti. A díky mobilům se tento virtuální svět propojil s prostorem naší tělesnosti – kam se fyzicky pohneš, tam tě síť provází. Moderní člověk je pes uvázaný na obojku sociálních sítí. A stejně jako pes tuší, že když se z obojku vymaní, nebude to na dlouho.

Komunikační technologie nám slouží tou měrou, jakou my sloužíme jim. Ač jsou to spojitě nádoby, vyznačují se paradoxní asymetrií: zatímco si většinou uvědomujeme výhody napojení na síť, jeho destruktivní účinky nejsme s to dohlédnout ani zdaleka tak jasně. Kdo v době vynálezu knihtisku dokázal předvídat, že napomůže nejen rozkladu tehdy vládnoucího obrazu světa, nýbrž i vzniku novodobého nacionalismu, jehož nejšílenější podoby budou o několik století později dláždít cestu k osvětiským plynovým komorám? Nechci strašit, pouze upozorňuji, že dnes ještě zdaleka nejsme schopni posoudit všechny kladné i záporné důsledky, k nimž povede proměna společnosti způsobená novými technikami sdělování a sdílení.

Některé z nich už ale známe. Výzkumy prokázaly, že sociální síť kazí lidem náladu. Už po několika minutách pobytu na Facebooku jsme většinou zachmuřenější, než jsme byli ve chvíli, kdy jsme se připojili. Sdílená radost není vždy dvojnásobná radost – zejména ne pro ty, kdo jsou pouhými pozorovateli radostí sdílených druhými lidmi. Musíme poopravit nejen to staré úsloví, ale i pojem přítel: skutečný přítel je ten, jehož úspěch nás plní radostí i tehdy, když tušíme, že něčeho takového sami nikdy nedosáhneme.

Proměny společenské soudržnosti se netýkají jen vztahů mezi jednotlivci, ale celé sociální architektury čím dál větších společenství, v nichž jako lidé fyzicky či mentálně pobýváme. Soudobé komunikační techniky nabourávají třeba vztah k elitám. A ty cítí čím dál akutnější potřebu se bránit. Prezident Macron ve svém novoročním projevu zdůraznil, že je nezbytné přijmout zákon omezující šíření nenávistných názorů na internetu. Německo je v tom dál: od prvního ledna tam takový zákon platí. Má poněkud strašidelné jméno *Netzwerkdurchsetzungsgesetz*, což volně přeloženo znamená zákon na prosazení práva v sítích. Společnostem typu Twitteru a Facebooku ukládá povinnost do 24 hodin vymazat nenávistné příspěvky. Proti tomu protestují skupiny hájící svobodu projevu i poněkud nesourodá koalice stran – liberální FDP a pravicově populistická AfD. Poukazují na to, že o právu příspěvku existovat v digitálním prostředí rozhoduje vyškolený zaměstnanec firmy, nikoli soud, a to v průměru během pouhých osmi vteřin. Že tohle opatření vyvolá řadu žalob na omezování svobody projevu, je téměř jisté. Sami zaměstnanci, kteří síť čistí od nežádoucího obsahu, poukazují na to, jak tenká je někdy hranice mezi nenávistným pobuřováním a vyjádřením kritického názoru. Seriózní švýcarské noviny dokonce nazvaly Německo „republikou cenzury“. A přece není spor o nový zákon ani zdaleka černobílý.

Žijeme v době sdílených radostí. To přinese i řadu sdílených starostí – obava o budoucí uspořádání našeho světa je jedna z nich.

Autor je antropolog.

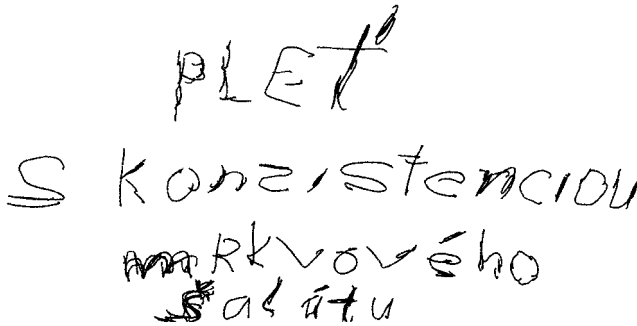
editorial

Zažil to asi každý, kdo občas zajde do divadla: v okamžiku, kdy se herci začínají obracet k publiku a snaží se ho zapojit do hry, klopí diváci oči a modlí se, aby nebyli násilně začleněni do děje. Interaktivní či imerzivní divadlo chce zbourat zeď mezi herci a diváky, ovšem ne tím způsobem, že by je vtahovalo do tradiční hry. Návštěvníci představení se neusadí na sedadla, aby hodinu a půl bez hnutí zírali jedním směrem, naopak se volně pohybují prostrédím, v němž se děj odehrává na více místech zároveň, a jen na nich záleží, jaký zážitek si odnesou. Tvzení, že se v takových představeních divák stává plnohodnotnou součástí díla, je možná poněkud přehnané, nicméně publikum je nadšené. Alespoň zatím. Námitky proti této formě jsou nasnadě: slouží jako potrava sytící hlad po autenticitě ve virtualizovaném světě a možnosti odložit alespoň na chvíli pečlivě budovanou a kontrolovanou identitu. Podle Ivany Rumanové dokonce interaktivní divadlo tím, že staví proti konzumu umění a život, reprodukuje neoliberální model zážitkové ekonomie. Přes všechny výhrady a úskalí však nelze popřít, že jde o svěží formu, přinášející neotřelé zážitky. Možnosti „padání do předpřipravených pastí“ popisuje v rozhovoru Lukáš Brychta, režisér a spolutvůrce projektů souboru Pomezí. Imerzivní divadlo se ve světě slibně rozvíjí už minimálně desetiletí a i v Česku nás letos čeká hned několik premiér. Zvlášť po volbách leckomu možná přijde k duhu ocitnout se na chvíli ve světě, kde na našich rozhodnutích skutečně záleží. Marta Martinová

z obsahu

- 4 Požívačnosť a pedanterie. Kniha smíchu a zapomnění Milana Kundery / Michal Špína
- 6 Nepíšu, jak chci, ale jak můžu. S Ješúsem Carraskem o Extremaduře a patriotismu / Anna Tkáčová
- 11 Pózovanie so štvrtou stenou. O prekračovaní hraníc medzi umením a životom / Ivana Rumanová
- 13 Naslouchání Zukunftsmusik. Budoucnost v hudbě podle Roberta Barryho / Miloš Hroch
- 23 Jaký je život můj, nevím zhoľa / Vít Kremlíčka
- 27 Lidé si zvykají. Nemyslitelný rok Donalda Trumpa / Lukáš Pokorný
- 29 Od frašky k hororu a zpět. Hra s mocí a o moc v České republice / Martin Hekrdla

Erik Šimšík



aké máš plány na január? kúpiť si jaguár vkladáš si do zadku centové mince, dúfaš, že vyserieš auto. a máš naňho? nie. a sme doma. stále sme len doma, všetko je len o peniazoch. a o nárokoch, keby nás bavilo hrať sa vonku s blatom, tak nie je problém. ak si chudobný, tak choď robiť. to sa nedá, kolegyně sú jebnuté hitlerky. menia sa na jazvečíkov, ktorí vedia umývať okná. volali mi, že som vyhral bambusové ponožky. som múdry, lebo skutočné šťastie pramení z iných hodnôt, ako sú peniaze, uisťujú ma o tom ľudia každý deň, keď si chodia po radu ako žiť. mal by si to spoplatniť. a načo? aby boli ešte nešťastnejší?

Báseň v próze vybral Michal Špína

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
31. LEDNA 2018

Star Wars reloaded

Kritická sebereflexe slavné ságy



Neochota Luka Skywalkera vychovat novou generaci Jediů souvisí tázáním po smyslu dalších filmů ze světa Star Wars. Foto ziggyknowsdisney.com

Poslední z Jediů, nejnovější přírůstek do filmové franšizy Star Wars, opouští pojetí, s nímž přišel předchozí snímek Síla se probouzí. Namísto převyprávění kanonického schématu známého z první trilogie aktuální epizoda Hvězdných válek podrobuje fikční univerzum kritickému tázání po jeho smyslu.

MICHAL BÖHM

Rian Johnson se jako režisér a hlavní scenárista v *Posledním z Jediů* pokusil o sebereflexivní komentář k fenoménu *Star Wars*, jakožto nejmasovější filmové franšize a nejcitovanějšímu popkulturnímu fenoménu moderní doby. Jeho přístup k zavedení univerzu sice samozřejmě nepředstavuje šířavou kritiku současného hollywoodského systému produkujícího blockbusterové prefabriky, přesto se Johnsonovi otázku po smysluplnosti další trilogie *Star Wars* podařilo funkčně transformovat do jedné z linií zápletky. Ta je vystavěna okolo tématu oprávněnosti zachování řádu rytířů Jedi coby majáku naděje pro nastupující generaci. *Poslední z Jediů* sice není tak vyvážený jako předchozí *Síla se probouzí* (The Force Awakens, 2015; recenze v A2 č. 2/2016), zato ale k tomuto dílu, který byl často kritizován jako remake první epizody z roku 1977, tvoří překvapivou antitezi.

Pryč s relikty minulosti

Ve filmu *Síla se probouzí* se J. J. Abramsovi, který se už v roce 2009 zasloužil o úspěšný restart jiné vesmírné ságy, totiž *Star Treku* (Star Trek, 2009; recenze v A2 č. 12/2009), podařilo svět *Star Wars* aktualizovat pro mladší generaci diváků, jež původní ságu neznala, a zároveň dokázal probudit nostalgii z důvěrně známého ve starších fanoušcích, kteří ještě cítili nepříjemnou pachutí po prequelové trilogii duchovního otce série George Lucase. Abrams dovedl zpracovat ikonické rekvizity i vizuální motivy tak, aby evokovaly původní trilogii, a přitom působily inovativně. I když je děj z velké části variací prvního dílu *Nová naděje* (A New Hope, 1977), Abrams své dílo ozvláštnil třeba o perspektivu řadového stormtroopera. Johnson se ovšem vůči diváckému očekávání nastavenému v předěšlém dílu vymezil a spoustu Abramsem zavedených rafinovaných aktualizací původní trilogie se rozhodl destruovat.

Jedním z prvních aktů destrukce je zničení „darthvaderovské“ helmy Sitha Kylo Rena, jež nejen maskovala jeho mladistvou tvář a vnitřní rozervanost, ale také mu dodávala hrůzostrašnosti tím, že odkazovala k jeho dědečkovi Vaderovi. V *Posledním z Jediů* ovšem chce být Kylo Ren víc než imitace svého zlodušského předka – a podobně chce Johnson ze svého dílu vypreparovat i jiné ikonické

relikty minulosti. Nebrání se sice nostalgickému pomrkávání po fanoušcích série, ale vždy tak činí s vědomou nadsázkou a neupadá do samoučelného odkazování či parafrázování. Hvězdný koráb Millenium Falcon je sice i v *Posledním z Jediů* předmětem nostalgického obdivu, ale později je „znesvěcen“ komickými tučňákovitými živočichy. Podobně Luke Skywalker s odporem zahazuje svůj světelný meč a zesměšňuje scénu, jež měla představovat triumfální návrat legendárního rytíře Jedi.

Chyby stáří

Neochota Luka Skywalkera vychovat novou generaci Jediů přitom úzce koresponduje s tázáním po významu produkování stále dalších dílů *Star Wars*. Otázka, zda má smysl trénovat nové Jedie a podstupovat riziko, že budou opakovat chyby svých předchůdců, se dá vykládat i tak, zda další snímek nebude jen nepotřebnou recyklací minulosti, zda vůbec dokáže obhájit svoji existenci. Kladnou, ač nepřilíš herecky přesvědčivou odpověď nabízí postava Rey, mladé adeptky Řádu Jedi, s níž se může identifikovat generace nejmladších diváků, toužících znovu prožívat pohádku o nástrahách a nebezpečí pádu na temnou stranu Síly. Když Rey sestupuje do jeskyně temné Síly na ostrově Jediů hledat sebe samu a své rodiče, je rozložena do nekonečného počtu vlastních kopií a následně se dočká opět pouze konfrontace s odrazem sebe samé. Kromě mnoha psychologických interpretací lze tuto symbolickou scénu číst také jako reflexi hrozby, že unifikovaná série bude donekonečna replikovat samu sebe. Poučit se však dokáže nejen Rey, ale, jak se zdá, i režisér. Oproti šokující páté epizodě *Impérium vrací úder* (The Empire Strikes Back, 1980), v níž se Luke Skywalker dozvídá, že Darth Vader je jeho otec, a o níž se část diváků domnívala, že ji bude Johnson kopírovat, dostává Rey na otázku po svých rodičích velice civilní odpověď: byli to nýmandi, kteří svou dceru prodali, aby měli na alkohol.

V druhé lekci, kterou se nakonec rozhodne nadané Rey dát, zpochybňuje Skywalker úlohu pedagoga, kterou se na sebe rozhodl převzít poté, co nastolil v galaxii mír a stal se legendou. Zatímco motiv Jedie, který zklamal do něj vloženou naději, se ve *Star Wars* objevil několikrát, hrdinství a s ním spjatý

status žijící legendy se doposud neproblematizoval. Chybování bylo v dosavadní sérii vždy spjato především s mládím a tematizovalo se zejména jako balancování na hraně temné a světlé Síly. Až starý Skywalker představuje hrdinu, který otevřeně přiznává vlastní selhání. Lidstvo by se podle něj mělo bez podobných, dějinami oslavovaných postav obejít, protože jejich chyby mohou mít katastrofické důsledky. I proto se Skywalker vysmívá Reyině představě, že sám dokáže zastavit celou nepřátelskou armádu. A když se jí nakonec skutečně postaví, využije k jejímu porážení doslova iluzi.

Lekce selhání

Interpretačně bohatá je i scéna, v níž lekci dostane sám Skywalker, a to od svého bývalého mistra Yody. Když chce zamezit pokračování linie Jediů tím, že zničí svatyni ukrývající posvátné knihy náboženství Jediů, Yoda ho v jeho záměru zlomyslně předběhne. Dává tím najevo nesprávnost domněnky, že kontinuita řádu Jedi je závislá na přesném dodržování psaného kánonu, který pro fanoušky představuje až nábožně adorovaná původní trilogie. Hlavní Yodovo poselství, relevantní jak pro děj, tak pro metarovinu celé série, pak představuje rada, že k nejcennějším zkušenostem, které může učitel předat žákovi, je vlastní selhání. Jednou z takových poučných lekcí pro Lucasovy elvy Abramse a Johnsona, kteří na *Star Wars* vyrůstali, tak mohla být i všeobecně odmítaná druhá trilogie, natočená jejich mentorem.

Johnson proto neváhá obohatit svůj film nejen o častější užívání humoru, ale i o nové stylové prvky, které jsou ve formálním univerzu *Hvězdných válek* (nikoli v kinematografii jako takové) novátorské. Ve scénách, kde by jiní využívali opulentní digitální efekty, si Johnson vystačí s elementárními možnostmi stříhové skladby, ať už jde o dálkovou komunikaci napříč vesmírem mezi Rey a Kylem, kterou ustanovuje pouze zvuk a návaznost prostřednictvím pohledu postav v záběru, či Reyin prožitek Síly a její rovnováhy, při jehož ztvárnění si Johnson vypomáhá banální poetickou montáží. Klíčovou scénu z minulosti Kyla a Skywalkera zase režisér prezentuje ve třech různých variantách skrze nespolehlivé vyprávěče.

Styl filmu Johnson nicméně nerozbíjí natolik, aby dojem ze světa *Star Wars* nezůstal jednotný. Blockbustery založené na zavedené značce musí dodržovat daná pravidla, a ani výrazněji autorští režiséři než Johnson či Abrams si nemohou dovolit libovolně je měnit. Proto je třeba vytvořit odlehčující linii s nevýraznými postavami z předchozího dílu, která pomůže filmu dosáhnout na dvouapůlhodinovou stopáž, pro dnešní blockbustery již standardní. Johnsonovo vymezování se vůči předchozímu dílu *Síla se probouzí* tak nakonec neústí v novou syntézu, která by film výrazně vyčleňovala z mainstreamové hollywoodské tvorby. To je stvrzeno scénou, v níž Rey s Kylem sice společně přemohou šablonovitého Lorda Snoka, ale nakonec nedojde k jejich vzájemnému spojení, které by eliminovalo dosavadní binární dělení na temnou a světlou stranu. Nové *Star Wars* ve výsledku nenabízejí natolik revizionistický pohled na dosavadní fikční vesmír, aby nakonec nešlo o archetypální producentský příběh o maximálním vytěžení zavedené umělecké značky. Je ovšem příjemné vidět, že se autoři snaží vyprávět příběh, který celý tento proces komentuje.

Autor je filmový publicista a střihač.

Star Wars: Poslední z Jediů (Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi). USA 2017, 150 minut. Režie Rian Johnson, scénář Rian Johnson, hrají Mark Hamill, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega, Benicio Del Toro, Oscar Isaac, Laura Dern ad. Premiéra v ČR 14. 12. 2017.

Poživačnost a pedanterie

Kniha smíchu a zapomnění Milana Kundery

První z Kunderových románů psaných ve francouzském exilu vychází v Česku po čtyřiceti letech. Na pozadí vzájemně nepropojených příběhů z obou stran železné opony se v něm vedou úvahy o dějinách, hudbě, erotice nebo lítosti. Podobně jako jiné autorovy prózy dokáže být současně podnětný i otravný.

MICHAL ŠPÍNA

Knihu smíchu a zapomnění dopsal Milan Kundera ve Francii v roce 1978 a poprvé vyšla v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers roku 1981. Po novém vydání románu *Život je jinde* (2016; viz A2 č. 18/2016), který v exilu vyšel roku 1979, šlo o Kunderovo poslední česky psané dílo, které u nás nevyšlo a bylo v původním jazyce takřka nedostupné. Autor v závěrečné poznámce uvádí, že se text vrací k českým čtenářům s blíže nespecifikovanými „změnami, škrty a novými nápady“ (mezi vyškrtnuté pasáže patří například ta o Karlu Gottovi jako „idiotu hudby“). Jeho vydáním v jednotné úpravě nakladatelství Atlantis se zároveň přisun Kunderových knih v češtině zastavil – je známo, že k překladům svých pozdějších francouzsky psaných románů nechce autor svolit.

Kunderův čtvrtý román vychází za zvláštních okolností: už je dávno součástí kánonu, ale většina českých čtenářů ho teprve bude číst. Hrozí přitom další kolo neplodných sporů o spisovatelovu osobu nebo přílišná fixace na vše, co se nějak týká českých dějin a jejich státně socialistických dekad. To ovšem není zas tak překvapivé – Kundera sice výslovně říká, že o portrétování doby

ozývalo Kunderou obdivované francouzské osvícenství, ovšem ve svých dvou krajních polohách: poživačnosti a pedanterii.

Kunderova romanopisecká poživačnost zapojuje na celkem malé ploše do hry spousty motivů, myšlenek a veličin kulturní historie, aniž by se u nich autor zdržel: na pár stránkách (vybírám namátkou) jsou tu vedle sebe Schönberg, Ellington, Beethoven, populární hudba, myšlenka pokroku, „substanciální blbost lidského bytí“, dětství, láska, sexualita, andělé a ďábel. Mnohým z těchto prvků není dopřáno víc místa, než kolik stačí na jeden bonmot. Proto je *Kniha smíchu a zapomnění* bohatá na věty, které tak vděčně fungují jako samostatné citáty: „Dějiny hudby jsou smrtelné, ale blbost kytar je věčná.“

A pedanterie? Všechny prvky včetně právě jmenovaných mají v románové stavbě své přesně určené místo – což je obdivuhodné na úrovni kompozice, ale únavné to začíná být ve chvíli, kdy se musí čtenáři všechno náležitě vysvětlit, aby o tom nezapochoyboval, nejlépe prostřednictvím typické figury otázky a odpovědi. Byť jsou otázky často ironické, explikativní rétorika vítězí nad ironií i nad imaginací. Napůl snová pasáž, kdy exu-

krásné ženy. Mít škaredou milenkou je proto osudová chyba.“

Obviňovat Kunderu ze sexismu by nebylo nic originálního: učinila tak už v roce 1989 Joan Smith ve své knize *Misogynies* a v poslední době třeba bangladéšská spisovatelka Taslima Nasrin, a to dokonce na základě citované pasáže. Podle Joan Smith existují Kunderovy ženské postavy vždy jen ve vztahu k mužům – jako odovělá a chřadnoucí Tamina z *Knihy smíchu a zapomnění* nebo Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984). Celá věc je ale složitější: Kundera o svých mužských ani ženských postavách nikde neříká, že jsou to skvělí lidé, a pokud chceme, můžeme je jako subjekty i objekty sexismu alespoň litovat. Jenže románové světy, které nám předkládá, jsou podobnými schémata prorostlé, a i když se jeho texty rády opírají do stereotypů, ty genderové mezi ně rozhodně nepatří. Pravda je, že v opačném případě by Kundera mohl přijít o značnou část čtenářů – přinejmenším v rodné zemi. „My jsme národ Milana Kundery, pane Soukupe,“ prohlásil nedávno Miloš Zeman na TV Barrandov, když byl dotázán na kampaň #MeToo a na českou benevolenci vůči sexuálnímu obtěžování, načež odkázal na svůdcovskou triádu „registráž, kontaktáž, konzumáž“ ze *Směšných lásek* (1969). Bylo to mimochodem nespravedlivé i vůči Kunderovi, protože v dané povídce se „konzumáž“ nevyskytuje ani jako slovo, ani jako čin.

Člověk je nekonečný sad

Ať už jsou Kunderovy postavy jakékoli, většinou o nich platí, že je autor uvádí na scénu jakožto aspekty či funkce problému, o němž ho zrovna baví teoretizovat. O postavách z *Knihy smíchu a zapomnění*, které se na scéně moc neohřejí, to platí dvojnásob. Hedvika v poslední kapitole přichází proto, aby svým bezstarostným přístupem k nahotě zavládla důvod k obavám nad osudem civilizace, v němž bude svlékání ženy ztrácet na významu. Posláním jejího milence Jana je zase, aby tyto obavy ztělesnil a aby trval na pravidlech (čímž na další rovině stvrzuje syntézu poživačnosti a pedanterie). A pražský studentík přichází dosvědčit jalovost mládí v milostných otázkách a odchází na večírek básníků, aby se mohla podobně jako v románu *Život je jinde* ukázat trapnost a lživost lyriky.

Kunderova lyrická prvotina *Člověk zahrada širá* (1953) přitom není jen trapnou kuriozitou z časů vrcholícího stalinismu. Ve své době vzbudila rozruch proklamací nové poetiky, která chtěla dobová pravidla posouvat. Básník prý nemá mluvit „o straně vůbec“, „o práci vůbec“, ale o lidech: „Vy, které na kříž frází/ by chtěli přikovat,/ volejte, křičte: Člověk/ je nekonečný sad!“ Proti petrifikovaným vzletným slovům jsou tu nicméně stavěna jiná vzletná slova. Nespočívá však nakonec právě v tomhle jednotě Kunderova celoživotního díla, navzdory tomu, že se ke své rané tvorbě celkem pocho-pitelně nehlásí? Není to náhodou paradox, který provází jeho psaní v dobrém i zlém? Jeho romány bezpochyby chtějí mluvit o lidech, jenže kdoví, čím by byly bez neustálých obecných úvah. Proti frázi, kterou chtějí demaskovat, se postupně obrnily robustní ironií, ale výsledkem je mimo jiné zásobárna citátů.

V každém případě se Kunderovi jako málokomu podařilo vytvořit nezaměnitelný styl, vytyčit si cestu a po ní se ubírat se směsí tvrdosti a lehkosti, která dokáže provokovat i po letech. Vize světa s demarkační linií, kde na jedné straně stojí román, skepse, diskrétnost, znalost života a zralý věk, na druhé pak lyrika, blbost, kolektiv, sentimentální kýč a mládí, nás nemusí uspokojovat ani lákat, ale přinejmenším se s ní lze přít.

Milan Kundera: *Kniha smíchu a zapomnění*. Atlantis, Brno 2017, 260 stran.



Jean-Honoré Fragonard: Koupající se ženy, 1765

mu nejde, ale přinejmenším v *Žertu* (1967) se mu cosi podobného podařilo a také v dalších prózách, včetně *Knihy smíchu a zapomnění*, z pozice vypravěče vytrvale komentuje poválečné dějiny Československa i kulturní klima západní Evropy po roce 1968. O tomto paradoxu už v roce 1986 psal Milan Jungmann na stránkách exilového časopisu *Svědectví* a těžko bychom k němu něco nového dodávali.

Blbost lidského bytí

Na rozdíl od tří předchozích románů nemá *Kniha smíchu a zapomnění* jeden ústřední příběh. Místo něho je tu titulní téma, okolo něhož je rozvrženo několik vzájemně nepropojených fabulí a také časté odbočky, otázky, esejistické a filosofující pasáže. Vedle sebe tu stojí kapitoly o české emigrantce Tamině kdesi v západní Evropě, o studentkách literární letní školy u Středozemního moře nebo o mláděčkovi na flámu stárnoucích pražských básníků. Celý „román ve formě variací“ drží pohromadě jednak díky stylu, jednak díky několika motivům, které se opakovaně vynořují a zase ztrácejí. Tato syntéza je podnětná i otravná zároveň. Jako by se tu skutečně

lantka Tamina připlouvá na ostrov plný dětí, které ji začnou znásilňovat, je zajímavá právě tím, že poměrně dlouho nevíme, co se to děje a proč. Pak se ale všechno vysvětlí, i kdybychom nechtěli.

Národ Milana Kundery

Kniha smíchu a zapomnění začíná výjevem odkazujícím na slavnou fotografii Klementa Gottwalda řečnícího na Staroměstském náměstí v únoru 1948, ze které byl později vyretušován popravený Clementis. Gottwald byl prý prostovlasý a starostlivý soudruh mu (podle legendy) půjčil svou beranici. O několik let později z něj „zbyla jen čepice na Gottwaldově hlavě“. Scéna se v textu objevuje několikrát, nicméně jejím prvním funkčním protějškem je příběh posrpnového disidenty, který chce ze svého života vyretušovat někdejší milenkou, za kterou se stydí – ani ne tak kvůli tomu, že vítala sovětské tanky, jako proto, že je ošklivá. Kunderův vypravěč si tak chystá příležitost, aby nechal zaznít jednu ze svých maxim: „Nebylo mu totiž neznámo veliké tajemství života: Ženy nehlédají krásné muže. Ženy hledají muže, kteří měli

Psát proti srsti

Nad prózou Sráče Sama

Výtvarnice s pseudonymem Sráč Sam vydala útlu prózu, v níž s mnoha odbočkami a zcizeními vypráví groteskní příběh o partnerově strachu. Knihou prostupují úvahy a retrospektivy, jejichž prostřednictvím se autorka snaží formulovat „tvůrčí konflikt s kulturními rámci současnosti“.

MARTIN LUKÁŠ

Poslední dobou je pro mě osvěžující a podnětné sledovat, jak si (dobrou) literaturu představují laici, takzvaní obyčejní čtenáři, nebo jak se s ní vyrovnávají tvůrci realizující své dílo primárně na poli jiných uměleckých druhů. Podnětné je to proto, že mě setkání s lidmi nezatíženými literárněvědným školením vyvádí z úzce oborových úvah o struktuře a znacích. Osvěžující proto, že se můžu na literaturu zase jednou dívat očima těch, jejichž vědomí není zastřené odborností a honěné profesními úkoly. Pozoruju u nich stopy prvotního nadšení z četby, které každý „vyučený“ (viz dále) dal napospas deformativní síle studia. Diskuse o literatuře vedené profesionály v odborných kruzích často provází únava z nepřehledné masy literární produkce, nechť zabořit do ní prsty znalce a podivně zatvrzelý odpor proti novým dílům, vyztužený prověřenými hodnotami minulosti. *Strach mého muže* je prózou, která se pro čtení stojatých vod literatury hodí velmi dobře. Její autorka, vizuální umělkyně vystupující pod pseudonymem Sráč Sam, dokázala v osmnácti kapitolách útlé, skvěle vypravené knihy soustředit životný poměr tvarové i tematické invence, provokativnosti a názoru.

Svého druhu babrdón

Z informací o Sráči Samovi dostupných na webu jsem se dozvěděl, co je to „babrdón“.

Slovo se objevuje hned v prvním odstavci, kde vypravěčka kárá sebe samu za to, že je po- užila (že se babrdónu dopustila), a distancuje se od něj, aniž by vysvětlila jeho význam. Na tenhle trik ale není moudré Sráči Samovi skočit. Celá kniha je totiž svého druhu babrdónem, lépe řečeno, autorská výpověď je babrdóny hojně prostoupena a na jejich principu vystavěna. O co tedy jde?

Jak upřesňuje kurátorka Denisa Bytlová, babrdón „původně vznikl jako parodie na teoretické texty bez obsahu. Sam v textu narušuje strukturu slov, posouvá jejich význam a vkládá homonyma. Přestože výpovědní hodnota je zdánlivě nesmyslná, obsah

je srozumitelný. Odkazuje k nedostatečnosti jazyka artikulovat skutečnost.“ Když tuhle definici využiju pro charakteristiku *Strachu mého muže*, pak parodovaným textem bez obsahu je tu, lapidárně řečeno, literární tradice lineárně přehledné, kauzálně spojitě narace, která konvenčně pojednává o vybrané lidské zkušenosti se světem. Systematickou subverzí uměleckého kódu zvaného literatura Sráč Sam poukazuje na významovou „licoměrnost“ ustálených slovních obrátů, jejichž pomocí je dělán příběh. A to je největší hodnotou knihy i zárukou objevu mnoha formulací psaných proti srsti myšlenkových schémat.



Sráč Sam: Bez názvu, 2014

literární zápisník

Splývání s obrazem

JAN ŠTOLBA

Na kraji chrámu stojí velká prosklená kukaň. Prodávají se v ní lístky, vstupné do chrámu činí sedmdesát korun. Studenti nikoli „polovic“, ale padesátku – kam bychom přišli! Aspoň nám sem nelezou bezdomovci a žebráci, pane, to byste snad chtěl? No tak. Projďte si to tu a zase běžte.

Zas dávné pražské barokní šero. Strach z obřích šedobílých soch církevních učitelů křížmo před oltářem, na hlavách elefantické mitry, v rukou monštrózní berly, tlusté prsty trčí do šerého prostoru. Umělý mramor kazatelný vypadá jako pravý. Chvilí se zdá, že nahoře chrám zeje rovnou do nebes, pak zas ochozy a stropní fresky vyvolají iluzi, že uvnitř chrámu stojí jakýsi další, nedostavěný chrám. Vše vlaje a zároveň trne, okny vysoké čelní kopule dolů padá klidný šedý svit. Jako bychom si měli celé to okolní rozevláté baroko na závěr nějak odmyslet...

A v jednom z postranních oltářů vpravo visí šerosvitný obraz Františka Balka (možná Pal- ka) zvaný *Smrt svatého Xaveria*. Na něm misionář svatý František Xaverský leží na pobřeží ostrova Šang-čchuan, na loži neuměle sbitém z prken, trochu jakoby ukřižován, či se

pod ním snad jen hrouť provizorní lože a rozpadá se do nenávratné šedi. Propadlé oči upírají se vzhůru nebo snad někam k obzoru, na němž by se měla zjevit poslední plachetnice. Vyzáblá bosá noha trčí zpod pokrývky, v seschlých rukou praská růženec. Nejpodivnější je na obraze střecha Xaveriova útulku: nejspíš má jít o pár palmových listů, vypadají však jako obrovský pták, usazený nad Xaveriovou hlavou. Snad opravdu je to sup, natahující holý krk dolů k muži, jenž stále ještě žije.

Malba se leskne, tmavé plochy nelze dobře rozluštit. Pozorovatel musí neustále měnit polohu, ukračovat vpřed i vzad a hledat skryté tvary pod oslnivými pablesky na velkých tmavých skvrnách. Kolem tohoto unikavého obrazu se točí slavné romaneto Jakuba Arbesa *Svatý Xaverius* z roku 1873. Dílo v české literatuře kanonické, byt zároveň už pozapomenuté. Přesto i dnes najde své emfatické vykladače: „Za největší český román (a text posledních dvou staletí) troufám si označit *Svatého Xaveria* Jakuba Arbesa, zneuznaného génia,“ tvrdí David Gross ve svém eseji *Šifra mistra Jakuba*, publikovaném před pár lety v Orientaci Lidových novin, na nějž mě nedávno navedl odkaz jistého záhadného „přítele“ ze sociálních sítí.

Nechme stranou, že Gross jako nadbytečný šmahem odmítá Nerudův skvělý novotvar, označující Arbesovy delší fantastní prózy za „romaneta“. Přejdeme i to, že Gross, snad aby mu dodal větší váhy, vidí v Arbesovi kromě Eca a Borgese kupodivu i jakéhosi Kunderu 19. století. Hlavním obsahem eseje je zajímavý a hutný, jakkoli zároveň odvážný výklad

Arbesova romaneta. Děj *Svatého Xaveria* se (tak trochu ve stylu Dana Browna) točí kolem hledání tajemného odkazu, jenž má být neznámým způsobem zašifrován uvnitř Balkova obrazu v malostranském chrámu svatého Mikuláše. Vypravěčův přítel je hledáním skrytého tajemství životně posedlý, ale nakonec je nenalézá a romanticky umírá neprávem vězněn v jisté vídeňské káznici.

Tady Gross činí obří skok k razantnímu výkladu romaneta: „Čeho je ale symbolem obraz svatého Xaveria? Nuže přeci celé evropské kultury, Evropy jakožto druhu civilizace.“ Svou tezi pak na Arbesova *Xaveria* podrobně a místy velmi doslovně aplikuje: „Měli jsme se jako civilizace od počátku vydat cestou rozumu. Ale to nebylo z nějakého důvodu možné. Zda nešlo rozumovou cestou jít kvůli iracionalitám a citům davu, či z jiného důvodu, třebaš jakéhosi vnitřního chorobného sklonu samotných velkých zakladatelů, není jasné, nicméně Arbes dává najevo přesvědčení, že tento rozum, tento anti-mýtus, tato anti-magie, je přesto v dějinách Západu stále rozhodujícím aktérem, že jimi teče jako podzemní řeka, že je vepsán i v nejmystičtějších gestech, že je tajnou linkou na všech „svatých obrazech“ a že tato podzemní řeka nutně musela jednoho dne vyvřít na povrch dějin a zahájit moderní éru...“ Jinde: „Evropa je přeci jen tajuplný projekt, a toto její tajemství souvisí s rozumem, a nikoli jeho popřením. Jen jsme to celé pocho- pili špatně. Ono veliké zlepšení lidské situace nesmí tkvět jen v kupení bohatství. Či v Růs- tu, jak by řekli dnešní filosofové. Potřebujeme ještě vyšší a čistší rozumovost. Ten poklad

Vykropím ty chrchle

Schopností rozehrát významové možnosti jazyka se Sráč Sam přibližuje *Voliérám* (2016) Zuzany Brabcové. Soudržnost groteskně neveselého vyprávění o partnerově strachu coby klestích existence je narušována asociacemi slov podle jejich tvarové nebo významové příbuznosti („Zabít je nepřipustné slovo“ podle „Zabít je nepřipustné“). Mužův strach plodí agresí; žena reaguje tím, že se chová opačně, než se předpokládá: „Můj se někdy bojí, že vyrazím stěnu od chatky, když do ní jen tak kopnu. Je to nenormální. Norma je muž bijící pěstí do zdi. Uvolňuji se. Není to potřeba. Neví to, tak kopu do chaty. Asi nikdy jim to nedojde. Počkej, až to jednou prokop- neš, říká ten můj. Počkej, až to jednou nepro- kopnu, říkám já.“

Kapitolami jejich „příběhu“ prostupují úvahy a retrospektivy, které opakovaně tematizují symptomy Sráčova tvůrčího konfliktu s kulturními rámci současnosti. Jde o jakýsi záznam nelehkého zápasu s (ne)jednoznač- ností, slitovností či (ne)vyučeností, které vypravěčka kriticky „povyšuje“ na barthesovské mýty české společnosti. Záměr demaskovat provoz mezilidské interakce jí poskytuje příležitost uplatnit také ironii jako zaručený prostředek, jak si cokoli udržet od těla (nápad uspořádat autorské psaní místo ob- vyklého čtení).

Psaní Sráče Sama má podobný účinek jako náhlé rozpomenutí se na vlastní smrtelnost. Kulisy života se rozklíží a odhalí docela jiný výhled na přítomný okamžik: „Dnes v noci jsem příliš myslela na Smrt. Nenávidím to. Nemůžu potom žít. Ve vysílání je komentář o nenahraditelných klenotech přírody. A čím by to asi tak chtěli nahradit. Tyhle pitomosti nesnesu. Jednoznačný verdikt zkázy. Jedno- znak Božího. Vapku, vezmu vapku a vykro- pím ty chrchle.“

Autor je bohemista.

Sráč Sam: Strach mého muže. Rubato, Praha 2017, 64 stran.

tu někde je, ale v HDP nespočívá (...). Je tím pravým pokladem bičování k pokroku tech- nologickému a vědnímu (...)? Anebo je to ješ- tě jinak? Lze z evropského rozumu vydolovat ještě více? Kde jsou hranice zázraku rozumu?“

Můj tajemný „přítel“ ze sociálních sítí byl Grossovou masivní kulturně-historickou extra- polací Arbesova *Xaveria* unesen. Příznám se, že radši vnímám literární dílo v docela opač- ných, totiž otevřených a rozvolněných kon- turách. Skrz různost a neukotvenost je pak lépe k zahlednutí osobní autorské „mlha- vo“, jež je u Arbesa přece jen víc romanticky básnické než myslitelské, jak by chtěl vidět Gross. Věčné hledání pokladů v tajných znač- kách uvnitř obrazů, jak je provozuje hrdina Arbesova romaneta – není to nakonec spíš evropské břímě než tajuplný projekt jakéhosi hlubšího „rozumu za rozumem“? Nejde odpra- dávna naopak o to s obrazem splynout, obe- lstit domnělé tajné značky a skryté vzorce tím, že rovnou *budeme* obrazem, jež jsme zprvu dychtili rozložit na částice? Ostatně vypravě- čův přítel, posedlý hledač úředník Xaverius, se sám v momentě smrti na dvoře vídeňské věznice mění v obraz umírajícího misionáře Xaveria z mikulášského chrámu. Tedy v obraz, v němž celý život marně hledal ukrytá schéma- ta a odkazy. Bezděky se ve svých posledních chvílích prolne do obrazu, na nějž celý život jen zvenčí dychtivě dorážel. Tady je Arbes jem- ně obrazivý a spíš romanticky intimní vykladač lidských mystérií než nějaký tezovitý myslitel. Mnohem víc český Lao-c' 19. století než evrop- ský prapředek nějakého toho Dana Browna.

Autor je básník, literární kritik a hudebník.

Nepíšu, jak chci, ale jak můžu

S Jesúsem Carraskem o Extremaduře a patriotismu

Španělský prozaik Jesús Carrasco, který zavítal do Prahy na pozvání Institutu Cervantes v rámci Týdne španělsky psané literatury, řeší ve svých románech vztah k zemi – ve všech významech tohoto slova. Mluvili jsme o románové turistice, poutech k rodnému místu i rozporu mezi očekáváním autora a čtenářským kódem.

ANNA TKÁČOVÁ

Jak se změnil váš život poté, co jste se téměř přes noc stal slavným a světově známým autorem, a to hned svým prvním románem *Na útěku*? Vyměnil jste klid Extremadury za ruch Sevilly, žijete přímo v rušném centru. Máte klid na psaní? Ano, Sevilla je rušné město, ostatně jako celé Španělsko. Ve Španělsku si moc nevyberete. Teď jsem ale dostal stipendium a mohu pracovat ve skotském Edinburghu. Ne že by tam nebyl rušný život, ale nikdo mě tam nezná. V Seville mě lidé po vydání románu *Na útěku* poznávali a zastavovali na ulici. Každý se chtěl se mnou přátelit, musel jsem přijímat pozvání na různé akce, veřejná čtení. To v Edinburghu odpadá. Ale život v Seville mě naučil se soustředit a využívat každou minutu, takže jsem teď velmi výkonný. Pět šest hodin denně si vyhrazuji na psaní za každých okolností.

Mám dojem, že extremadurští spisovatelé mají silné pouto ke své zemi a jsou velkými patrioty – Luis Landero, Mario Martín a vy také. Čím to je? Uchovává si Extremadura atmosféru minulých dob? Takhle zobecnit se to asi nedá. Ale je to prostor, kde mám kořeny, kde se odehrály všechny významné rodinné události a příběhy. Extremadura je místem, které mě formovalo a zčásti ze mě udělalo spisovatele. Všechny příběhy, které mi vyprávěla matka, pocházejí z Extremadury. Je to také oblast, která je stále hodně rurální v porovnání s ostatními regiony. V Extremaduře je jen několik měst, která však nejsou příliš velká. Na vesnici dosud můžete spatřit osly, kteří se zde stále používají k přepravě nákladu. Když přijedu do obce, kde žije moje matka, běžně se mi stane, že potkám člověka, který vede osla s nákladem. Myslím, že spojení člověka se zemí, s půdou, a celý rurální život zde vytváří silná pouta k místu, možná silnější než v jiných oblastech.

Ve Španělsku jsou populární výpravy po dějištích různých románů. Například stezka podle románu *Kacíř* od Miguela Delibese ve Valladolidu, cesta po stopách Pérez-Revertova kapitána Alatrista v Madridu, putování po stopách dona Quijota a podobně. Nelíbila by se vám cesta po místech z románu *Na útěku*? Ale ona už existuje! A dokonce s průvodcem! Pořádají se výpravy po nejvýznamnějších místech románu. Ve vesnici, kde se román odehrává, dokonce jednu novou ulici pojmenovali Intemperie, jak se román v originále jmenuje. Je tam i octárna – podle románu. A v okolí Badajozu, obce, kde žije moje matka, už existuje i trasa po dějišti románu *Neviditelný v zahradě*. Přicházejí tam dokonce i cizinci, kteří moji knihu četli.

Vaše knihy byly přeloženy do mnoha jazyků. Kvůli překladům knihy *Neznámý v zahradě* jste dokonce vytvořil speciální blog, kde se překladatelé mohli ptát, pokud si nevěděli s něčím rady. Co vás vedlo k založení tohoto blogu? Byl to uzavřený blog, přístupný pouze překladatelům. Vznikl na základě zkušenosti při překladu prvního románu, který byl přeložen do pětadvaceti jazyků. Hodně jsem s překladateli spolupracoval, mnohé z nich jsem poznal osobně a stali se mými přáteli. Jejich dotazy se však často opakovaly. Po vydání druhého románu jsem přemýšlel, jak jim ulehčit práci a sobě čas, a tak jsem vytvořil blog s mnoha nákrety a popisy předmětů, o nichž jsem se domníval, že v jiných zemích neexistují. Třeba zemědělské stroje typické pro Extremaduru. Víím, že překladatelská práce je velmi obtížná, a považuji za privilegium, že se mé knihy překládají. Proto jsem se snažil překladatelům jejich namáhavou práci usnadnit, aby mohli ze svých jazyků zvolit pro překlad ten nejpresnější výraz.

V románu *Neznámý v zahradě* se objevují aluze na nejhrůznější evropské události 20. století: koncentrační tábory, španělskou občanskou válku, španělský kolonialismus v Africe. Je tam i scéna, která odkazuje k masakru v býčí aréně v roce 1936 v Badajozu. Co se tenkrát stalo? Jde o událost, která se vztahuje ke španělské občanské válce. Mám k tomu krveprolití přímý vztah. Můj dědeček z otcovy strany zemřel hned první den války, v srpnu 1936. Po bitvě u Badajozu, když do města vtrhla frankistická povstalecká vojska, bylo zabito na čtyři tisíce republikánských obránců města. Přesný počet není znám. Nahnali je do býčí arény a tam je postříleli. Mezi zastřelenými byl i můj dědeček. Je pohřben v masovém hrobě na neznámém místě. I když jsem se narodil až dlouho potom, je to pro mě zásadní událost, která mě poznamenala prostřednictvím vyprávění mého otce. Takové příběhy vás zasáhnou. Můj otec by byl úplně jiný, kdyby nebyl býval příšel o tátu. A já bych také byl jiný, kdybych neznal jeho svědectví. V kastilštině máme jedno výstižné přísloví: „Každá válka trvá sto let.“ Válka vždycky poznamená tři generace. Já ještě patřím ke generaci, která události občanské války vnímá velmi silně, a mám o ní jasnou představu. Mým dědům už válka moc neříká, už je nijak silně neovlivňuje.

Opakovaně uvádíte, že jste románem *Neznámý v zahradě* chtěl poukázat na vztah člověka k rodné zemi a na to, co takové pouto znamená v životě. Čtenáři ale román vnímají spíše jako alegorii 20. století v evropské historii. Nemrzí vás, že jste se se čtenářem tak trochu minul? Nemohu přece obvinít čtenáře z nepochopení. Je to především moje chyba, že jsem své záměry špatně vysvětlil, že jsem nedokázal jasně podat, o čem jsem chtěl vyprávět. Ale to se při psaní běžně stává. Někdy prostě nelze psát, jak člověk chce, ale jen tak, jak může. Někteří čtenáři se skutečně soustředili na lidské postavy. Chtěl jsem ale psát o něčem jiném než o vztazích lidí. Chtěl jsem psát o hlubokém vztahu člověka k půdě a tento vztah jsem chtěl zkoumat ze všech úhlů pohledu. Chtěl jsem zahrnout všechno, co se zemí souvisí – zemi jako půdu i jako vlast, rodinné kořeny, jazyk, klima, identitu, všechno. Takže jsem hledal zápletku, která by mi tento celistvý pohled umožnila. Vztah člověka k zemi je velmi intimní a všechno, co se v knize děje, vychází z této intimní zkušenosti. Ale každý čtenář přistupuje ke knize se svým vlastním kódem a každá kniha má několik vrstev. I můj první román jedni četli jako příběh pronásledování, druzí jako western a další jako žánrový obrázek nebo jako příběh trpícího dítěte. Nemůžu po čtenáři chtít, aby při četbě mé knihy cítil totéž, co já jsem cítil při jejím psaní. Nemůžu po čtenáři chtít, aby knihu četl podle mého přání.



Jesús Carrasco. Foto Instituto Cervantes

Jesús Carrasco (nar. 1972) vydal svůj první román *Na útěku* (2012, česky Akropolis 2015) ve čtyřiceti letech a ihned zaznamenal obrovský úspěch mezi čtenáři i kritiky. Román byl záhy přeložen do pětadvaceti jazyků (v Česku byl nominován na cenu Magnesia Litera za rok 2016 v kategorii překladové literatury). Za svůj druhý román *Neznámý v zahradě* (2016, česky Akropolis 2016) Carrasco obdržel cenu Evropské unie za literaturu. Žije v Seville, žije se jako redaktor v reklamní agentuře a pracuje na dalším románu.

Vzít kramle

Mírně morbidní autobiografie Patricka Declercka

Belgický filosof, psychoanalytik, antropolog a spisovatel Patrick Declerck vstoupil na literární scénu na počátku tisíciletí antropologickým dílem Ztroskotanci o pařížských bezdomovcích. V románu Běsi, co mě sužují, který před nedávnem vyšel v češtině, se odvrací od zkoumání druhých a zaobírá se především sám sebou.

MÍLA JANIŠOVÁ

Kniha belgického spisovatele Patricka Declercka Běsi, co mě sužují (Démonis me tur-lupinant, 2012) představuje svérázný druh autobiografie. Autor nechává do svého života čtenáře vstoupit skrze portrét babičky z otcovy strany. „Babička byla šílená. Hysterická. Omdlávala, kdy se jí zachtělo, pro nic za nic. Naschvál.“ Kromě toho nenáviděla ženy, protože jí připomínaly její vlastní životní neúspěch. A nenáviděla i muže, protože svou existenci stvrzovali fakt, že ona je jen žena. Tato skrz naskrz nevyrovnaná žena, zkažené epicentrum domu plného bláznů, poskytla svým dvěma synům báječné podmínky pro rozvoj neurózy. Následuje líčení otce, pasivního intelektuála, jehož charakteristickými rysy jsou schopnost dlouze mluvit a kdykoli před čímkoli utéct. Ne nadarmo se v životě řídil heslem „vezmem kramle“. Vztah otce a syna prostupuje textem jako neustálé vyrovnávání účtů, jako touha se s otcem jednou provždy vypořádat a osvobodit se od jeho slabosti a rozbředlosti. Zbavit se tíhy nezájmu. A především zabránit tomu, aby sám autor byl jednou stejný jako jeho otec: neschopný a užvaněný.

Odér zamřelých ryb

K rodinné historii patřily také prázdniny ve vyhlášeném belgickém letovisku Ostende. Tento symbol kýčovitě letní idylly představuje pro Declercka především marnost zmařených snů. „A jen si tak vyplout, nikomu nic neříct. Projednou – krucinál! – udělat, co říkám, a vnořit se do vzdouvajících se vln a hvězd. Až do konce. A úplně tam, kde nikdo není...“ Declerck stejně jako jeho otec sní o zmizení, o bezbolestném opuštění všeho, co ho svazuje a činí nesvobodným tím, že na něho klade nějaké nároky. A stejně jako jeho otec se k tomu nikdy neodhodlá. „Přitom jsme s tátou nebyli nikdy ani v Dunkerque. Před Ostende jsme to vždycky otočili. Někdy, vzácně jsme se odvážili až do Nieuwpoortu. Deset mil...“

Čas v Ostende je také časem stráveným ve stínu malíře Jamese Ensora, jehož obraz Běsi, co mě sužují dal Declerckově knize název. Ensorova matka, rodačka z Ostende a mimořádně dominantní žena, celý život provozovala v přízemí svého domu krámků se suvenýry, plný nejrůznějších bizarností – sušených ryb nafouklých do oblodných rozměrů, děsivých karnevalových masek, svatých obrázků oblepených mušlemi a pískem, zkrátka obchod plný nevkuasu a prachu ulpělého na zbytečných turistických cetkách. Tento podnik jistě nebyl hoden umělce Ensorova formátu, ten ovšem do pozdního věku zůstal zneuznaný a závislý na matčiných a sestřiných příjmech.

Declerck si vybral několik Ensorových obrazů: Portrét umělce otce, Zádumčivé trhovkyně a již zmíněný obraz Běsi, co mě sužují. Všechny v příběhu odkazují ke konkrétním lidem a Declerckovu vztahu k nim. A nikdo – otec, babička ani on sám – z jeho vyprávění nevychází dobře. Pasáž o Zádumčivých trhovkyních je skutečně sugestivní. Jako by se slovy dal vyvolat čichový vjem – nechutný odér zamřelých ryb a nemytého, opotřebovaného ženského pohlaví.

Autobiografická psychoanalýza

Až potud vypadá Declerckova zpověď jako běžná, jen mírně morbidní autobiografie. Nezapomeňme však, že autor je psychoanalytik. Kniha je tak zároveň jakousi příručkou psychoanalýzy pro amatéry, respektive psychoanalýza je hlavní postavou příběhu. Celým textem prostupuje téma snů a vzpomínání: „Vzpomínky nejsou nijak čisté a nikdy pouhá objektivní kronika reality, naopak mají vždycky patinu, nové uspořádání, jsou posílené či naopak vyčpělé, ale v každém případě otesané a přitesané časem, potřebami, fantasmaty,



James Ensor: Běsi, co mě sužují, 1895

touhami... Paměť pracuje.“ To mají společné autobiografie a psychoanalýza – naprostou subjektivitu výběru. Ačkoli kniha na první pohled vypadá jako nahodilá, do fragmentů roztržštěné vyprávění o sobě samém, rodině, pacientech a Ensorových obrazech, už na druhý pohled je zřejmé promyšlené uspořádání. Declerck není pacientem ležícím na červené pohovce, který spontánně mluví o svém životě a zážitcích. Naopak, své vyprávění důsledně strukturuje, vědomě pracuje se vzpomínkami a je si dobře vědom jejich účinku na čtenáře. Přesně odhaduje, jaké emoce vyvolá. Při vyprávění o smrti svého věrného psa Lachaima, kterého kvůli zahraniční cestě dočasně odložil do útulku a k němuž se přes naléhání ošetřovatelky nedokázal včas vrátit, jistě nezůstane oko suché. Jindy zase autor předloží důkaz své zbabělosti nebo neskrývané misogynie.

Vyprávění nabírá různou tonalitu a oživuje různé vzdálené reality, vzpomínky i osoby – od odborného historického exkursu o tom, jak studovat psychiku člověka po Freudovi a Schopenhauerovi, přes upovídané popisy svádění žen až po popisy vlastních depresí, jakoby vykrojené z těla ostrým nožem. Všechno jemně a přitažlivě podbarvuje všudypřítomný cynismus a sebeironie. Slouží zde humor jako prostředek, jak se nepropadnout do nejhlubších neuróz? Při čtení Declercka tomu snadno uvěříme.

Kdo jste?

Vraťme se ještě k názvu knihy. Běsi, co mě sužují je drobná kresba barevnou křídou z Ensorova mládí. Malíř sám sebe vyobrazil jako slabého, pasivního člověka s uhýbavým pohledem, obklopeného groteskními bytostkami. To jsou jeho běsi, nepodaření, trapní, a on se za ně stydí. Obraz však nelze vyložit úplně jednoznačně. Kdo vlastně jsou ti žalostní démoni? A proč se jim nepostaví? Každý máme své běsy; buď jim čelíme, nebo před nimi utíkáme. Patrick Declerck z nich udělal předmět své knihy. Otázky smyslu, interpretace a vědomí sebe sama bezpochyby stojí v samém srdci knihy. Psychoanalýza nakonec není nic menšího než jakési konfrontující hledání, skrze něž se může člověk osvobodit. V knize probíhá hned na několika úrovních: čtenář sleduje Declerckovu analýzu pacientů, jeho vlastní analýzu, teoretické úvahy o fungování a smyslu psychoanalýzy a k tomu si sám začíná klást otázky po vlastním prožívání.

Jenže prožívání, nitro není tak snadné vysvětlit. Sdílet druhým, co cítíme nebo zač se stydíme, je téměř nemožné. Lidé i zvířata, s nimiž máme nedořešené spory, ať už jsou vyslovené či nikoli, nebo jimž něco dlužíme, umírají, aniž bychom si s nimi přikoří a nedorozumění vyjasnili. Tak Declerckův pes Lachaim zašel, aniž by pochopil, proč ho jeho pán opustil, Declerckův otec zemřel v den, kdy jeho synovi vyšla zásadní kniha, aniž by tušil, jak je jeho syn úspěšný, aniž by ho přijal a aniž by se smířil s tím, že syn otce může přesáhnout. A i nám se může snadno stát, že zemřeme, aniž bychom si odpustili svá selhání a pochopili demony, co nás sužují. „A na samém konci se naskytá jen jedna jediná otázka. Je prostá, ale radikální a má závažnou hloubku. Tato otázka zní: Kdo jste nakonec vy? A tato otázka se rozvíjí: Kdo jste? To znamená, co máte rád? Koho, co jste v posledku schopni milovat? Koho, co zkrátka potřebujete? Protože láska a potřeba jsou vždycky jen jediná a tatáž věc, jediné a totéž hnutí, jediný hluboký pud.“

Declerck se pustil do vcelku riskantního podniku – skloubit svá vlastní traumata s traumaty svých pacientů a přitom podat velmi čtivou a zároveň komplexní zprávu o psychoanalýze vyžaduje odvahu. Soudě podle toho, že za Běsy, co mě sužují obdržel v roce 2012 prestižní Rosselovu cenu, se mu dílo zdařilo. Co zbývá člověku, když se jeho slova přestanou rozléhat prostorem jako mocný hlas pána všehomíra? Snad právě jen psaní, kterým lze porazit i vlastního otce...

Autorka je překladatelka.

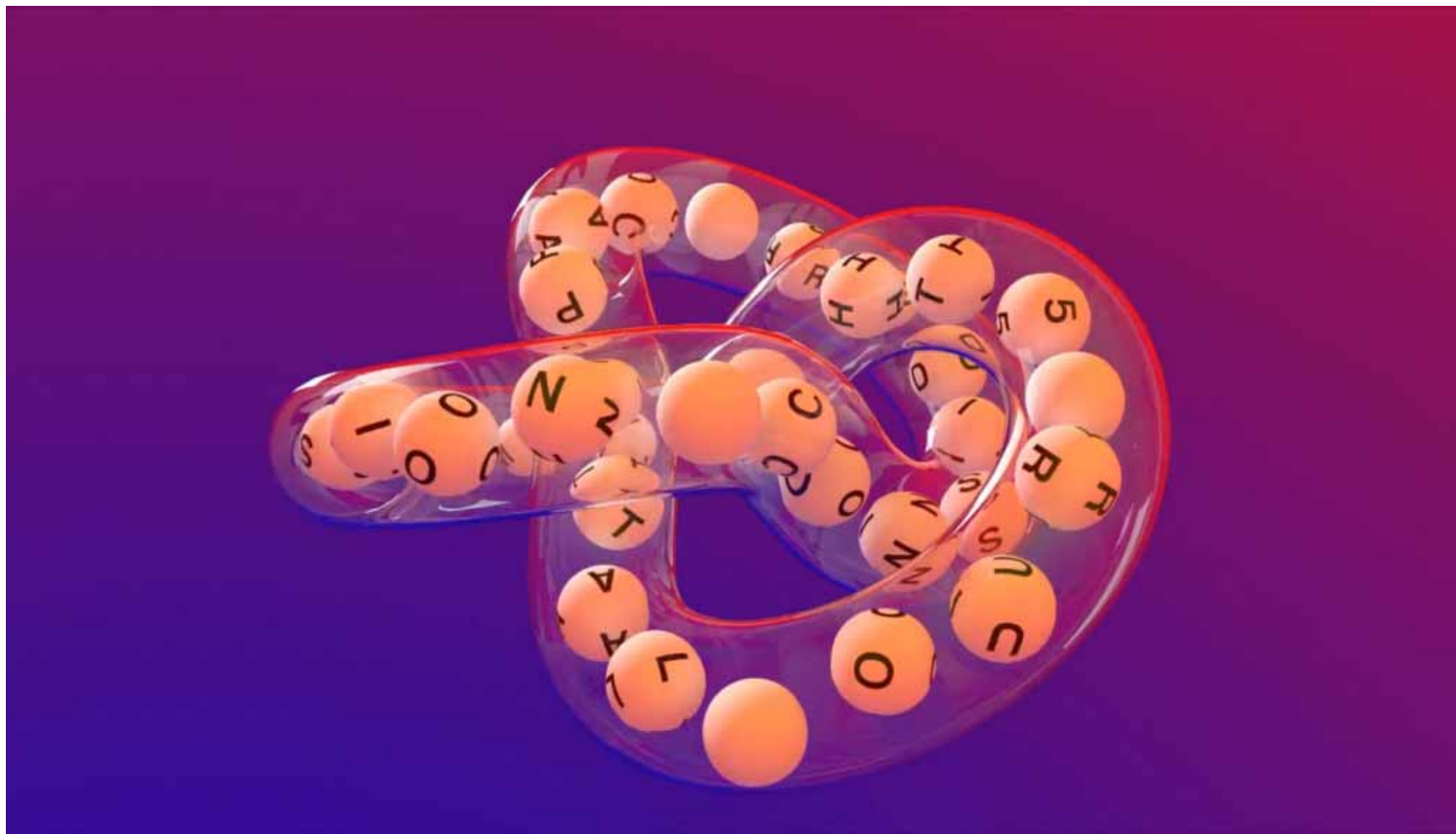
Patrick Declerck: Běsi, co mě sužují. Přeložil Tomáš Kybal. Host, Brno 2017. 237 stran.

V ošklivosti hledej pravdu

Jiné vize 2017

Soutěžní sekce Jiné vize na loňské olomoucké Přehlídce filmové animace a současného umění neboli PAFu představila deset současných českých děl pracujících s pohyblivým obrazem. Kurátorský výběr Michala Novotného zdůraznil témata pravdivosti, identity a tělesnosti.

SYLVA POLÁKOVÁ



3D animace nekonečného slosovacího zařízení Knot Capital Jozefa Mrvy. Foto pifpaf.cz

Začátkem prosince proběhl šestnáctý ročník Přehlídky filmové animace a současného umění, tradičně označované zkratkou PAF, která se dlouhodobě profiluje jako platforma nejen pro animovaný film, ale pro pohyblivý obraz a vizuální umění obecně. V rámci soutěže Jiné vize festival mapuje aktuální českou produkci pohyblivého obrazu a věnuje se otázkám jeho archivace, distribuce nebo prezentace v zahraničí. Jelikož se každoročně jedná o originální kurátorský výběr deseti finalistů, stává se soutěž zároveň možností, jak vyzdvihnout či dokonce otevřít témata, která aktuálně rezonují ve filmové a umělecké komunitě.

Desítku filmů za rok 2017 vybral kurátor a kritik umění Michal Novotný, který od roku 2011 působí jako ředitel Centra pro současné umění Futura. Mezi témata, která reflektuje, patří role kurátora, proměna výstavního prostoru, odklon od konceptualismu a příklon k lyrismu a figuraci.

Hypercirkulující obrazy

Jedenáctý ročník Jiných vizí se od toho předešlého lišil na první pohled. Na rozdíl od elegantního instalačního řešení jubilejní soutěže, kterou teoretik umění a kurátor Karel Císař „oblékl“ do noblesní tmavě modré (viz A2 č. 26/2016), zvolil Novotný scénografii, jež vzbuzovala záměrně obhroublejší dojem. Loňská galerijní prezentace v atriu olomouckého Konviktu nabízela skrze svou atmosféru interpretační kurátorský klíč, který však nemohl zdaleka tak dobře vyniknout při projekci v kinosále, kde snímky běžely v pásmu. Oproti tomu Novotný našel způsob, jak tematicky zinscenovat výstavní prostor a zároveň umožnit divákům sledovat filmy jednotlivě.

Na podlaze atria bylo umístěno deset obrazovek, před něž mohli diváci usednout na tenké podložky a pomocí sluchátek se částečně (ale funkčně) odříznout od zbytku instalace. Pozadí této scény tvořily čtyři velké paravány, na nichž byly vytištěny stylizované malby. Zachycovaly pohled na louku, lesní cestu, vesničku a průhled krajinou na město u řeky. Kulturní a dobový původ těchto obrazů nebyl jasný. Nebyť digitálního tisku, který jen umocňoval dojem lacinosti, připomínaly by tyto kulisy mobiliář amatérského kočovného divadla z počátku minulého století. Novotný, který toto instalační řešení navrhl, tak rozehrává téma dezorientace

v záplavě hypercirkulujícího digitálního obrazu „vždy již zcela vyvázaného z kontextu jeho produkce“, jak píše v závěru své kurátorské explikace, uveřejněné ve festivalovém katalogu. Zmatení ohledně toho, jaké obrazy vlastně sledujeme, je průvodním rysem většiny z vybraných filmů soutěže. K vizuální neukotvenosti se pak přidávají další témata: pravda a její rozvíklý status, rozmělnění identity ve virtuálním prostředí, ztráta tradičních hodnot a autorit a obecně dystopická nálada.

Kapitál jako pátá dimenze

Do popředí se zároveň dostává lidská figura v podobě jednoho či více performerů. Tělesná schránka – včetně pohybu, jímž performer obývá prostor, a choreografie, pomocí níž vstupují do kontaktu s dalšími aktéry – se stává médiem komunikace mezi divákem a autorem filmu. Ve snímku *Rozštěpený epistemolog* tak Jiří Žák prostřednictvím vystoupení performerky rozehrává téma postpravdy. Vychází z jednoduchého gesta, v němž performerka ukazuje střídavě levou a pravou ruku a doprovází to slovem. Koordinace pohybů a hlasu si však postupně začíná protřečít, až dojde k úplnému zmatení. Glosa postupně nabývá rozměrů filmového eseje, vypreparovaného z množství možných definic pravdy a ilustrovaného vábivou choreografií v labyrintickém prostředí anonymní výškové budovy.

Metodu inscenované performance si zvolila také Markéta Magidová, která s několika herci v prostoru bývalé vojenské pevnosti a na prostranství před právnickou fakultou vystihla atmosféru strachu, jež charakterizuje současné kolektivní nevědomí. Na rozdíl od Žáka však zjevně pracovala s neprofesionálními herci a ponechala jim i prostředí určitou míru autenticity, která zdůraznila angažovaný postoj umělkyně a naopak utlumila teozvitý charakter snímku.

Kritická reflexe současné společnosti byla patrná rovněž ve filmech, jež pracovaly s počítačově generovanými obrazy. Ve 3D animaci jakéhosi nekonečného slosovacího zařízení *Knot Capital* vyjádřil Jozef Mrva svou představu o „páté dimenzi“, kterou představuje moc kapitálu. Dystopickou vizí je další animovaný snímek *Everything's Gonna Be Alright 3* Ladislava Tejmla, zachycující, jak se společnost založená na vytěžování všech dostupných zdrojů postupně propadá do bahna, jež sama vyprodukovala, a tuto skutečnost

maskuje lascivními obrazy. Animace v obou snímcích umožňuje předat jejich kritický obsah s nadsázkou.

Efekttní prezentace ideologií

Spolu s použitím počítačové animace se objevuje rovněž jakési přiznání „ošklivosti“, na niž jsme si ostatně při proplouvání virtuálním prostředím už zvykli a snad jsme ji i akceptovali. Harmonie a umírněnost jsou v prostředí internetu a sociálních sítí přebíjeny excentricitami a extrémy, a vznikají tak zcela nová estetická kritéria. Přemíra je součástí vizuální reprezentace i sdíleného obsahu a podílí se i na utváření našich virtuálních identit. Tohoto tématu se dotýkají filmy *Youu* Johany Novotné, *Ethnographic Study of Algorithms* Dalibora Knappa a *NBA2K17* Oleksandra Martsynyuka. Dokazují, o jak bohaté téma se v případě virtuálních identit jedná, a zároveň prezentují některé další otázky, jež souvisí s tématem a týkají se především manipulace.

Iluzorností, manipulativností a manipulací se zabývá David Přílučik ve svém téměř dvacetiminutovém filmu *Blind Bidding*, který nakonec získal hlavní cenu. Přílučik si pohrává s populárním formátem přednášek TED Talk. Pomocí excentrické kompozice záběru, fragmentace obrazu a makrodetailů přecházejících až do zrnění poukazuje na odvrácenou stranu korporátních a technokratických ideologií, které se vůbec nemusí zakládat na pravdě, zato ale vynikají efektní prezentací.

Paradoxně právě v momentu, kdy je oslabována fyzická identita, vrací se v umělecké sféře zájem o tělesnost. Ta se projevuje vizuální figurací, jež byla přítomná ve všech deseti soutěžních filmech, ale i v dalších dílech, jež byla na letošním PAFu uvedena (šlo například o performance ve spojení s animací či virtuální realitou, které pracovaly s aktivní účastí diváka). Jedenácté Jiné vize, jak je koncipoval Michal Novotný, představily díla, jež by jednotlivě jen těžko vypovídala o konkrétních fenoménech v současném vizuálním umění. Ve vzájemné blízkosti a díky instalaci však vybrané snímky přesvědčivě nastolují otázky týkající se původu obrazů, identity a tělesnosti nejen v uměleckém projevu.

Autorka je filmová kritička.

Jiné vize CZ 2017. Soutěžní sekce Přehlídky filmové animace a současného umění PAF. Konvikt, Olomouc 7.–10. 12. 2017.

Cizinec v cizí zemi

Dokument Petra Horkého Švéd v žigulíku

Jedním ze zásadních českých dokumentů loňského roku je film *Švéd v žigulíku*, natočený novinářem Petrem Horkým. Snímek o pokusu švédského manažera postavit na nohy ruskou automobilku byl uveden na festivalu v Amsterdamu. Za vyprávěním o působení západního odborníka na Východě vystává obecnější téma střetu dvou kultur.

ANTONÍN TESAŘ

O českém dokumentu *Švéd v žigulíku* (známějším pod anglickým distribučním názvem *The Russian Job*) se u nás píše především v souvislosti s tím, že jeho režisér není profesionální filmař, ale novinář. Snímek Petra Horkého skutečně stojí stranou domácí tradice „autorského dokumentu“ už svým tématem. Sleduje totiž pokus vrcholného švédského krizového manažera postavit na nohy skomírající ruskou automobilku. Snímku natočenému neprofesionálním štábem se nicméně povedlo proniknout do sítě mezinárodních filmových festivalů. Premiérově ho uvedl loni v listopadu nizozemský festival dokumentárních filmů IDFA. Do české distribuce ho ale zatím nikdo nekoupil.

Míjení Východu se Západem

Na první pohled vypadá *Švéd v žigulíku* jako zpráva o tom, v jakém rozkladu se nachází ruská společnost. Někdejší vyhlášená automobilka Avto VAZ, vyrábějící vozy značky Lada, se proměnila ve stagnující kolos, který zaměstnává mnohem více lidí, než potřebuje, a financuje mimo jiné i luxusní rekreační centrum nebo loď. Zaměstnanci si na pohodlné podmínky zvykli a tvrdošijně odmítají reformy, se kterými přichází nový ředitel, švédský krizový manažer Bo Andersson.

vždy jako komisní, nepřístupná a neproniknutelná figura, osobnost, jež se snaží působit jako svrchovaná, až odlidštěná autorita. Zároveň automaticky předpokládá, že ostatní ho jako takovou autoritu budou brát. Anderssonovo působení v Avtu VAZ, jak nám ho ukazuje Horkého film, tak vlastně odhaluje setkání dvou odlišných světů, které neumějí nalézt společný dialog a neustále se jen fatálně míjejí.

Pozorování rutiny

Formálně *Švéd v žigulíku* spadá mezi takzvané observační dokumenty. Snaží se nám ukazovat události, do nichž samotní tvůrci zasahují jen minimálně. Jejich vyznění ale samozřejmě pořád silně ovlivňují, už jen tím, co se rozhodli natočit a co ne a do jakých souvislostí zobrazované výjevy umístili pomocí střihu. Snímek sice obsahuje scény, kde protagonisté mluví na kameru, ty jsou ale prokládány vysloveně pozorovatelskými výjevy zachycujícími střídavě rutinu v továrních halách automobilky a rutinu na mítincích a poradách vedení firmy. Vizualně působivý styl přitom podle slov tvůrců není ovlivněn žádným konkrétním dokumentaristou, ale prostě tím, že kameraman filmu Milan Bureš je především fotograf. Jednotlivé scény tedy

filmu prý byla intuice, jež mu říkala, že příběh Anderssonova působení v Avtu VAZ je silné téma, vypovídající o celém evropském prostoru. Na tomto základě vytvořil film, jenž je mnohem kosmopolitnější než většina současných domácích dokumentaristických tvorby. Českým dokumentům je totiž často vytýkáno, že jejich náměty jsou příliš lokální a málo srozumitelné pro zahraničí. Zato v Horkého snímku sice vystupuje několik českých postav, ale domácí společenská situace se v něm přímo nijak neřeší.

Také observační styl filmu se liší od přístupu „autorských dokumentů“, které jsou silně osobní, až sebestředné, a tvůrci v nich vystupují před kamerou jako sociální herci. *Švéd v žigulíku* nicméně zároveň komunikuje s tvorbou dokumentaristů, jako jsou Petr Hátle, Klára Tasovská a Lukáš Kokeš, nebo s filmem Martina Duška *K oblakům vzhlížme* (2014), tedy se současným alternativním proudem v české dokumentaristice. A právě ten má šanci oslovit pořadatele mezinárodních přehlídek. Horkého film se dostal do programu letošního prestižního dokumentárního festivalu IDFA v Amsterdamu společně se *Světlem podle Daliborka* od Víta Klusáka a novým dokumentem Tasovské a Kokeše *Nic jako dřív*. Všechny tři uvedené snímky



Bo Andersson před kamerou vystupuje jako komisní, nepřístupná figura. Foto Krutart

Jakkoli nám může film připadat jako sbírka absurdit ze současného Ruska, režisér v rozhovorech opakovaně zdůrazňuje, aby chom jeho dílo vnímali komplexněji. To, co ho na námětu zajímalo, byl ostrý střet dvou evropských kultur – Západu, který vše hodnotí podle kapitalisticky interpretovaného měřítka efektivity, a Východu, lapeného v nezdravých návycích minulého režimu. Ve filmu se tento kontrast ukazuje velmi jemně, protože ho překrývá vyprávěcí schéma o cizinci v cizí zemi – člověku z civilizovaného světa v divočině. O Anderssonově osobnosti se dozvídáme hlavně z pochvalných komentářů jeho kolegů, kteří o něm mluví jako o špičkovém odborníkovi a muži s vizí. Členové jeho týmu navíc mluví česky a jsou v pozici těch, kteří uvádějí diváka do prostředí, v němž se film odehrává. Ujít by nám ale nemělo, že Horkého pohled na Anderssona rozhodně není jednoznačně sympatizující. Sám Andersson před kamerou i na veřejných prezentacích vystupuje

komponoval jako obrazy se statickým rámem a většina z nich je snímána nehybnou kamerou ze stativu. Estetika továrních hal, obřích přednáškových místností a různých reprezentativních prostor skvěle ilustruje motiv vztahu k práci, který se ve filmu v různých obměnách vrací – ať už ve vzpomínkách ruských zaměstnanců na zlaté časy Avta VAZ a jejich neochotě přiznat si, že tyto časy jsou nenávratně pryč, nebo v momentech, kdy Anderssonův pracovní život koliduje s tím osobním.

Evropské měřítko

Fakt, že *Švéd v žigulíku* vznikl mimo profesní komunitu českých dokumentaristů, je v mnoha ohledech paradoxní a zároveň příznačný. Horký v rozhovorech zdůrazňuje, že před začátkem natáčení o filmařské profesi prakticky nic nevěděl, mluví například o tom, že vytvořil jen málo hrubého materiálu a že v jeho týmu nebyli prakticky žádní zkušení filmaři. Impulsem k natočení

zároveň ukazují na potřebné a naštěstí stále sílící ambice českých filmařů směřovat svá díla také k zahraničnímu publiku. I za cenu toho, že se doma až tak ostře sledovanou událostí nestanou.

Švéd v žigulíku (The Russian Job). Česká republika, 2017, 63 minut. Režie Petr Horký, kamera Milan Bureš, střih Filip Veselý.

Suggestivní, náročné i laciné

Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka

Představení, která dávají divákovi dramaturgickou volnost, patří k nejnovějším dramatickým formám a publikum je má v čím dál větší oblibě. Které proudy se za krátkou dobu existence imerzivního divadla etablovaly a jaká jsou jejich specifika?

TOMÁŠ LOUŽNÝ

Z imerze se stala obchodní značka bez ochrany a zvláště ve Spojených státech a v Británii, které lze označit za kolébky imerzivního divadla, je čím dál snazší si tuto oblíbenou nálepku přisvojit. O kvalitě přitom může rozhodnout jen divák, protože ani divadelní teoretici a kritici zatím příliš netuší, jak by měli tuto dramatickou formu hodnotit a pojímat. Není se však čemu divit, většinou se toho „na scéně“ děje příliš mnoho, a když už se účastník rozhodne běžet několik pater za jednou z postav, připleťte se mu do cesty jiný návštěvník, hrdina se ztratí z dohledu a divák není o nic moudřejší. Po několika podobných zkušenostech už se nicméně naučíme v situaci orientovat a rozeznávat opakující se schémata. Osobně bych z pohledu poučeného diváka rozlišil čtyři základní postupy typické pro projekty, jež se označují přívlastkem „imerzivní“.

Opulentní zábava

Zástupcem prvního pojetí, angloamerického komerčně-zábavního modelu, je mediálně nejvýraznější divadelní skupina na poli imerzivního divadla, totiž britský soubor Punchdrunk. Jeho nejdéle trvající projekt, *Sleep No More* (Nespěte, 2011), se odehrává v bývalém hotelu McKittrick v New Yorku a jedná se o taneční divadlo na motivy Shakespeara *Macbetha*. Punchdrunk tvoří obří, do detailu promyšlené produkce, které čerpají ze světově proslulé zábavní kultury na londýnském West Endu a newyorské Broadwayi. Vše je epické, přesné a inscenace šlape jako hodinky – možná až příliš hladce a dokonale. Divák je nucen nosit masku a herec ho obvykle nezatahuje přímo do hry, pokud tedy nedojde na setkání „jeden na jednoho“. V takové chvíli herec návštěvníka zatahne někam do soukromého prostoru, odmaskuje ho a sdělí mu něco jen pro jeho uši. A právě takové momenty návštěvníci vyhledávají, sdílejí je s ostatními a chodí kvůli nim na inscenaci i několikrát za sebou. *Sleep No More* se tak stalo v New Yorku jakousi záležitostí společenské prestiže, hraje se již několikátým rokem a pořád je vyprodáno, ač se člověk musí při její návštěvě řádně plácnout přes kapsu.

Pro silnější povahy

Za protipól Punchdrunk lze považovat práce skupiny Signa, která začala tvořit v Dánsku, ale v poslední době jsou její projekty často k vidění i v Rakousku a Německu. Německá kritika mimochodem pro Signu slovo „imerzivní“ nepoužívá a formu jejich představení označuje za „cosi na pomezí performance a instalace“. Také zde je prostor do detailu vytvořený, tentokrát je ale zahlcený estetikou kýče. Během představení o náboženské sektě *Das Heuvolk* (Lidé sena, 2017), jež se odehrávalo v opuštěných kasárnách na okraji Mannheimu, byly například místnosti zaplněné malbami bůžků, různými figurkami, chlupatými koberci, fontánkami ve tvaru delfínů a koníků, rozkošnými čajovými konvicemi, talířky, tácy či zrcadly ve zlatých rámech. Divák strávil přes pět hodin v prostředí sekty, ke které se mohl posléze přidat. Vše to působí nepříjemně a nebezpečně, herci mluví přímo s návštěvníkem, nespustí ho z očí a jsou tak suggestivní, že téměř nelze uvěřit, že jen něco předstírají.

Projekty Signy jsou obvykle autorské, ač samozřejmě využívají různých předloh, svými tématy se dotýkají palčivých společenských otázek a kladou si za cíl publikum znejistět. Inscenovaný svět je natolik obsáhlý a informací je tolik, že ani během šesti nebo dvanácti hodin, což je běžná doba trvání projektů, nemůže divák vše pojmout. Signa pravidelně spolupracuje s velkými německými divadly – například ve zmíněném Mannheimu

nebo naposledy, v případě inscenace *Das halbe Leid* (Polovina utrpení, 2017), v Hamburku.

České varianty

Podobné prostředky jako výše zmíněné soubory využívají i české imerzivní inscenace. *Golem* (2013) v režii Ivo Kristiána Kubáka ze souboru Tygr v tísni nebo *Pomezí* (2016) Lukáše Brychty a spolku Pomezí se svým přístupem blíží skupině Punchdrunk, ač samozřejmě s omezenými prostředky. *Golem* přitom kladl větší důraz na převyprávění příběhu a pracoval s rozvíjením dramatických situací, zatímco *Pomezí* je spíše divadelně rozvedenou performancí. Brychta rozehrává mezi postavami situace, které nám dávají informace o nich i o jejich prostředí, divák je může následovat a nechat se vést indiciemi, ale věci spolu nutně nemusí souviset – jde hlavně o snahu vytvořit dokonalou iluzi svěbytného světa. I Kubák klade důraz na výraznou scénografii, ale ta se přece jen – v rámci činoherního uvažování – podřizuje myšlence příběhu, tématu. Ač se české imerzivní inscenace zdánlivě podobají, míří každý z tvůrců jiným směrem. Brychta své pojetí imerzivního divadla důsledně rozvíjel v *Letci* (2014) a v *Pomezí* (případně v loňském *Pozvání*, které se však jakožto letní venkovní kus řídilo trochu jinými pra-

také zaštiťují slovem „imerzivní“, ale chybí jim jak dobrý záměr, tak kvalitní provedení. Za příklad podobného podvodu by mohla posloužit opět londýnská realizace, a sice *Velký Gatsby* (2017) v provedení skupiny The Immersive Ensemble. Divák je v tomto případě držen na parketu, kde se má učit tančovat, nemůže nikam odejít, nic objevovat, vše je laciné, nedomyšlené a herci dokážou reagovat jen v naučených replikách. Vstupní hala, kde vše začíná, navíc není součástí hry, a divák tedy ani nemůže být do imerzivního světa skutečně vtažen – chybějící scénografie ho neustále upozorňuje na to, že se u žánrého Gatsbyho na návštěvě neocítl.

Pro imerzivní divadlo je přitom komplexní svět, který diváka pohltí, ale zároveň mu nechá volnost v pohybu a rozhodování, klíčový. Návštěvník si utváří svůj vlastní zážitek a tvůrci mu k tomu dávají veškeré možné prostředky. Je na něm, zda bude následovat postavu, prohledávat šuplíky a číst si cizí korespondenci, nebo sedět v baru. Jeho zážitek je proto pokaždé jiný. Tento přístup lze nazvat diváckou dramaturgií. Je přitom jen na divákovi, zda se rozhodne pro komerční model velké show, v níž je bezpečně skryt za maskou, anebo pro formu intimního, intenzivního a osobního setkání jako při představení *Signy*.



Během představení *Das Heuvolk* se člověk ocitá v prostředí náboženské sekty. Foto Erich Goldmann

vidly). Kubák s dramaturgyní Marií Novákovou naváží na své pojetí imerzivního divadla *Mistrem a Markétkou*, která bude mít premiéru letos na podzim.

Obchodní značka

Zbývající dva přístupy spadají spíše do kategorie neprávem osvojené obchodní značky. První by mohla zastupovat londýnská inscenace *Alice's Adventures Underground* (Alenčična dobrodružství v podzemí, 2015). Výsledek snahy předat zábavně a interaktivně příběh *Alenky v říši divů* ovšem více než imerzivní představení připomíná jakýsi pouťový, psychodelicky pestrý strašidelný zámek, v němž se divák vedený konkrétní postavou nemůže ve skutečnosti sám pro nic rozhodnout. A za druhé jsou zde inscenace, jež se sice

Autoři dosavadních českých imerzivních projektů dokazují, že míří – byť inspirováni zahraničím – svou vlastní cestou. Je nepravděpodobné, že by mohly v Česku vznikat tak velkolepé a nákladné produkce, jaké předkládá třeba skupina Punchdrunk, ale vliv jejího přístupu je už nyní patrný. Jsem přesvědčen, že v dalších letech dojde i k pokusu využít výraznější model Signy, jejíž projev umožňuje vyjadřovat se daleko příměji k současné společenské situaci. Teoreticky je ovšem jen otázka času, kdy si i komerční divadla, oplývající většími rozpočtovými možnostmi, uvědomí, že imerzivní inscenace jsou v dlouhodobém časovém horizontu finančně rentabilní a nemusí vznikat jen na půdě nezávislé scény.

Autor je divadelní režisér.

Pózovanie so štvrtou stenou

O prekračovaní hraníc medzi umením a životom

Stáva se divák imerzivního představení skutečně jeho rovnocennou součástí, anebo dochází jen k posunu hranice mezi tvůrcem a příjemcem díla? Je cílem imerzivního divadla nabídnout publiku, které už jen máloco překvapí, autentický zážitek, anebo jde o novou formulaci starého problému komunikace mezi jevištěm a hledištěm?

IVANA RUMANOVÁ

Na konci roku 2014 bolo vo filipínskej Manile otvorené múzeum Art in Island, čo je prvé deklarované „selfie múzeum“ na svete. Viac ako sto 3D malieb je nadizajnovaných tak, aby umožňovali iluzívnu imerziu divákov s obrazom. Tu vystupujú z rámu van Goghovho *Kostola v Auvers*, tam „domalúvajú“ *Monu Lisu*, alebo naopak „vytrhávajú“ kus plátna z *Výkriku* Edvarda Muncha. Pohyb imerzie je však obojsmerný – diváci na jednej strane vstupujú do ikonických výtvarných diel, ale zároveň na iných miestach čelia útoku obrazov, ktoré vystupujú z rámu a ceria zuby raz ako Tyrannosaurus Rex, inokedy ako gigantická piraňa, revúci lev alebo had útočiaci priamo zo Stromu poznania.

Označenie selfie múzeum je vlastne zavádzajúce. Aby vznikol želaný iluzívny efekt, fotografia musí byť odfotená z určitej vzdialenosti a uhla pohľadu. Ide teda skôr o portrétové fotografie, o 3D obdobu pozadí vo fotografických štúdiách. V akom vzťahu je táto pokleslá populárna forma imerzie k projektom experimentálneho imerzívneho divadla, ktoré hlásajú emancipáciu diváka?

Ohraničený časopriestor

Jednou z najčastejších interpretácií divadelnej opony a rámu obrazu je, že vznikli ako ochrana diváka pred mocou reprezentácií. Presne ohraničujú priestor a v prípade divadelnej opony aj čas, kedy a kde je možné sprítomňovať inú realitu, iný časopriestor. Imerzívne projekty tvrdia, že hranicu medzi hľadiskom a javiskom prekračujú. Diváci a príšery vystupujúce z rámu obrazov v Art in Island sú doslovnou, pitoresknou ilustráciou tohto princípu: „Buďte súčasťou umenia“ (Be part of art), hlása múzeum vo svojej marketingovej kampani. Divadelné projekty s prvkami imerzie, ktoré som videla – Ici Meme Paris: *First Life* (2010), Krétakör: *JPCO.DE* (2011), Palissimo Company: *Amidst* (2011) – však na tom nie sú o nič lepšie. Nechávajú divákom slobodu pohybu v priestore a možnosť voľby toho, ktorú časť predstavenia uvidia, vtahujú ich do individuálnych interakcií a tým predstierajú, že štvrtá stena neexistuje. Predstavenie však prebieha podľa stanoveného scenára, v ktorom sú presne určené miesta a tiež miera diváckej participácie. Ponúkajú autenticitu a absolútny zážitok, no pracujú so schémou, ktorá sa s malými obmenami opakuje. Je to jedna z legitímnych možností réžie a scénografie, ale štvrtú stenu neodstraňuje, len ju posúva na individuálnu úroveň: vychádza z predpokladu, že diváci neprekročia hranice slušného správania a nenarušia priebeh diania.

Aj imerzívne divadelné projekty – rovnako ako fotografie v Manile – môžu vychádzať z veľkých diel svetovej literatúry: tak sa objavil Shakespearov *Macbeth* v predstavení *Sleep No More* (2011) alebo *Alica v krajine zázrakov* Lewisa Carrolla v predstavení *Alice's Adventures Underground* (2015). Je tu však zásadný rozdiel. Imerzívne projekty stále veria v moc predlohy, obrazu, do ktorého vtahujú divákov. Aktualizujú ho a prenášajú do divácky atraktívnych, nedivadelných priestorov (industriálny sklad, tlačiareň, opustená nemocnica, nákupné centrum), ale divadelná iluzívnosť zostáva nedotknutá. Obrazy v Manile naproti tomu predlohy prezentujú v populárnej, desakralizovanej rovine a v nepravdepodobných konšteláciách – útočiace monštrá a zuby ceriaca divá zver sú neškodnou zábavkou, do nedotknutelných diel možno vstúpiť, domalovať ich alebo poškodiť. Diváci imitujú nejakú činnosť, tvária sa napríklad, že strihajú Botticelliho *Venušu* a vzápätí pózujú s ľadovým medvedom, ktorý pije coca-colu, a práve táto imitácia sa stáva performatívnou. Múzeum v Manile by mohlo namiesto nepresného označenia „selfie“ použiť nálepku „Múzeum

postmoderný“, ale jej marketingový potenciál zrejme už vyprchal.

Predané lístky

Imerzívne divadlá sa dištancujú od produktovo orientovanej ekonómie ako od podradne komerčného princípu otupenia divákov. Odmietajú servírovať hotové kusy sediacemu publiku. Namiesto toho vytvárajú ponuku autentického zážitku, lákajú na možnosť byť

aj spektaklu. Diváci v múzeu plnia vopred dané pokyny, aj keď s určitou ponechanou mierou vlastnej invencie.

Nové a nové telá modelov a fotografov zaujímajú pozície, ktoré pre nich boli určené dizajnérmí a architektmi expozície. Je ľahké si predstaviť stovky performatívnych mikrosituácií odohrávajúcich sa v múzeu s každým cvaknutím: hľadanie správnej pózy a správneho uhla pohľadu, publikum čakajú



Selfie muzeum v Manile svým návštěvníkům nabízí imerzivní zážitky. Foto hyperallergic.com

súčasťou niečoho nezabudnuteľného. Publikum tento zážitok síce spoluvytvára, ale na rozdiel od performerov zaň platí. Štvrtá stena teda nie je tak „dead“, ako by sa zdala, predané lístky nám ju zrekonštruujú. Pomerne presne oddelia prácu performerov od zážitku publika. Imerzívne divadlo predáva zážitok, ale zároveň hlása, že nejde o produkt, ale o politický program aktivizácie diváka, jeho vytrhnutie zo spárov konzumerizmu a premenu na spoluautora. O transcendentiu a demokratizáciu. Zapojenie divákov má byť pridanou hodnotou, terapiou, sebarozvojom. Deklarovaným bojom proti konzumu však divadlo reprodukuje neoliberalný model zážitkovej ekonómie a kognitívneho kapitalizmu: chce zvýšiť produktivitu divákov, ťaží z ich osobnosti a kreativity a posúva štvrtú stenu na individuálnu úroveň.

V imerzívnom divadle môžu vzniknúť a zrejme aj vznikajú pozoruhodné a komplexné predstavenia, ktoré uvedené limity berú do úvahy a do hry. Text sa zaoberá imerziou vychádzajúcou z predstavy sediacich (a priori pasívnych) a pohybujúcich sa (a priori aktívnych) divákov. Tá je rovnako naivná ako doslovný vstup do obrazov v Manile. Nie je však divadlo imerzívne bez ohľadu na to, či je alebo nie je za štvrtou stenou?

Divák ako súčasť diela

Produktom návštevy Art in Island nie je subjektívny divácky zážitok, ale portrét. Fotografie sa nezmocňujú hodnoty originálov vystavených v múzeu s divákmi v úlohe parazitov, naopak, múzeum vytvára podmienky, v ktorých fyzická prítomnosť divákov v obraze doplní a skompletizuje vystavené diela. Konečným produktom a komoditou sú tak osobné fotoalby kolujúce vo virtuálnom priestore. Ich produkcia je neobmedzená, na rozdiel od diel končiacich v trezoch súkromných zberateľov. Múzeum je tu predovšetkým fabrikou – priestorom produktívnej performativity, a to v zmysle práce

cich návštevníkov, dohľad ochranky. Priestor expozície sa z múzea nutne posúva niekam inam – na sociálne siete. Až cirkuláciou na sociálnych sieťach, ktorú Hito Steyerl nazýva „public relations of images“ (verejný vzťahy obrazov), získavajú fotografie hodnotu – tým, že sú postprodukované, videné, zdieľané, komentované a vyťažené dataminingovými algoritmami.

Či už na spôsob rituálno-terapeutickej zážitkovej ekonómie, alebo populárne scudzeného cirkulacionizmu, imerzia ťaží kapitál z toho, čo prezentuje ako prekročenie hraníc medzi umením a životom. Predáva obraz otvoreného diela-sveta, čakajúceho na vstup divákov, bez ktorých je nekompletný. Diváci môžu rovnako splynúť s kalendárovými výjavmi, ako s Botticelliho *Zrodením Venuše*, pretože kategórie vysokého a nízkeho sú tu dávno prekonané ako ďalšie zbytočné vymedzenie. Ide predovšetkým o vytvorenie ilúzie divákov ako plnohodnotných súčastí diela, v skutočnosti však vyplňajú priestory a funkcie, ktoré pre nich boli šikovne nadizajnované vopred. Účasť publika výrazne neovplyvní scenár predstavenia a fotografie tisícov individuálnych divákov z Manily sa odlišujú len minimálne.

Hlavný trik imerzie spočíva v schopnosti sprostredkovať priamy kontakt s reprodukciami, a ešte tým zvýšiť auru nedotknuteľného originálu. Anticipovať divácke reakcie, do istej miery ich produkovať a zachovať pri tom pocit autenticity a neobmedzenej slobody. A tak jedným dychom s hlásaním emancipácie diváka testuje imerzia modely postpolitického manažmentu. Štvrtá stena a rám obrazu síce presakujú obidvoma smermi, ale neponúkajú žiadnu imagináciu toho, či a ako by umenie bez vymedzenia voči publiku mohlo fungovať. Hranice to neodstráni, len ich to posunie na inú, menej názornú rovinu. Diváci tak môžu nerušene pózovať pri tom, ako ich prekračujú.

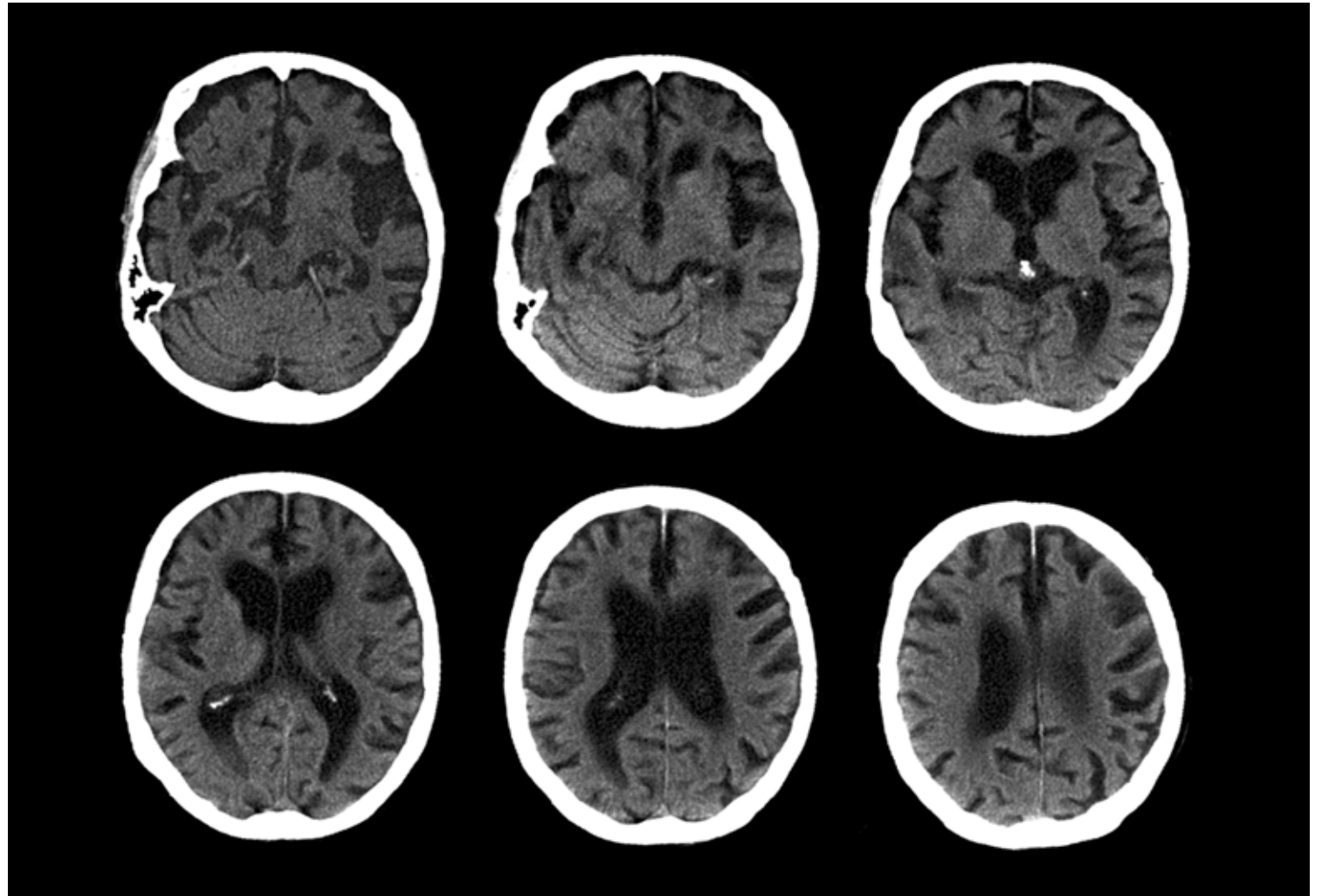
Autorka je antropoložka.

Bolestné vzpomínky

The Caretaker zhudebňuje postup Alzheimerovy choroby

Instrumentální skladby, které britský hudebník James Leyland Kirby pod jménem The Caretaker tvoří z upravených samplů starých jazzových písní, jsou komentářem k selektivnosti a nespolehlivosti lidské paměti. Šestidílný opus *Everywhere at the End of Time* zachycuje průběh degenerace mozku při demenci.

FRANTIŠEK FORMÁNEK



Postupující degenerace mozku při Alzheimerově chorobě. Foto researchgate.net

Nápad zhudebnit průběh postupující demence působí možná podivně, ovšem v rámci tvorby britského hudebníka Jamese Leylanda Kirbyho alias The Caretakera není ojedinělý. Už v roce 2011 vydal album *An Empty Bliss Beyond This World*, které se dá charakterizovat jako soundtrack k pokročilému stadiu Alzheimerovy choroby. Ta je nejznámějším a zřejmě i nejrozšířenějším typem demence a bývá s ní často nepřesně zaměňována. Odborníci definují demenci jako syndrom vyvolaný chorobou mozku, při níž dochází k oslabení a narušení vyšších nervových kortikálních funkcí, jako jsou paměť, orientace, schopnost učení, používání jazyka, chápání a úsudek. Demence je tedy obecné označení mnoha patologických příznaků, které mohou být způsobeny různými nemocemi. A právě demenci věnoval Kirby šestidílný cyklus *Everywhere at the End of Time*, jímž se rozhodl svůj dlouhodobý projekt The Caretaker ukončit. Zatímco na výše zmíněné nahrávce *An Empty Bliss Beyond This World* se zaměřil pouze na jednu specifickou nemoc, mezi jejíž projevy patří ztráta paměti, v cyklu *Everywhere at the End of Time* zkoumá problém z širší perspektivy. Jednotlivá alba nevycházejí najednou, ale postupně. V průběhu posledních dvou let vyšly první tři díly. Jak Kirby uvedl v rozhovoru pro server The Quietus, jde mu o zdůraznění plynoucího času. Každý z dílů cyklu tak představuje určité stadium nemoci. Při poslechu první nahrávky, která byla vydána v září 2016 (viz A2 č. 25/2016), se posluchači mohou ponořit do táhlých, povědomě znějících melodií, jejichž samplováním a dalšími úpravami Kirby přibližuje první známky ztráty paměti. Druhý díl přinesl depresivnější melodie zahalené bílým šumem, které zachycovaly propad v náladě postižené osoby a popírání faktu, že se paměť opravdu značně zhoršuje. Aktuální třetí díl zhudebňuje poslední zbytky souvislých vzpomínek před tím, než zmizí v šedivé mlze a postižená osoba se dostane do stavu „po vědomí“.

Hrůza a nostalgie

Kirby při rozvržení projektu do jednotlivých stadií/alb vycházel z takzvané Reisbergovy

škály, pojmenované podle amerického psychiatra a odborníka na Alzheimerovu chorobu Barryho Reisberga. Na rozdíl od Kirbyho konceptu ovšem tato škála člení průběh demence do sedmi stadií s tím, že zhoršení paměti nastává až ve druhém z nich. Za první stadium bychom tak mohli považovat originály písní, které Kirby samploval a které reprezentují výchozí zážitky, z nichž si mysl vytvořila vzpomínky.

Fascinace různými aspekty paměti je s projektem The Caretaker spojena už od debutového alba *Selected Memories from the Haunted Ballroom* z roku 1999. Na něj Kirby zařadil mimo jiné i upravenou verzi písně *Midnight, the Stars and You*, která zazněla ve filmu *Osvícení* (The Shining, 1980) od Stanleyho Kubricka. Ostatně právě Kubrickův kultovní snímek se stal inspirací pro název i koncept Kirbyho projektu. Šílený antihrdina filmu Jack Torrance, který pracuje jako správce (caretaker) v horším hotelu, si v jedné ze scén představuje, že se ocitl na taneční zábavě z třicátých let minulého století. Kubrickovi a jeho týmu se v této scéně podařilo vytvořit specifickou atmosféru, v níž se spojuje hřejivá nostalgie a mrazivá hrůza. Perfekcionista Kubrick si dal záležet, aby se tato ambivalentní nálada promítla do všech složek scény včetně hudby. Zvukoví inženýři za pomoci reverbu upravili zvuk zmiňované písně tak, aby korespondoval s velikostí sálu. Hudba je ovšem v pozadí, pouze podbarvuje dialog Torrance s barmanem Lloydem. Zní přitom, jako by byla obestřena zvukovou mlhou.

Třetí stadium rozpadu

Tuto techniku si The Caretaker přisvojil a snaží se s její pomocí navodit i onu zlověstně sentimentální atmosféru. Zásadním rozdílem oproti *Osvícení* však je, že Caretaker se soustředí na krátké úseky samplovaných písní, z nichž vytváří zdánlivě nekonečné smyčky. Tím může připomenout tvorbu Williama Basinského, především jeho kolekci čtyř alb *The Disintegration Loops* (2002–2003), která zachycují rozklad jednotlivých smyček. Styčné body lze najít nejen v rozsahu díla, ale i v tvůrčí metodě. Oproti Basinskému ale u Caretake- ra probíhá rozklad motivů méně nápadně,

v rámci celého projektu, nejen uvnitř jednotlivých skladeb. Na aktuálním třetím albu *Everywhere at the End of Time* se tak začínají objevovat pokroucené motivy z předchozích dílů a dokonce i z dřívějších Caretakerových alb.

Příkladem může být první track *Back There Benjamin*, v němž je použit ústřední, extatický motiv skladby *Libet's Delay* z alba *An Empty Bliss Beyond This World*. Zatímco ale v *Libet's Delay* sloužil jazzový motiv k navození povznášejícího pocitu, podobného náhlému osvícení, v nové úpravě již stěží drží pohromadě. Kirby původní sampl rozsekal na drobnější kousky a ty ledabyle rozmístil do prostoru, kde se odraží jeden od druhého a spouští další sekvence v nepravidelných intervalech. Jakkoli se mysl snaží udržet šťastnou vzpomínku, reprodukuje místo ní pouze její nesouvislé fragmenty, které namísto hřejivého pocitu přinášejí zmatení a obavy.

Stejný motiv se opakuje o pár minut později ve skladbě *Libet's All Joyful Camaraderie*, v níž ovšem zní o dost zřetelněji. Vzpomínka se znovu vynořuje s téměř stejnou intenzitou jako kdysi a poskytuje myslí falešnou naději na zlepšení stavu. V závěru alba ale přijde rána v podobě předposlední skladby *Libet Delay*. Ústřední motiv je zpomalený a v mezerách se začíná objevovat temné hučení a náhodně roztroušené sampl, které už jen vzdáleně připomínají původní myšlenku. Na její místo se dere rozpad, teď už bez opojného pocitu sladkého zapomnění. To ilustrují i nečekané zvraty ve struktuře skladeb a náhlé utnutí některých z nich. Zasněné melodie se vznášejí v myslích posluchačů a provázejí je do jejich vnitřních světů, vyplněných posledními zbytky vzpomínek. Náhlé konce a zvraty pak paradoxně fungují jako poslední pojitko s realitou, neboť jsou vysvobozením z krásného a zároveň děsivého snu. Jak Kirby naznačil ve zmíněném rozhovoru pro The Quietus, je pravděpodobné, že v dalších „stadiích“ jeho projektu se tohoto pojítka již nedočkáme.

Autor je hudební publicista.

The Caretaker: Everywhere at the End of Time
– Stage 3. History Always Favours the Winners 2017.

Naslouchání Zukunftsmusik

Budoucnost v hudbě podle Roberta Barryho

Britský skladatel a hudební publicista Robert Barry se ve své knize *The Future of the Music* probírá různými představami o tom, jak by se hudba mohla podílet na budování nové společnosti. Od Richarda Wagnera se přes vynálezce Huga Gernsbacka a afrofuturistu Sun Ra dostává až k současnému elektronickému experimentu.

MILOŠ HROCH

Při procházce nebo projíždce na kole po východním Lipsku můžete narazit na bývalé tržiště, které vypadá spíše jako tovární komplex. Některé budovy jsou opuštěné a rozpadlé, jinde je ale živo, a to hlavně v noci. Konkrétně jde o suterén bývalých chladíren. V jedné části objektu se nachází klub nazvaný Institut für Zukunft. Vznikl takzvaně zdola – komunita dobrovolníků vyklidila nánosy odpadků, zrenovovala interiér a nyní představuje současnou, především taneční hudbu v prostoru, který má být bezpečným prostředím pro všechny. Někdy se sice stane, že vás nepustí dovnitř, protože nejste dostatečně cool, ale idea je důležitější než jedna špatná zkušenost s vyhazovačem. Kromě koncertů se tu pořádají workshopy, diskuse o postavení žen na hudební scéně či přednášky o bezpečném užívání drog. Název klubu v překladu znamená Institut pro budoucnost, přičemž k lepší budoucnosti nás má dovést hudba. V historii to není ojedinělá představa.

Právě přemýšlení o hudbě jako prostředku společenské proměny zajímá britského hudebního publicistu a skladatele Roberta Barryho, autora knihy *The Future of the Music*, která minulý rok vyšla v nakladatelství Repeater Books. Barry provází čtenáře po různých klubech, festivalech a konferencích, jež se podílejí na diskusi o budoucnosti hudby. A připojuje exkurs do kulturních dějin, aby ukázal, jak se skladatelé a vynálezci hudebních nástrojů a technologií v posledních dvou stech letech snažili nastražit uši směrem k budoucnosti. Dozvíme se, jak si spisovatelé sci-fi představovali „teleoperu“, přenášené z dalekých míst na plátno jako v kině, jak skladatelé používali hudbu jako stroj času nebo jak tvořili harmonie a disharmonie podle dynamických společenských vztahů. Ať už se jejich představy staly skutečností, nebo

ne, „otevřely nové možnosti“. Podle Barryho „byla klíčová kritická reflexe, dialog, práce a ideje“, ne jen výsledek. Sám se nesnaží zaujmout pozici prognostika, spíše vybírá pokusy a omyly, z nichž se můžeme poučit: „Představuji výzvu. Jak napsal Samuel Beckett: ‚Zkuste to znovu, a když znovu selžete, selžte o něco lépe.‘“ Barry se ve své knize snaží dopátrat toho, co to je „Zukunftsmusik“, a ve svém poněkud chaotickém výkladu načrtává linku od Richarda Wagnera, kterému bývá tento termín připisován, až k současné skladatelce elektronické hudby Holly Herndon.

Opera v roce 2660

Hugo Gernsback byl lucembursko-americký popularizátor vědy, vydavatel časopisů, spisovatel, milovník opery, amatérský vynálezce a vizionář – a velmi často byl tím vším zároveň. Na internetu můžeme najít obrázky jeho „televizních brýlí“ s anténkami nebo skafandru pro lepší soustředění při psaní (měl uživatele izolovat od vnějších ruchů). Už v prvních letech minulého století Gernsback vydával časopis pro radioamatéry Modern Electronics a mluví se o něm jako o muži, který předpověděl sci-fi – ostatně je po něm pojmenovaná významná žánrová cena Hugo Award. V roce 1911 totiž učinil v úvodníku svého populárně naučného časopisu něco neobvyklého: publikoval útržky svého příběhu Ralph 124C 41+, jenž se odehrává v roce 2660 a podle Gernsbackových slov měl být přesnou předpovědí budoucnosti. Hlavní hrdina, který patří mezi skupinu špičkových vědců, přenáší myšlenky ze svého mozku do speciálního přístroje a pomocí „hypnobioskopu“ si nechává do snů překládat stránky z Homérovy *Odyssey*. Návštěvy vodí do „teatridavla“, kam se přenáší opera přímo z New Yorku. „Nejzvláštnější mi přijde,“ komentuje

to Barry, „že Gernsback v příběhu ponechává operu v té podobě, jak ji znal. Herci, zpěváci, pódium, scénografie, vše zůstává uchováno v podobě z 19. století.“ Jeho předpověď se vyplnila už dnes – na přenosy z newyorské Metropolitní opery můžeme zajít do kina, anebo ani nikam chodit nemusíme, stačí se podívat na YouTube.

Nástroj osvobození

Barry v knize poučeně, ale trochu roztěkaně skáče od marxistických teoretiků ke Skrillexovi, od M.I.A. k Manifestu futurismu a zase zpátky. Přitom se soustředí především na hudebníky, kteří se nezabývali jen tvorbou hudby, ale také její kritickou reflexí. Cituje z esejů Richarda Wagnera nebo Johna Cage, jehož text *The Future of Music* z roku 1937 inspiroval název Barryho knihy. „Věřím, že použití hluku k vytváření hudby bude nabývat na významu až do chvíle, kdy bude hudba produkována za použití elektronických nástrojů, jež nám zpřístupní všechny slyšitelné zvuky,“ uvedl Cage v sérii přednášek z roku 1974. „Ve stejném roce muž jménem Sun Ra cestoval strojem času, který poháněla hudba,“ upozorňuje Barry. V řídicím panelu tohoto stroje byly nainstalovány syntezátory Moog, jejichž tóny pomáhaly vytvářet mytologii útoku černého lidu na jinou planetu, kde bude žít ve společnosti bez předpoklů. „Se syntezátory umím kouzlit,“ řekl Sun Ra v jednom rozhovoru. „Když chci zvuk blesku, dostanu ho tam. A když potřebuji atmosféru vesmíru, je tam.“ V jeho pojetí se hudební nástroj stal nástrojem osvobození, a tato představa je dodnes živá.

Síťový realismus

„Přistoupila k laptopu celá v černém a na zdi za ní se objevil pozdrav ‚ahoj‘ napsaný fontem sans serif. Zvedla mikrofon, začala zpívat a přitom na klávesnici vytukávala instrukce pro hudební program,“ popisuje Barry s nezaštráhanou fascinací vystoupení americké elektronické skladatelky a digitální umělkyně Holly Herndon, jejíž tvorbu považuje za futurismus v současné hudbě. Její hudbu charakterizuje termínem „síťový realismus“ – například ve skladbě Interference z alba *Platform* (2015) jsou slyšet zvuky otevírání složek v počítačovém rozhraní a podobně. „Laptop zprostředkovává mé vztahy i moji emoční pohodu, to jiné hudební nástroje nesvedou. Ten přístroj opečovává polovinu mého života,“ říká Herndon v rozhovoru s Barrym. Ten bohužel opomíjí její politické postoje, například kritiku zásahů americké Národní bezpečnostní agentury do soukromí občanů nebo to, že se spolu se svým partnerem Matem Dryhurstem snaží pomocí frameworku Saga najít nové způsoby distribuce hudby, aby se neobjevovala na serverech vedle libovolných korporátních reklam. Dodejme, že při pohledu na současné „futuristy“ je Barryho výklad o něco slabší než při interpretování minulosti. Opírá se sice o solidní množství pramenů, ale někdy se až moc předvádí. Knize by jistě neuškodil přísnější editorský dohled.

A co je tedy myšleno „hudbou budoucnosti“? Před deseti lety dokončoval britský hudební publicista Simon Reynolds vlivnou knihu *Retromania* (Retrománie, 2010) – rekapitulovala se první dekáda nového tisíciletí, kdy jako by se vývoj hudby zastavil a kdy se díky službám typu Napsteru otevřely nekonečné archivy staré hudby. Inspirace se začala hledat v minulosti. Rozruch, který Reynoldsova kniha vzbudila, už je ale pryč a nastává čas pomalu rekapitulovat druhou dekádu. Robert Barry se o to pokusil jako jeden z prvních. Autor je hudební publicista.

Robert Barry: *The Future of the Music*. Repeater Books. Londýn 2017, 184 stran.



Hugo Gernsback ve svém Izolátoru – skafandru pro lepší soustředění při psaní. Foto Syracuse University

Didaktika partnerství

S významným představitelem současného polského umění Grzegorzem Kowalským, jehož dílo představuje mezinárodní skupinová výstava Heroic vs. Holistic v ostravské galerii PLATO, mluvili kurátorky výstavy Daniela a Linda Dostálkové a kurátor galerie Jakub Adamec. Ptali se ho na jeho uměleckou a pedagogickou činnost i politickou situaci v Polsku.

**DANIELA DOSTÁLKOVÁ
LINDA DOSTÁLKOVÁ
JAKUB ADAMEC**

V letech 1959 až 1965 jste studoval v Ateliéru jednorozměrné a prostorové tvorby Oskara Hansena na varšavské akademii. Můžete stručně přiblížit českým čtenářům jeho metodu? Koncepce takzvané otevřené formy dle Oskara Hansena je založena na víře v tvůrčí potenciál obyčejných lidí. Hansen prohlásil, že každý touží žít lépe, důstojněji a v souladu s ostatními. Tuto krásnou utopii nastínil v roce 1959 na Mezinárodním kongresu moderní architektury (CIAM) v nizozemském Otterlu. Z hlediska otevřené formy neexistuje pasivní divák, ale jen aktivní účastník „divadla událostí“, jímž je okolní svět. Podle Hansena je úkolem umělce vytvářet podmínky k tomu, aby se navenek projevil tvůrčí potenciál člověka. Umělec by měl připravovat řadu „absorpčních pozadí“, jež by zviditelnila jedince v kolektivu a zároveň umožnila vznik pospolitosti uvnitř skupiny. Hansen se svou ženou Zofíí uskutečňovali principy otevřené formy v bytové architektuře. Nepříliš početná sídliště, která společně projektovali, jsou dodnes předmětem teoretických analýz i sporů mezi jejich obyvateli. Mají podobný počet zastánců i kritiků.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jste se podílel na fungování varšavské galerie Repassage, která měla být místem praktikování svobody. V tomto období jste konfrontoval své přátele formou happeningů, jejichž výsledkem byly často erotické fotografie, s různými „akcemi-otázkami“. Například: Mohli byste se

a chtěli vtělit do zvířete před objektivem? Chtěli byste se vrátit do matčina lůna? V roce 2014 vaše fotografie vyšly pod názvem Otázky. Čelil jste při své činnosti nějaké cenzuře či pobouření? Jakákoli forma veřejné činnosti tehdy podléhala kontrole a stejně tomu bylo i v prostředí umělců uskupených kolem Repassage. Každá výstava byla před zahájením podrobená cenzurním zásahům – cenzor určil, která díla nesmějí být vystavena. Rozhodli jsme se díla určená k odstranění jen zakrýt, abychom naznačili cenzorský zásah. To bylo ovšem také zakázáno, protože podle oficiální pokrytecké ideologie cenzura neexistovala. Některé performance se cenzuře nehlásily a odehrávaly se za „zavřenými dveřmi“. Díky tomu jsme v galerii mohli hostit šokující performanci Petra Štembery v době, kdy měl umělec v Československu zakázáno vystupovat. Nejprísnější cenzuře byl vystaven cyklus performancí v městském prostoru, který se odehrával sice za zavřenou bránou akademie, přesto ale před očima kolemjdoucích, kteří se zde hojně shromažďovali. Úřady sice zakazovaly pouliční vystoupení, nicméně povolovaly aktivity na akademické půdě, poněvadž oficiálně podporovaly studentskou činnost. Argumenty komunistické cenzury byly často absurdní – kupříkladu zákaz odhalování mužských genitálií vzhledem k „dobrým vzájemným vztahům mezi státem a katolickou církví“ nebo zákaz zveřejnění fotomontáže nějaké továrny „s ohledem na zájmy obrany-schopnosti státu“.

Oproti běžné akademické praxi jste vedení svého ateliéru Kowalnia založil na rovnostářské „didaktice partnerství“. Ta reflektuje jak individuální potřeby studentů, tak i fakt, že jsou následně schopni kriticky nahlížet obecně společenské otázky a přetvořit je ve vlastní či kolektivní umělecké strategie. Mohl byste popsat původní pedagogickou koncepci, s níž jste začal v osmdesátých letech?

„Didaktika partnerství“ byla koncepcí Jerzyho Jarnuszkiewicze, u něhož jsem v šedesátých letech studoval. Jarnuszkiewicz, i když to byl nepochybně znamenitý sochař, byl toho názoru, že jeho ateliér utvářejí společně studenti a pedagogové, a to právě v tomto pořadí. Bylo nesmírně důležité, že student zde byl subjektem, partnerem v debatě a že mohl mít ve sporu s mistrem pravdu. Navázal jsem na chápání ateliéru jako komunity lidí, kteří prahnou po poznání, a zároveň jako místa vzájemného působení, kde probíhá diskuse a konfrontace vlastních názorů s názory ostatních. Rovnost v otázkách, které umění klade, vytváří určitý druh spolenectví u studentů i u jejich pedagogů. Společně se ptáme a hledáme odpovědi. Je nicméně pořád ještě neobvyklé, aby studenti přinášeli nový pohled, který by jejich pedagoga nikdy nenapadl.

Zadání, které svým studentům již několik desetiletí dáváte, se skrývá pod kryptogramem OWOW.

Grzegorz Kowalski (nar. 1942) je polský sochař, performer, tvůrce instalací, pedagog a kritik umění. Po roce 1965, kdy vystudoval sochařství na varšavské Akademii krásných umění, působil jako asistent ve studiu architekta Oskara Hansena a také v sochařském ateliéru Jerzyho Jarnuszkiewicze. Kowalského ateliérem Kowalnia prošla generace polských umělců světového věhlasu, například Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra či Artur Żmijewski. Průřez Kowalského dílem je součástí mezinárodní skupinové výstavy Heroic vs. Holistic, jež do 28. 1. 2018 probíhá v ostravské galerii PLATO a na níž jsou dále představeni Barbara Falender, Miyeon Lee a Beny Wagner.



Grzegorz Kowalski v Kowalni. Foto archiv Daniely a Lindy Dostálkových

S Grzegorzem Kowalským o současném umění a situaci v Polsku

Částečně je to i klíč k vaší současné umělecké praxi. O co jde?

Od osmdesátých let se v ateliéru postupně formovala metoda, kterou lze označit za „tvorbu společným úsilím“ a kterou jsem nazval „Obszar wspólny / obszar własny“, tedy „Společná sféra / Vlastní sféra“. Vlastní sféra je zónou našich individuálních potřeb a činností, které je třeba nejprve zformulovat, aby mohly proniknout do sféry společné. Tam dochází ke konfrontacím individualit, které musí podstoupit transformaci, aby mohlo dojít k porozumění mezi jednotlivými účastníky. Je to neustálý proces dorozumívání se pomocí vizuálních forem a zvuků, s vyloučením verbálního projevu. Společnou sféru nazýváme „agora“ – je to prostor, který předpokládá rovnost všech účastníků. Je pro mě důležité, aby se u studentů rozvíjela empatie a schopnost společenské reflexe navzdory individualistickým a komerčním postojům, které jsou dnes ve světě umění běžně kultivovány.

V roce 2005 vzniklo video *Sen o Varšavě*, realizované absolventy vašeho ateliéru Pawłem Althamerem a Arturem Żmijewským. Parafrázuji v něm stejnojmennou píseň Czesława Niemena o ideálním městě a zachycují Oskara Hansena, který se s jejich pomocí snaží změnit panoráma Varšavy. Co podle vás stálo za rozhodnutím video realizovat a vystavit v roce, kdy Hansen zemřel? Myslím, že to bylo především nádherné mezi-generační setkání, které se uskutečnilo v době, kdy byl Hansen už velmi nemocný. V nadaci Galerie Foksal měl vzniknout iluzorní obraz jeho „polemické koncepce“ s dominantou Paláce kultury. Technický zaměstnanec tehdy nedokázal pochopit Hansenův nápad spočívající v tom, že maketa věže konkurující paláci má být upevněna na stromě za okny galerie.

Tehdy se objevil Paweł Althamer, vmžiku se této myšlenky ujal a vylezl na strom, aby Hansen mohl navrhnout přesné umístění makety. Toto setkání s Hansenem snímal Artur Żmijewski, který o několik měsíců později zachytil i jeho pohřeb.

Althamer i Żmijewski jsou umělci, kteří do velké míry tvoří na základě metody otevřené formy, a to přesto, že už nemohli studovat pod Hansenovým vedením. Pro mě má jejich film symbolický význam, protože osobitým způsobem dokazuje, že idea otevřené formy přechází z jedné generace na druhou. Je skvělé, že kurátoři Galerie Foksal stejně jako současné vedení varšavského Muzea moderního umění docenují inovativní roli, kterou Oskar Hansen sehrál v současném polském umění.

V letech 2012 až 2014 jste v Centru současného umění na Ujazdowském zámku ve Varšavě vedl sérii workshopů, jež volně navazovaly na metodu práce založenou na OWOW. Jednalo se o performance bez účasti diváků. Jak to probíhalo?

Mezinárodní workshopy byly určeny mladým umělcům a studentům a konaly se každoročně v létě v ideálních podmínkách Laboratoře Ujazdowského zámku. Hlavní výhodou bylo, že se bydlelo a pracovalo v téže budově, takže se dalo tvořit i v noci. Šlo vždy přibližně o dva týdny intenzivní práce, což bylo pro většinu zahraničních účastníků něco zcela nového. Za prvé se jednalo o spoluúčast na tvůrčím procesu, nikoli o individuální tvorbu díla. Za druhé se improvizovalo v okamžité reakci na činnost ostatních. Za třetí šlo o neomezenou expresi vlastního těla, gest, hlasu a různých rekvizit, které jsme nashromáždili, protože nám bylo líto věnovat čas jejich vytváření. Cílem bylo dorozumívat se bez použití mluveného jazyka, angažovanost v tomto procesu

a radost z jeho spoluvytváření. Den začínal cvičením pod vedením tanečnice a choreografky Julie Bui-Ngoc, která pak plynule přecházela k dialogům a interakcím mezi účastníky. Vše se odehrávalo za permanentní účasti kamer a v závěru dne jsme debatovali o sestřihu, který pro nás připravil Tomáš Rafa. Pro mě a mé polské studenty to byla příležitost otestovat si metodu, s níž jsme se seznámili v ateliéru, a to za účasti lidí, kteří používali odlišné kulturní kódy a měli jiný akademický background.

Na varšavské akademii patříte k nejdéle působícím profesorům a Kowalnia byla vždy proslulá svým kritickým potenciálem. V čem se podle vás dnešní generace studentů liší například od té z devadesátých let, která se dodnes na mezinárodní umělecké scéně profiluje výraznými individualitami? Rozdíly jsou zcela zásadní. V devadesátých letech panovalo nadšení ze svobody, přestala fungovat cenzura a ještě neexistoval volný trh. Byly příznivé podmínky pro vznik kritických osobností. Dnes všemu vládne trh, což platí i pro svět umění, a umělci tak hledají způsoby, jak se na něm uplatnit. Umělecké akademie se soustřeďují na vytváření hvězd – čím více absolventů dosáhne spektakulárního úspěchu, tím lépe se konkrétní ateliér nebo fakulta umístí v žebříčcích. To je ovšem velmi krátkozraké, poněvadž v uměleckém světě příliš místa pro hvězdné tvůrce nezbyvá a ne každý slibný umělec nakonec dokáže na trhu uspět. Mladí lidé tak dnes často bývají zklamaní a frustrovaní.

Snažím se, aby si moji studenti nevytvářeli falešné iluze. Díky ateliérové koncepci zaměřené na spolupráci poznávají, že práce v orchestru může být stejně uspokojující jako práce sólisty. Řada z nich nachází uplatnění v osvětové, pedagogické a didaktické činnosti,

stávají se z nich kulturní animátoři, schopní dokumentaristé nebo tvůrci reklamních spotů na profesionální úrovni. Přesto vím, že zanedbávají potřebu tvořit, danou vnitřním nutkáním bez momentálních materiálních výhod.

V rozhovoru *Učit umění, nebo vzdělávat umělce z roku 2012 jste se nazval šarlatánem a tvrdíte, že není rozdíl mezi „realitou života“ a „realitou umění“*. Jak vnímáte současnou politickou situaci v Polsku a její vliv na vývoj umělecké scény?

Všechno je v rukou umělců! Jistě se vždy najdou tací, kteří budou s chutí spolupracovat s antidemokratickým režimem, ale jsou tu i další, kteří budou vyjadřovat svůj nesouhlasný postoj. Už teď vidíme, s jakou odezvou protestují divadelníci. Frontovou linii určuje konzervativní klerikalismus, fašizoidní nacionalismus a krátkozraké antievropanství. Jsem hrdý na to, když mezi protestujícími na ulici potkávám své bývalé studenty. V Polsku existuje silná tradice vyjadřování odporu a vytváření alternativy vůči oficiální kulturní politice, a to bez institucionální podpory a státních dotací. Kdy se ale tento odpor intelektuálů a umělců prolomí do vědomí té části společnosti, kterou uspokojuje rozhazovačnost v sociální oblasti a která nevnímá ohrožení svobody a občanských práv? K tomu může vést ještě dlouhá cesta.

Mohl byste a chtěl byste se vtělit do zvířete před objektivem? Ano, ačkoli ne nutně před objektivem – chtěl bych podobně jako někteří plazí upadnout do stavu hibernace a probudit se teprve tehdy, až Polsko nebudou ovládat populisté, klerikálové a nacionalisté.

Z polštiny přeložil **Pavel Peč**.

Nesmyslné technologie

Vztah vědy a umělecké tvorby se stal jedním z klíčových témat současného umění. Przemysław Jasielski a Rainer Prohaska se na společné výstavě *Nonsense Technologies* v krakovské galerii MOCAK pokoušejí ironickým komentářem prolomit dominanci vědeckého vnímání reality.

MARTINA FREITAGOVÁ

Téma vztahu technologie, umění a společnosti se v galerijním prostředí objevuje se stále větší naléhavostí. Tematizovány jsou možnosti virtuální reality, umělé inteligence nebo problematika sledování a manipulace v digitálním světě. Umělci se noří do vědeckých aktivit a jejich spolupráce s vědci se dokonce stala předmětem zkoumání společenských věd. Vztah technologie a člověka přitom stále ještě bývá interpretován skrze schéma dvou vzdálených světů, jež na sebe sice navzájem působí, nepředstavují však propojené a společně se vyvíjející procesy.

Setkání vany s postelí

V krakovském Muzeu moderního umění (MOCAK) se těmito vazbami zabývá umělecká dvojice Przemysław Jasielski a Rainer Prohaska. Jejich výstava s názvem *Nonsense Technologies* je založena na dlouhodobém konceptu, který spojuje umění a vědu s ironickým odstupem. Vystavené objekty z let 2009 až 2017 nemají za cíl být funkčními nástroji, natožpak zlepšit náš život ve společnosti – jsou prezentací kreativních postupů. Hned u vstupu do výstavy upoutá návštěvníkovu pozornost zvláštní uskupení tří předmětů: hasicího přístroje, svíčky a elektrické zástrčky, jež jsou spojeny oranžovým kabelem na způsob elektrického okruhu. Toto zátiší, nazvané *Unplugger*, má podle Prohasky za cíl „zabránit sociální interakci“. Popíska přitom napovídá, že když je zástrčka v zásuvce, kontakt spustí

sled reakcí (zkrat elektrického okruhu, oheň, hašení), jejichž jediným výsledkem je nepřehledný chaos.

Rakouský umělec Prohaska vytváří díla, která svou absurditou podněcují k přemýšlení o možných dopadech technologických vynálezů na společenské vztahy. Technické dovednosti přitom pro autora nejsou tak důležité jako schopnost pracovat se zcela nesourodyými materiály a nacházet způsoby, jak je spojit dohromady. Příkladem na první pohled neslučitelného uskupení předmětů je dílo *Shopping Cart Motor Home*. Na nákupním vozíku jsou naskládány vana, postel, barel na vodu, slunečník, stromeček nebo sako na ramínku. Asociace nás mohou dovést k bretonovskému pojetí surrealismu a příslovečnému setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole. Pravda je, že podobný princip vzájemné konfrontace dvou zcela odlišných entit, který vybízí ke změně pohledu na svět, se objevuje i ve společných dílech Prohasky a Jasielského. Vědecké teorie podle nich vznikají ve většině případů na základě intuice, na první pohled nesmyslné, spontánní aktivity, jež nemá praktický význam a je jen nacházením nového způsobu vnímání věcí, technologií a našeho vztahu k nim, stejně jako vztahů mezi lidmi.

Nálady dřevěného hybrida

Jeden z vystavených objektů Jasielského se jmenuje *Emotions Control Unit* a jedná se

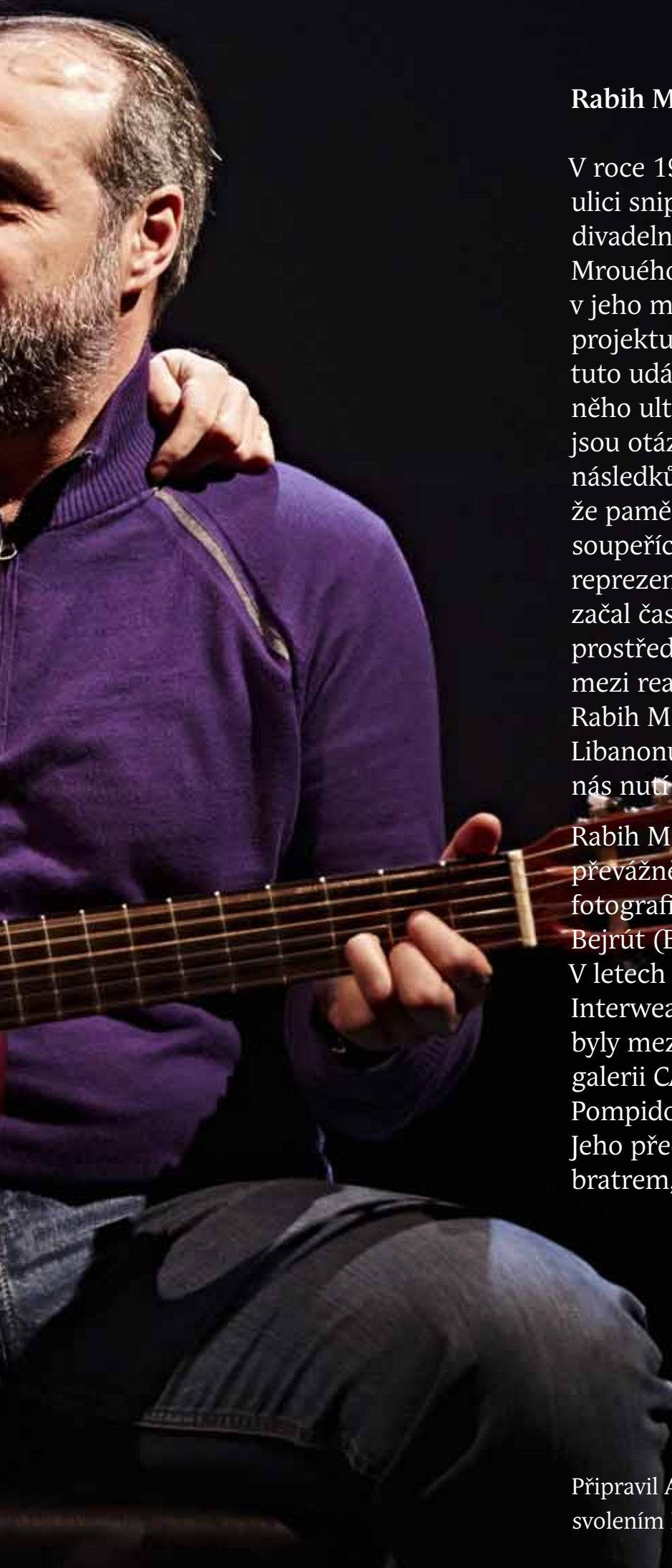
o stroj s vlastními emocemi. Rozměrná dřevěná skříň připomínající stará telekomunikační zařízení je opatřena mikrofonom, světelnými a dotykovými senzory a také detektory pohybu a vzdálenosti. Divák tak může svými pohyby nebo řečí komunikovat s dřevěným hybridem a pozorovat změny jeho nálady. *Emotions Control Unit* i přes svou jednoduchost poukazuje na tytéž problémy, které nám předkládají sofistikované technologie: Do jaké míry mohou být stroje samostatné? Mohou mít stejná práva jako člověk? Mohou svými emocemi ovlivňovat vztahy s dalšími stroji či lidmi?

Věda si nárokuje hierarchickou převahu nad uměním, jež může pouze hodnotit etické nebo politické dopady jednotlivých technologií. Ale stačí to? Kulturní postavení a důležitost vědy je v naší společnosti neoddiskutovatelná, ale role umění zůstává nejasná. Tvorba Prohasky a Jasielského se svým ironickým komentováním vědy jako našeho nového emočního partnera nebo naopak jako nesrozumitelné a vzdálené struktury snaží poukázat na to, že umělci při svých „nesmyslných aktivitách“ nedělají nic menšího, než že odкрývají kulturní významy nástrojů vědy.

Autorka je výtvarná kritička.

Przemysław Jasielski, Rainer Prohaska: Nonsense Technologies. Muzeum sztuki współczesnej (MOCAK), Krakov, 20. 10. 2017 – 1. 4. 2018.





Rabih Mroué: Riding on a Cloud, 2014

V roce 1987, na konci libanonské občanské války, byl na bejrútské ulici sniperem postřelen Yasser Mroué, nejmladší bratr libanonského divadelního a filmového herce, dramatika a výtvarníka Rabiha Mrouého. Kulka mu prorazila lebku a roztržštěné kousky kosti uvízly v jeho mozku, což způsobilo částečnou paralýzu a afázii. Ve svém projektu *Riding on a Cloud* se Rabih Mroué nesoustředí ani tak na tuto událost, jako spíše na Yasserův vztah k jazyku. Jazyk je pro něho ultimátní forma reprezentace. Hlavním tématem představení jsou otázky paměti a reprezentace a rovněž osobních a politických následků společenského konfliktu. Rabih Mroué ve své práci ukazuje, že paměť – obzvláště v Libanonu, kde proti sobě stálo mnoho soupeřících ideologií – je nedůvěryhodná, manipulovatelná, a přesná reprezentace je tak často nedosažitelná. Zraněný Yasser Mroué začal časem pracovat s videem a používat ho jako komunikační prostředek a zároveň terapii, umožňující znovu pochopit vztah mezi realitou a jejím obrazem. A právě prostřednictvím videa Rabih Mroué vypráví silný osobní, a přitom i kolektivní příběh Libanonu, v němž se stírá hranice mezi fikcí a realitou a jenž nás nutí přemýšlet nad naším vztahem k realitě a pravdě.

Rabih Mroué ve svých projektech vychází z divadla, pracuje ale převážně s médiem videa a umělecké instalace, zahrnující zejména fotografii, text a sochu. Je spoluzakladatelem Centra umění Bejrút (BAC) a editorem newyorského magazínu *The Drama Review*. V letech 2013 až 2015 působil v mezinárodním výzkumném středisku *Interweaving Performance Cultures* v Berlíně. Jeho performance a díla byly mezinárodně prezentovány na bienále *Documenta*, v madridské galerii *CA2M*, v newyorské galerii *MoMA* nebo v pařížském *Centre Pompidou*. V Česku vystavoval v roce 2011 v galerii *TranzitDisplay*. Jeho představení *Riding on a Cloud*, v němž vystupuje se svým bratrem, bylo uvedeno v Praze na podzim roku 2017.

Připravil **APART Collective**. Fotografie použita se svolením Rabiha Mrouého a Doosan Art Centre.

Hýbání publikem

Imerzivní představení, v nichž je návštěvník spolutvůrcem zážitku, který si odnese, se neobjevila z ničeho nic – jejich vznik má historický kontext. Možnosti a míra interakce aktivního publika se vyvíjely ve vztahu s teoretizováním o přítomnosti a živosti v divadelní performanci. Jak se to má s participací diváka na představení v době digitálních technologií?

RUSSELL ANDERSON

Od druhé poloviny 20. století zaznamenala divadelní praxe vývoj rozličných forem, které se různými způsoby snaží o aktivní zapojení diváků. Součástí tohoto vývoje byla i proměna publika ze statických nebo pasivních pozorovatelů v diváky, jimž je umožněno aktivní jednání v performativním prostoru. Toto jednání mělo pak dopad na diskuse o přítomnosti a živosti v divadelní performanci, zejména pokud jde o těžiště vnímání, které se od umělců přesunuje k divákům či účastníkům.

Koncepty živosti, tak jak byly rozpracovány teoretiky, zejména Philipem Auslanderem, jsou do značné míry provázané s médii umožňujícími nahrávání a vysílání. Před tím, než se objevila nahrávací technika, totiž žádná performance jinak než naživo neprobíhala. Rozvoj mediálních technologií v průběhu 20. století ovšem zásadně ovlivnil kulturní definice toho, co znamená „živá“ produkce: mluvíme o živém vysílání, jemuž jsme jako publiku časově, i když ne prostorově přítomni, nebo o živých nahrávkách, jejichž obsahu nejsme

přítomni ani prostorově, ani časově, zato je však definuje příslib „autentičnosti“ (nejsou produktem studiových nebo postprodukčních úprav a obvykle jsou nahrávány před „živým“ publikem).

Podoby živosti

Živost nicméně není statickým pojmem. Jak tvrdí Auslander v textu *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective* (Digitální živost z historicko-filosofického pohledu, 2012): „Slovo živý není užíváno k definování přirozených, ontologických vlastností performance, které ji oddělují od medializovaných forem. Ve skutečnosti jde o historicky podmíněný termín.“ Technologie v oblasti interaktivní hyperkomunikace se stále rozvíjejí, a tak Auslander dospívá k definování takové formy živosti, jež se nachází především v samotném uživateli: spočívá ve schopnosti diváka fungovat (nebo nefungovat) jako aktivní činitel. Tím se uskutečňuje akt živosti, již lze považovat za reagující.

Kategorie přítomnosti – jež se živostí úzce souvisí – je poněkud dvojnásobná a je obtížné ji vymezit. Nejasná tvrzení o „zvláštní“ nebo „jedinečné“ pozici divadla v důsledku společné přítomnosti performerů a diváků i diskutují o „divadelní přítomnosti“ se často spoléhají na představu o tom, co teoretik scénických umění Cormack Power popisuje jako „aura-tickou přítomnost“ herce – tedy na představu o určité „kvalitě“ přítomnosti na scéně, kterou herec disponuje.

Pokud však není přítomnost považována za kvalitu performerů, ale za funkci divákovy vnímání performance, problém přítomnosti se posouvá z rozdílu mezi jednáním a ne-jednáním k otázkám vztahujícím se jak ke zprostředkování (představení je prezentováno a čteno prostřednictvím médií), tak k bezprostřednosti (tedy nezprostředkovanosti). Divadlo lze přitom považovat za mnohostranné zprostředkování – i když mediální technologie nejsou využity, divadelní způsoby reprezentace slouží ke koncepčnímu oddělení



Soubor Punchdrunk patří mezi nejznámější divadelní skupiny, které divákům umožňují aktivní jednání v performativním prostoru. Foto hijinx.org.uk

Podoby zapojování diváků do divadelní praxe

diváků od probíhající performance. Power na to naráží v knize *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre* (Přítomnost ve hře. Kritika teorií přítomnosti v divadle, 2008): „I když performer není umístěn v tradičně vymezeném divadelním prostoru ani se vědomě nepokouší znázorňovat postavu, jeho přítomnost před publikem není jednoduše doslovná, přímá a bezprostřední.“

Pokud jde o sledování představení, Auslander tvrdí, že diváci je nevnímají izolovaně, ale ve vztahu k dominantní „mediální epistemologii“, čímž odkazuje na dominantní médium mimo samotnou performanci (dříve televize, nyní pravděpodobně hyperkomunikace a internet), s jehož pomocí rozvíjíme jazyk využívaný pro pochopení a dekódování performance. Je však třeba vzít v potaz, že divadlo má svoji vlastní dominantní „mediální epistemologii“. Při diskusích o aktivním publiku v divadle bychom měli začít poznatkem, že „tradiční“ pasivní publikum je relativně novým fenoménem: v minulých staletích diváci mohli vykřikovat,

při nesouhlasu zasypat jeviště shnilým ovocem, požadovat po oblíbených hercích opakování celých částí dialogu, sedět na jevišti a dokonce vykonávat i různé role, což umožňovaly například dvorní masky alžbětinské éry. To se začalo měnit až od přelomu 19. století – částečně díky snaze divadelních ředitelů vnést na jeviště pořádek, zčásti kvůli narůstajícímu konfliktu mezi divadelní a populární zábavou a také v důsledku vývoje v architektuře a technologii, jež umožnila oddělit jeviště a publikum nejen obloukem proscénia, ale i ztemněním hlediště. Nová naturalistická performativní disciplína navíc odrazovala od účasti – z představení zmizely monology nebo vysvětlující exkursy, které se obracely k publiku. Místo nich se objevila „čtvrtá stěna“, která postavám her zakrývá existenci diváků.

Upřednostnit diváka

Spousta argumentů souvisejících s avantgardní performancí je doprovázena implicitní otázkou, zda „je to ještě divadlo?“, přičemž podstatná část diskutujících, pokud ne všichni, „divadlem“ myslí naturalistické divadlo 19. století, nebo přinejlepším jeho následovníky pracující s předpokladem „hodného“, tichého publika.

Otázka „Ale je to ještě divadlo?“ byla velmi naléhavá zvláště v druhé polovině 20. století, tedy v reakci na vývoj performativního umění. Rozklíčovat složitý vztah divadla a performance je mimo možnosti tohoto článku, sama problematika je ale při současné reaktivaci publika důležitým prubířským kamenem – události typu happeningů padesátých a šedesátých let totiž byly důležité při rekontextualizaci diváků v performativním prostředí. Výtvarný umělec a zakladatel teorie scénických umění Allan Kaprow popisuje akce, kdy „si diváci náhodně měnili místa, otáčeli se, aby spatřili něco za sebou, či se představení začalo odehrávat uprostřed rozestoupeného davu“. Tyto akce znamenaly počátek kulturního dotazování se po roli diváků v performanci. Power je popisuje jako „předurčené k tomu upřednostňovat diváka jako původce zážitků“, ve snaze „zpochybnit autonomii estetiky“ vytvořenou umělcem. Jinými slovy, jde o pokus vytvořit bezprostřední zkušenost (zkušenost, která není zprostředkována nebo pozorována skrze mediální konstrukt), což je ideologie, která mnohé vypovídá o vývoji „divadla s aktivním publikem“, o němž je tu řeč a pro něj chybí lepší termín.

Žádná diskuse o zapojení divadelního publika by nebyla úplná bez zmínky o Augustu Boalovi, klíčové postavě politického divadla v utlačovaných komunitách Jižní Ameriky. Boalův vývoj lze chápat jako neustálou snahu dát publiku moc nad dílem. Tento vývoj má pozoruhodnou trajektorii od tradičního pasivního publika ke stále aktivnějším účastníkům, použijeme-li Boalův termín, „diváko-hercům“. V knize *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy* (Duha přání. Boalova metoda divadla a terapie, 1995) Boal popisuje koncepci své nejslavnější formy – divadla fóra.

V roce 1973 v Peru pracoval Boal a jeho soubor stylem nazývaným „simultánní dramaturgie“: soubor „přednesl hru, která zachycovala problém, pro nějž jsme chtěli najít řešení“. Po dosažení momentu krize se akce zastavila a divákům byla položena otázka, jak by podle nich protagonista mohl problém vyřešit. Obdrženou odpověď měli herci improvizovat a následně měla proběhnout další diskuse. Během jednoho z těchto představení (o nevěrném manželovi) si Boal všiml ženy, jež byla zjevně velmi nespokojená s divadelním provedením navržených řešení. Když byl improvizován její návrh „jasně s ním promluvit“, rozzlobila se a obvinila Boala, že odmítá dělat to, co řekla. Navzdory dalším pokusům zůstala neochvějná v názoru, že ji soubor neposlouchá. Protože Boal nechápal, co žena

chce, v rozpacích jí nabídl, aby přišla na jeviště a sama předvedla, co má na mysli, což s nadšením udělala: povalila manžela koštětem na zem a rázně přednesla své názory, načež se posadila a dožadovala se, aby jí muž udělal večeři.

Neviditelné divadlo

Tato historka znamenala předěl v Boalově práci. „Osvítla mne pravda: když divačka sama přichází na jeviště a provádí akci, kterou má na mysli, dělá to způsobem, který je osobní, jedinečný a nepřenositelný. Může to udělat jen ona sama, a žádný umělec to na jejím místě nedokáže,“ píše Boal. Tím, že Boal přijal fyzické jednání „diváko-herce“, odstranil jeden z primárních zprostředkujících faktorů přítomných v divadle (alespoň tedy pro daného diváko-herce).

Tento princip je dotažen v jiné Boalově performativní formě, totiž neviditelném divadle. Mnoho principů takzvaného divadla fóra a neviditelného divadla se shoduje, rozdíl je však v tom, že neviditelné divadlo se objevuje na veřejnosti, aniž by bylo řečeno, že se jedná o představení. Pro ty, kteří se ho účastní, jde o skutečnost; mají pocit, že se plně účastní reálné situace. Pokud jde o „živou“ nebo „bezprostřední“ zkušenost, je tak podnětná, jak jen být může: jestliže s Auslanderem chápeme bezprostřednost jako odkaz ke zkušenosti, která v případech zprostředkování chybí, pak Boal poskytuje jasný příklad bezprostřední zkušenosti a stejně tak příklad aktu reagující živosti.

Jednou z hlavních překážek angažovanosti a působení diváků, kterou odstranilo neviditelné divadlo, je sama architektura divadelního sálu – rozdělení prostoru na jeviště a hlediště způsobuje, že jakýkoli pokus o zapojení diváků je velmi obtížný. Dokonce i při představeních vytvářených tak, aby vyprovokovala reakci publika, je tato reakce obvykle omezena na verbální projev a tu a tam hozené rajče. Boal ovšem v žádném případě nebyl jediným praktikem, který cítil potřebu odstranit restriktivní vzorec scény a hlediště. Zkoumání představy o performativním prostoru v site-specific představeních umělců a souborů, jako jsou Meredith Monk nebo Brith Gof, vede k nalezení jiného fyzického vztahu s publikem. Tím, že bylo odstraněno nemenné vymezení hlediště a publikum dostalo volnost pohybovat se podle vlastního uvážení, získali diváci autonomii nad tím, jak sledovat představení. Ale zaručit někomu volbu úhlu, z něhož bude sledovat dění, ještě nutně neznamená, že bude takový zážitek „bezprostřednější“ než v tradičním divadle. Stejně jako u mnoha promenade performance, při nichž je publikum vedeno z jedné lokace na druhou, je dominantní „mediální epistemologie“ scény a hlediště stále ve hře a působí jako prostředník mezi umělcem a publikem.

Digitální performance

Performativní formou s velmi odlišným – i když stejně důležitým – vztahem k prostoru je digitální performance. Digitální performance je zastřešujícím termínem pro širokou škálu performativních stylů. Některé přitom mají fyzickou složku přítomnou v reálném prostoru, jiné existují pouze v kybernetickém prostoru či ve virtuální realitě, ale všechny spojuje zkoumání vztahu nebo rozhraní mezi lidskými bytostmi a technologií. K nejvýznamnějším průkopníkům digitální performance patří soubor Blast Theory, který od poloviny devadesátých let vytvořil mnohá představení stavící publikum do nového kontextu. Představení *Desert Rain* (Pouštní déšť, 1999) tak využívalo počítačovou obraznost a herní technologii k tomu, aby přeneslo publikum do války v Perském zálivu. Uvnitř samostatných kabinek s prostředím vytvořeným počítačem

a promítaným na vodní obrazovku byli diváci pověřeni, aby našli určitou postavu. Splnění tohoto úkolu ovšem vyžadovalo fyzický pohyb.

Podobné performance znovu vyvolávají otázku: „Ale je to ještě divadlo?“ V návaznosti na to teoretici nových médií Nick Kaye a Gabriella Giannachi v textu *Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality* (Akty přítomnosti. Performance, mediace a virtuální realita, 2011) tvrdí, že „vzhledem k prostorové mobilitě účastníka jsou scénáře konstruující virtuální realitu implicitně divadelní, a aplikace virtuální reality tedy nutně vyžadují promyšlený diváctví a divácké účasti stejně jako interakce mezi virtuálními aktéry a skutečnými lidskými účastníky“. Při porovnání s konceptem reagující živosti lze tvrdit, že tato představení – jakkoli silně technicky prostředkovaná – nabízejí účastníkům živou zkušenost, podobně jako „po nás některé operace digitální technologie probíhající v reálném čase vyžadují, abychom se do nich zapojili jako do skutečné události“, jak píše Auslander. K tomu ovšem dodává, že „je na publiku, zda tento nárok respektuje a reaguje na něj, nebo ne“.

Hyperdrama

Mnoho digitálních představení, která zahrnují aktivní publikum, je založeno na divákové cestě prostorem a jeho prozkoumávání a tento koncept v posledních letech stále častěji využívají i soubory pracující v reálném světě. Vrátime-li se k site-specific a promenade performancím, vidíme, že v posledních deseti letech skupiny jako dreamthinkspeak nebo Punchdrunk přijaly koncept hyperdramatu: návštěvníkovi je předestřeno rozlehlé prostředí, v němž se performativní výkony odehrávají na více místech zároveň, a je na divákovi, co a kdy během své fyzické pouti prostorem uvidí. Blast Theory, Root Experience a další skupiny zároveň přenášejí někdejší digitální performance do skutečných ulic. Diváci jsou na dálku naváděni nebo mezi sebou komunikují prostřednictvím telefonů, rádia či internetu. Virtuální svět se tak zhmotňuje a příběh postupuje vpřed pouze jednáním diváků – nebo díky jeho absenci.

Tento vývoj imerzivních představení zasahuje dále a dále do divadelního prostředí, v němž už jednání fyzického publika není pouze součástí divákova vnímání představení, nýbrž podstatou samotné existence divadla. Příkladem je představení skupiny Coney *A Small Town Anywhere* (Malé město kdekoli, 2009): před začátkem performance byli návštěvníci požádáni, aby si každý vytvořil vlastní postavu, a samotná performance pak sestávala z interakcí a vztahů mezi diváky-postavami. Podobná představení s aktivním publikem uvádějí v praxi jak ideu bezprostřednosti (ve vztahu k dominantní divadelní „mediální epistemologii“), tak myšlenku reagující živosti. Tím, že se snaží odstranit zprostředkování mezi scénou a hledištěm, fyzicky umístit publikum do imerzivního prostředí a umožnit mu aktivní jednání, posilují Auslanderovo tvrzení, že „zkušenost živosti je výsledkem našeho vědomého úsilí při pojmání virtuálních entit jako živých v reakci na nároky, které na nás kladou“. Když pak rozšíříme Powerův popis happeningů „upřednostňujících diváka jako původce zážitků“ na všechna představení s aktivním publikem, můžeme říct, že tato představení při přenesení aktu živosti nebo přítomnosti ze scény či herce na diváka nebo účastníka uspěla.

Autor je divadelní režisér a teoretik performativních umění.

Text vznikl jako příspěvek pro konferenci Bodies in Question: Theorising the Body from an Interdisciplinary Perspective, která proběhla na půdě Oxford Brooks University v květnu 2014. Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.



Padání do připravených pastí

Divadelního teoretika a zároveň režiséra a spoluautora představení spolku Pomezí jsme se ptali, proč se autorům vyplatí nechávat divákovi volnost, do jaké míry stojí imerzivní divadlo na scénografii, zda využívá či odmítá lineární vyprávění a jestli časem neomrzí jeho forma, spočívající v úsilí o autentickou diváckou zkušenost.

MARTA MARTINOVÁ

Existuje nějaká obecně používaná definice imerzivního divadla? Případně taková, které sám dáváte přednost? Definice se zatím moc neobjevují, nebo jsou relativně volné. Teoretička současného divadla Josephine Machonová ve své knize Immersive Theatres z roku 2013 vágně prohlásila, že jde o divadlo odehrávající se mimo divadelní budovu, které nějakým způsobem zapojuje diváka. Podle mne leží základ imerzivního divadla v propojení divadelního přístupu, přesvědčivé scénografie, která vytváří dojem konzistentního, svébytného světa, a herního módu. Návštěvník je pozván do fikčního světa, v němž se nějak chová či přímo jedná, ale nad prostředím, ve kterém se pohybuje a které poznává, nemá žádnou kontrolu.

Aktuální výtvarné instalace se od tradičnějších podob výtvarného umění liší decentralizací, tím, že divák neobsáhne celek naráz, ale musí do něj vstoupit a postupně jej objevovat. To platí i pro divadlo, v němž jsou herecké akce buďto rámované architekturou divadelního prostoru, nebo si naopak přichozí musí předmět své pozornosti určovat sám. V případě imerzivního divadla – právě v důsledku jeho spjatosti s instalací – neexistuje žádný referenční bod, z něhož by se dal obsáhnout celý prostor a v něm probíhající dění.

Jaká míra zapojení diváka se v imerzivních představeních předpokládá? To záleží na tvůrci. Náš kolektiv rozhodně odmítá lidi tlačit do něčeho, co nechtějí dělat, takže se snažíme mít širokou škálu druhů divácké participace. Pokud si jen někdo sednete a nebudete nic podnikat, je to vaše rozhodnutí, ale moc toho neuvidíte. Vždy je potřeba minimální vklad vlastního pohybu a chuti odhalovat. Naším cílem není představení vytvářet tak, abychom zajistili, že každý divák dostane to, co mu chceme předat. Raději konstruujeme svět, v němž záleží na divákovi, na co narazí. Namísto teze a připraveného sdělení předkládáme oblast možností a divák sám odhaluje různá fakta či témata a pak je kombinuje. Smysl si posléze, často až zpětně, poskládá sám. Tak ostatně vznikají i ty nejzajímavější momenty, když se sami coby autoři dozvídáme o představení něco, co jsme nečekali.

Britští Punchdrunk například interakci hodně minimalizují a maskami, které si přichozí musí na začátku nasadit, zhmotňují hranici mezi jevištěm a hledištěm přímo na obličejích návštěvníků. Jiný extrém představuje dánsko-rakouská Signa, která vytváří představení, v nichž se záměrně není na co dívat a podstatný je jen dialog s postavami. Nabízí pouze tematický rámec – divák se například stává pacientem v psychiatrické léčebně. Není ale nijak určeno, co se během představení stane, anebo jen rámcově. V projektech Signy divák také často navazuje poměrně silné vztahy s fiktivními postavami, což je nejen teoreticky velmi pozoruhodná skutečnost. Takové představení může trvat hodně dlouho. Loni jsem se zúčastnil například dvánáctihodinové akce Das halbe Leid [Polovina utrpení], která trvala celou noc. Jednoznačně nejrozsáhlejší ale bylo představení The Ruby Town Oracle [Věštba Ruby Town] z roku 2007, trvající devět dní v kuse.

To už trochu připomíná larp, tedy hru založenou na hraní rolí. Proč vlastně není larp divadelním uměním? Ve skandinávském prostředí, z něhož Signa vychází, je larpová kultura na opravdu vysoké úrovni, už tam funguje jako samostatný umělecký druh. Ve skandinávském larpu se objevují díla pracující s komplikovanými tématy, mají velmi silnou sebezpoznávací složku. Ostatně i český larp zažívá strmý vývoj

a začíná být přitažlivý rovněž pro zahraniční účastníky... Larp vás ovšem coby účastníka staví do situace, kterou musíte bezprostředně řešit. Stáváte se přímo hercem. U imerzivního divadla zůstáváte po většinu času divákem, nepřebíráte hereckou funkci, anebo jen na chvíli. Zároveň je – alespoň pro mě – u imerzivního divadla důležité, že není diváková pozornost příliš řízena. Pro tvůrce to znamená, že se těžko určuje souslednost scén vedoucí k nějaké pointě. Myslím si, že pevné vedení publika této formě dokonce ubližuje. Fascinující pro mne jako autora je dávat divákům volnost a sledovat, zda a jak sami padnou do „předpřipravených pastí“. Na rozdíl od takzvaného promenade theatre nebo site specific divadla zde divákovi nikdo neříká, kam se má dívat, čímž získává mnohem větší pocit vlastní zodpovědnosti. To, že sám na něco přijde, v něm vyvolává daleko vyšší emocionální odezvu a představení se ho pak více dotýká. Přesto je imerzivní divadlo s larpovou scénou samozřejmě v kontaktu. Například představení Pomezí jsme společně se sociologem Martinem Buchtíkem, jeho ženou Evou a scenáristou Pavlem Gotthardem, což jsou aktivní členové české larpové scény, adaptovali jako larp.

Inspirovalo se imerzivní divadlo i počítačovými hrami? Nebo jen divadelní teorie využívá při analýze imerzivního divadla game studies? Jde spíš o druhý případ. Game studies nabízejí teoretický aparát, který lze pro prostředí imerzivního divadla přijmout. Na druhou stranu imerzivní divadlo jistě je určitou reakcí divadla na zásadní proměnu spjatou s nástupem digitálních technologií. Velká vlna participativního divadla proběhla ještě v šedesátých letech, vycházela ale z úplně jiných kořenů, především z antropologie – jako Jerzy Grotowski, The Performance Group nebo Peter Brook – či z potřeby vyjádřit politické stanovisko jako Living Theater. Podstatná byla politická a sociální angažovanost, pospolitost, komunita. Impulzy současné vlny divadla, které se snaží zapojit do svého celku publikum, jsou odvozeny spíše z oblasti digitálních technologií – ať už jde o sociální média, nebo o počítačové hry, které mimochodem prošly výrazným vývojem a část z nich lze považovat za svébytný umělecký druh.

Z vaší tvorby asi nejvíce vyčnívá představení Prosíme nesahat... Národní muzeum nabídlo k využití poměrně unikátní prostor, o němž málokdo ví – byt po Františku Palackém a jeho zeťovi Františku Ladislavu Riegerovi, který se dochoval téměř beze změny v podobě z konce 19. století. Zaujalo mne to, i když jsem měl ze začátku obavu, jak bude inscenace o Palackém, Riegerovi a národním obrození vypadat. Navíc dát divákům svobodu pohybu zde nešlo, protože veškeré vybavení tvoří sbírkové předměty. Vyřešili jsme to tak, že se návštěvníci rozdělí do malých skupinek po pěti a v nich pak konverzují s herci-postavami u stolu nad čajem. Nyní jednáme o něčem podobném s Náprstkovým muzeem.

Vaše Pomezí vzbudilo opravdu velký divácký ohlas, čím to je? Bylo by fér dodat, že Pomezí v českém prostředí předcházela inscenace Golem souboru Tygr v tísni na Štvanici, která také zaznamenala velký zájem publika. Hráli ji ale omezenou dobu. Výhodou Pomezí je, že se hraje kontinuálně, takže se dostalo do povědomí širší skupiny než pouze modelových diváků, s nimiž jsme před startem projektu počítali. Lidé si o představení mezi sebou řeknou, přestože máme v podstatě nulový marketing

a propagaci. Funguje šeptanda. Navíc je prostor, v němž se Pomezí odehrává, rozsáhlý a návštěvník vidí vždy jen přibližně osminu celku, takže má důvod přijít znovu. Širší publikum má však i negativa. Ačkoliv jsme dům, v němž se Pomezí odehrává, společně s magistrátem, od něhož ho máme půjčený, vyčistili, protože se patnáct let nepoužíval, je to stále prašné prostředí – a často přijdou lidé, kteří na to nejsou vůbec zvyklí. Občas kvůli tomu vznikají konflikty, ale ve většině případů jsou návštěvníci otevření, i když dorazí v obleku rovnou po práci.

Odkud jste brali inspiraci? Sledujete současnou oblibu mysteriózna ve filmové a seriálové tvorbě? Na počátku jsme vycházeli z románů Mág a Sběratel Johna Fowlese. Hledali jsme i různá podobná vyprávění, v nichž se hrdina ocitá v situaci, které nerozumí a musí se v ní zorientovat – a našli jsme třeba Stanisława Ignacyho Witkiewicze a jeho Kosmos nebo Twin Peaks Davida Lynche. Tyto zdroje jsou v představení rozpoznatelné minimálně, šlo především o prvotní impulsy pro vlastní tvorbu. Lynchův seriál Twin Peaks se ze všech těch inspirací do Pomezí podle mne promítá nejvíc, především formou narativu – každá z postav má svůj vlastní příběh, který je do určité míry autonomní, ale navzájem se proplétají, což umožňuje více rovin čtení. U Pomezí jsme chtěli dosáhnout toho, aby se dalo vykládat na různých úrovních a aby záleželo na divákovi, co ho zaujme a na co se napojí. Pomezí, podobně jako Twin Peaks, je izolovaná vesnice někde v lesích, bez historických reálií a každá postava má nějaký problém, skrytou stránku a vývoj.

Takže divák nemá povinně odhalit nějaký lineární příběh a možnosti čtení považujete za rovnocenné? Usilovali jsme o to, aby žádná taková možnost neexistovala, i když postava cizince přijíždějícího do města strhává větší pozornost, protože lidé mají pocit, že skrze něj do příběhu lépe proniknou. Další zápletky jsou však rovnocenné. Golem měl odlišný přístup: autoři v něm chtěli převyprávět Meyrinkův příběh a vedlejší postavy sloužily hlavnímu vyprávění. Tvůrci tedy hledali různé cesty, jak divákovi sdělit totéž. Tomu se snažíme vyhnout, což na jednu stranu vede k větší ztracenosti diváka, ale na druhou stranu i k radosti, když přichozím najednou začnou dávat smysl různé narážky. Lépe to simuluje skutečný život, protože kdyby se někdo ocitl v jemu neznámé vesnici, probíhalo by odhalování vztahů v ní podobně – tu a tam by se cosi doslechl, uviděl, a buď by mu to do sebe zapadlo, nebo ne.

Inscenace Pozvání je vystavěna podobným způsobem? Tvůrce chce vždy udělat něco nového, takže jsme se odklonili od tvorby komplikovaného příběhu. Mělo jít o letní představení bez složitých vztahů. Ty měly být omezené pouze na to, co se postavám stane během zahradní slavnosti, jež tvoří rámec inscenace. Postavy jsou zároveň personifikacemi lidských vlastností.

Takže ani zde nejsou obsažené žádné reálie? Zatím jsme se tomu vyhýbali a teprve v současnosti chystáme něco, co bude vycházet více ze skutečnosti.

Letec, vaše první inscenace vzniklá ještě před Pomezí, ale vycházel z historických dokumentů. V něm jsme skutečně pracovali s konkrétními materiály a studovali nejruznější biografie

S Lukášem Brychtou o imerzivním divadle a zapojení diváka



Lukáš Brychta. Foto z osobního archivu

a dopisy týkající se Antoina de Saint-Exupéryho, jeho žen a přátel, ale výsledná inscenace byla dost lyrická. Odmítli jsme vyprávět kontinuální příběh. Šlo o střípky a obrazy z jeho života – tu čte Exupéry kousek své knihy, zde je předstřen klíčový moment některého ze vztahů, tady dochovaná vzpomínka.

Nedává imerzivní divadlo jako žánr přednost právě uzavřenosti fikčního světa, který s realitou výrazně nesouvisí?
Imerzivní divadlo vždy pracuje s nějakou formou zkratky. Loňské dílo *Then She Fell* [Potom spadla] od Third Rail Project, které vychází z Alenky v říši divů Lewise Carrolla, využívá skutečnosti, že autor skončil v blázninci, a pracuje s motivy z jeho života, o nichž divák vytuší, že byly pro Alenku použity. V představení se tedy mísí obrazivá fikce s konkrétními skutečnostmi, ale výsledek je velmi abstraktní. Britští Punchdrunk mají v oblibě výraznou a do detailu provedenou scénografii vycházející z estetiky Ameriky třicátých či padesátých let. Rádi sahají po velkých dramatech, která přesadí do dvacátého století a přidají filmovou estetiku – Shakespeare, Čechov, Büchnerův *Vojcek*... Vytvářejí kaleidoskopicky skládané archetypální scény o vztazích mezi lidmi a silných emocích. I zde – podobně jako třeba ve sci-fi či fantasy – se divák rychle naučí pravidla zobrazovaného světa a přijme je jako koherentní, i když stojí na pouhých fragmentech, které se skutečnou realitou souvisí spíše volně. Fikční svět tak může čerpat z různých zdrojů a ve výsledku má velkou šanci, že bude působit celistvě.

Nehrozí imerzivnímu divadlu, že bude jednou podobně rozmělněným pojmem jako site specific?

To už se děje, především v angloamerickém prostředí. Teatrolog Marvin Carlson mluví o tom, že od devadesátých let byl pojem site specific používán pro cokoli, co se konalo mimo kamenné divadlo, a stejně tak imerzivní divadlo začalo být postupně marketingovou nálepkou pro cokoli interaktivního – včetně toho, když na diváka mluví herci ze scény. To ale platí i pro dokumentární nebo postdramatické divadlo, což jsou pojmy v teorii ukotvené jen velmi volně. Jde o neurčitý pocit, že se v divadle děje něco nezvyklého, ale argumenty, v čem a proč je to jiné, chybějí nebo nejsou příliš přesvědčivé.

Váš spolek Pomezí se Česku jako jediný imerzivnímu divadlu věnuje soustavně. Vyrostla vám za poslední roky v tomto ohledu nějaká konkurence?

V roce 2018 by se měly na tomto poli objevit hned tři premiéry – souborů Tygr v tísni, Depresivní děti a Janka Lesáka v Jihočeském divadle. Těším se, že uvidím, jak si s podobnou formou poradili jiní. Zatím jsem měl možnost přemýšlet o imerzivním divadle v inspiraci tvorbou zahraničních souborů, které ale vycházejí přece jen z odlišného prostředí.

Lze tedy hovořit o boomu imerzivního divadla v Česku?

Záleží na definici – interaktivní směr se tu dělá minimálně od doby studiových divadel a máme i velkou a kvalitní tradici site specific

divadla, zmíním aspoň Tomáše Žižku, takže určitě nevzniká nic od základu nového. Spíš se liší záměr, s nímž se k inscenacím přistupuje. Myslím, že imerzivní divadlo má velký potenciál oslovovat diváky, kteří nemají chuť chodit do tradičních divadel. Snadno se pak ale může stát, že se z něj stane pouhá atrakce, a je proto nutné pohlídat, aby si inscenace uchovávaly určitou hloubku, měly nebanální témata a nebyly jen hezkým prostředím bez obsahu.

Nevzdáváte se tím, že zodpovědnost za divadelní zážitek necháváte částečně na divákovi, do jisté míry vlastního úsilí? A není důraz na jedinečnost zážitku něčím, co časem ztratí na účinnosti?

Hrozí to, právě pokud chybí nadstavba. V New Yorku jsem byl na představení, které bylo jen jakýmsi burleskovým plesem, za nějž jste zaplatili, dali jste si zde drahou večeři a přes veškerou nablýskanost se nic zásadního nestalo. Vlastně to nemělo s divadlem moc společného. Většinou je ale třeba vyvinout naopak mnohem větší autorské úsilí než u tradičního divadla – je těžké pohlídat si, aby to, co divák může a nemusí vidět, pořád dávalo dohromady nějaký smysl. Příprava inscenace pak trvá třeba rok. Samotné představení často vyžaduje od herců obrovské nasazení, zvlášť když jim dovolíte reagovat na jakýkoli podnět. V Pozvání jsme chtěli docílit dojmu zahravní slavnosti, takže se hodně ze zápletky odehrává v dialozích postav s diváky, a nikoli v klasických hereckých scénách – herci musí být schopni celou dobu udržet postavu, jednat v jejím rámci a ještě zacházet

s publikem. Občas se to podobá participativnímu výtvarnému umění, v němž už je tvůrce pouze dramaturgem nebo organizátorem akce. Tak daleko naše inscenace určitě nejdou, byť se některé prvky podobají. Pořád ale děláme divadlo, a tedy pracujeme se vztahem herců a diváků.

Lukáš Brychta (nar. 1988) vystudoval teorii a kritiku na DAMU, kde pokračuje v doktorském studiu se zaměřením na herní aspekty v divadelním umění posledních let, a to především z pohledu diváka. Na DAMU absolvoval rovněž pilotní program Divadelní tvorba v netradičních prostorech a režie-dramaturgie alternativního divadla. V poslední době se věnuje převážně fenoménu imerzivního divadla. Je režisérem imerzivních inscenací *Letec* (2014), *Pomezí* (2016), *Prosíme nesahat! Ve vzpomínce na přední českou rodinu* (2017) nebo *Pozvání* (2017).

Jediné něžné monstrum / Jan Spěváček

Básně tematizující rodinu a vztah k Bohu se v poezii Jana Spěváčka mísí s ironií i odkazy na básnické autority. V jednom textu se tak může setkat Otokar Březina s Chuckem Norrisem.



Kresba Tereza Lochmannová

Vakuum

Prázdná slova
nevyprázdněných lidí
zaplnila veřejný prostor,

zaprášila intimitu
neveřejných míst

a zcela přečerpala
Dlouhé Stráně.

Astrologie dle Heleny

V okně se odráží lampa,
v domě je ovšem tma.

Moje žena
má v tom posledním
rozsvítit slunce.

Mezi mnou
a mou matkou
oxiduje černá luna.

Zbytek se raději
matně domnívám, oči
k zemské tíži klopím.

Advent

Každý muž
v okamžiku početí
je již mrtvý.

Navíc prochází z východu
jako věrozvěst
na Divoký západ.

O ženách si povíme,
kovboji, v noci,
u bible a whisky.

Tydlency souboje
sou dycky kříž,
zvlášť pod jasnou hvězdou.

Poslední soud

V okolí Tasova nazval
Otokar Březina
šedé hlavy kamenů
velrybové mocní.

V našem věku žije
jediná bílá velryba,
jediný leviatan,
jediné něžné monstrum,
tedy bytost schopná
zahájit poslední soud,
a to Chuck Norris, neboť:

Chuck Norris chodí
vzdušnou čarou,
Chuck Norris dělá
z rovnoběžek kříže,
a konečně, Chuck Norris,
když slyší apokalypsa,
tak vzteklého polyká psa,
který posléze vyletí
jeho uchem jako holubice.

Zimní slunovrat

Zas ode dnes
kráčí cosi zpět,
jenom nevíme,

zda vrátí se já k my,
země k Slunci
či něco k Bohu;

ani kdo je co,
ani co je kdo,
ani kde se celý rok
schovává rovnítko.

Mohlo být vklíněné
v ležaté osmičce,

jak náš krk
v každé vteřině
vsazený ve smyčce.

Mlžné hory

Mé dětství je v mlze.

Všechny žďárské kostely
jsou v mlze.

Jediné, co je ostré,
jsou obě mé děti.

Jenže expozice
je příliš dlouhá.

Sochy

Učitel o prázdninách
stává se sochou Svobody.

Z výšky 93 metrů
vysílá sedmero paprsků
přes oceány na kontinenty
nad rozřátými pouty tyranie.

Prvního září pak počíná
ložit na Corcovado

a nakládat 1145 tun
rozličných nadějí
do rozevřené náruče,

dokud On nesezne ruce.

Jan Spěváček (nar. 1982) je povoláním učitel. Žije v Jihlavě. Vydal básnické sbírky *Třeba jednou vykvetou z otazníků růže* (2012) a *Tabu rtů* (2015).

Jaký je život můj, nevím zhola / Vít Kremlička

Nové básně Víta Kremličky se v lečtem vracejí k počátkům jeho tvorby. Dokážou rozeznít jednoduché čtyřverší nebo suverénně použít profláknutý rým bunda/kunda. Narazíme ale i na dojaté reflexivní momenty nebo bujarou báseň s tematikou narození Ježíše Krista.

Řeka se vine dál jak světelná cesta

Řeka se vine dál jak světelná cesta
daleko jsou mamlasové z rejů velkoměsta
kosí svoje flažolety dál náramně hudou
ti tu byli vždycky a nejspíš taky budou

Ti, co choděj do hospody

Ti, co choděj do hospody
na krchov jdou v plný síle
ti, co choděj na pivsona
myšku slyšej na tři míle

607 trpaslíků

607 trpaslíků
mělo tuhle z řiti kliku
že si vlezli do zimníku
co byl právě na prodej

zimák ten pak někdo koupil
oblík jej a banku zloupil
odhodil a ihned vstoupil
do bordelu za rohem

607 trpaslíků
chytilo třes dle ratlíků
chtěli někam do ajnclíku
leč zimák byl jako cent

když pak plni emocí
vzmáhali se bezmocí
zazněl shůry svatý hlas:
vemte zimák do Židů
dnes vymetaj kvas a maj chlast

Staříčký Maimonides vyprávěl

Staříčký Maimonides vyprávěl
už je to spousta let
že k němu přilít andílek
a vyzval jej v čarokrásný let

Proč hnedka k Bohu?
promluvil Maimonidův ret
Né, mrknem se nyní do pekla
kde ohněm hoří led

Tam spatřil Krista stát v pozoru
v kotli vařících sraček
Co stalo se ti, příteli?
ptal se jej Maimón z plaček

Já tady v hovnech musím stát
a nemám z toho srandu
za ty, co v krvi a naftě koupou se
za hříšnou pozemskou bandu

Kilo pade pesos, nebičko

Kilo pade pesos, nebičko
jedna vdova dala
za pořádné rohy, nebičko

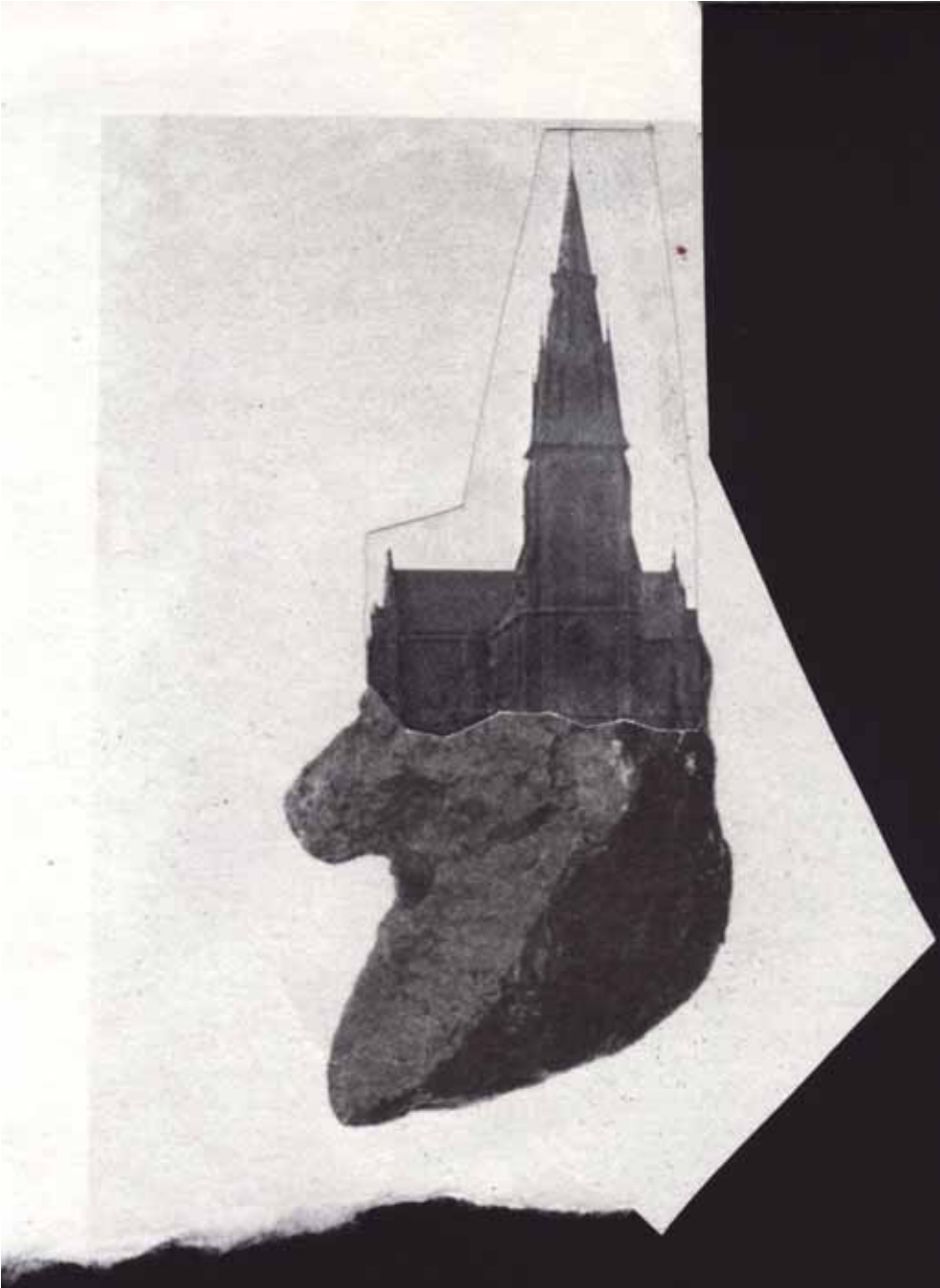
panu farářovi
dostala je sice
ale vetché byly
rozpadly se hned!

Kilo pade pesos, dušinko
zas dala vdova jiná
ovšem klerikovi, andílku
za pořádný nádobí
Farář ovšem vece
že jí ho dá taky
ale ať klerikům necáluje
ti že nitro nezkonejší

Hoj, Fañoure!

Hoj, Fañoure!
Zdareckanec, Tomísi!
Zdali naše inštrumenty
prachvýtečně nalahaděné?
Jasně, šéfe! Můžeš vyřídit
tvojí kobylce,
že náš národ múzický
řehtá se na plný céres
a cválá tancem.
Řekni jim, ať sebou trochu mrsknou,
kvůli jednomu mlíčňákovi, jenž se blíží,
pro splendidiního kristlksindla,
fofrem a zčerstva, už ať tady jsou,
s fanfrnochy,
s vozembouchy a rolkami.

Jasněže, Tomísi!
Zašmidláme mu na skřipky
a primáš Tonda zavíří tamburínou.
Šlápne tomu na přezky!



Kolář ČERNÝBERAN

Timbuktu, kutú, kutú,
sladce libě budeme hrát,
timbuktu, kutú, kutú,
přivítáme Ježíška!

My všichni elitní tlamajzníci z Guiney
chystáme se mu nyčko vstříc,
bychom to dítko rozmilé
zvíтали v jeho nádherách!

Když se řekne bunda

Když se řekne bunda
zní to jako kunda

Na šeříku šoustaj drozdi
a já rejpu píču do zdi

Tvá hrma na Lunu hleděla
než jsem ji ucpal docela

Poetické preceptorky

Poetické preceptorky
šetří pořád na pohorky
poetičtí preceptoři
tonou v neustálém hoří

venku svět vegetací hoří
možná znáš toho klučinu
má v sáčku cvičky a svačinu
denně chodívá přes Kampu
až do Vršovic na rampu
kde bizoni zjitra táhle řvou
a grogy vřou, k posezení zvou

ve snu mi sviňucha
šeptá do ucha:

lidstvo je zástup chudáků
idiotů a čuráků
nějaký zmrd roztáčí rotor
a bručení naplňuje celý kraj
jako by na přírodním chóru
bylo něco pobuřujícího
jako by jezy měly mlčet
jako by ptáci měli mlknout

ulicí vlají závoje řeholnic
déšť padá – jinak nikde nic
čas dlouží se, od zrození ke věčnosti táhnou
jsou jabka, která marně zrají
a vody, které v hlíně mizí
sebranka není selanka
a poslední její myšlenky
jsou do našeho světa vetkány

Tiché šílenství žalu

Tiché šílenství žalu
hraniční řeky Ja-lu

po zamrzlých mělčinách vítr fičí
stále tytéž hvězdy led zrcadlí
jak noci uplývají
a zima jak v píči

Jaký je život můj, nevím zhola

Jaký je život můj, nevím zhola,
od lesů rujný šestnácterák volá
a chlapi cestou z knajpy halekají:
hola!
Já však sedím a jdu jak věkovitý pařez,
jenž mnohé blesky a mechy zažil,
i pily bujný zářez,
dál hledím do údolí, k výšinám,
k burleskním dálnicím a ztichlým březinám.
Hoj, peřeje dál pějí píseň šumnou svou,
mraky táhnou a vláhu nesou,
tmí se nad Oděsou...
Moje uši chlupaté všechno dobře slyší,
rašení mechů i spánek myší.
A moje nohy samy k cíli jdou

Vít Kremlička (nar. 1962) debutoval v osmdesátých letech v samizdatu sbírkami Autentický kulovátor, Zvonění a Oblouk. Časopisecky publikoval v Revolver Revue a Paternosteru. V roce 1991 získal Cenu Jiřího Ortena za novelu Lodní deník. Je autorem básnických sbírek Cizrna (1995), Amazonia (2003), Prozatím (2002), Země Noc (2006), Tajná cikánská kronika (2007), Tibetiana (2013) a Divůtajný Marimbo (2016), novely Manael (2005), povídkových souborů Zemský povídky (1999) a Amazonské medy (2015) a dramatu Spravedlnost pro Leonarda Peltiera a mokřadní organismy chráněné Ramsarskou konvencí (1996).

česká radost v českých kinech

přináší do vašich kin
Blok krátkých filmů



www.ceskaradost.cz

NOVÁ
SYNAGÓGA ŽILINA

Poézia & performance.
Východoeurópska
perspektíva

23. dec — 10. mar 2018
Nová synagóga, Žilina

Kurátori: Tomáš Glanc, Daniel Grúň,
Sabine Hänsen
Architektúra výstavy: Matej Gavula

Milan Adamčiak, Pavel Arsenev, Babi Badalov, Bosch+Bosch (Attila Csernik, Slavko Matković, László Szalma), Collective Actions Group, Ľubomír Ďurček, Else Gabriel / Via Lewandowsky, Rimma Gerlovina, Tomislav Gotovac, Group of Six Artists, Bohumila Grögerová / Josef Hiršal, Gino Hahnmann, Václav Havel, Jörg Herold, Semyon Khanin (Orbita), Príbuzenstvo Moho (Zuzana Jasenková, Kristína Országhová, Magdaléna Scheryová), Dávid Koronczí, Katalin Ladik, Yuri Leiderman / Andrey Silvestrov, Vlado Martek, Andrei Monastyrski, Monogramista T.D, Ladislav Novák, Pavel Novotný, NSRD (Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Imants Žodžiks), OHO Group (Nuša & Srečo Dragan, Naško Križnar), Boris Ondreička, Orange Alternative, Roman Osminkin, Ewa Partum, Bogdanka Poznanović, Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Nóra Ružičková / Marianna Mlynárčiková, Mladen Stilinović, Gabriele Stötzer, Tamás Szentjóbby, Bálint Szombathy, Raša Todorčević, Jaromír Typlt, Jiří Valoch

Ľubomír Ďurček Svet, 1975, výrez.

Výstava vznikla vďaka podpore
z verejných zdrojov.

fond
na podporu
umenia
u.

ISABELLE HUPPERT, JEAN-LOUIS TRINTIGNANT, MATHIEU KASSOVITZ
FANTINE HARDUIN, FRANZ ROGOWSKI, LAURA VERLINDEN A TOBY JONES

HAPPY END

FILM
MICHAELA HANEKEHO



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

CERO
AEROFILMS.CZ

KOUSAVÁ SATIRA O JEDNÉ „LEPŠÍ“ RODINĚ
OD 1. ÚNORA V KINECH

MEDIÁLNÍ
PARTNERI

Radio Wave

RESPEKT

XANTYPA

CINEPUR

Radio Wave

Radio Wave

A2

AZLARM

cinema

S PODPOROU

GOETHE INSTITUT

GOETHE INSTITUT

GOETHE INSTITUT

GOETHE INSTITUT

Amnestie pro Fujimoriho

Nejtěžší rozhodnutí peruánského prezidenta

Amnestie pro bývalého peruánského prezidenta Alberta Fujimoriho udělená jeho nástupcem Pedrem Pablem Kuczynským je podle všeho pochybný politický obchod, jenž současného prezidenta dost možná uchránil před odvoláním. Přesto si tímto kontroverzním krokem příliš nepomohl.

FRANTIŠEK KALENDA

„Nejtěžší rozhodnutí života“ – těmito slovy ve štedrovečerním vzkazu národu charakterizoval peruánský prezident Pedro Pablo Kuczynski rozhodnutí omilostnit svého nechvalně proslulého předchůdce Alberta Fujimoriho, odpykávajícího si pětadvacetiletý trest vězení za dlouhý seznam zločinů. „Podmínky ve vězení představují vážné riziko pro jeho život, zdraví a důstojnost,“ zdůvodnil Kuczynski krok, kterým podle všeho definitivně zvrátil výsledek komplikovaného soudního procesu.

Paradoxní přitom není ani tak skutečnost, že se Fujimori dostal na svobodu, ale to, že muž, který v letech 1990 až 2000 vládl Peru železnou rukou, je mezi částí spoluobčanů stále populární. Fujimori totiž proslul jako tvrdý bojovník proti terorismu, jenž v zanedbaných částech země budoval infrastrukturu a zavedl pořádek. Co na tom, že přitom zahynuly a zmizely desítky tisíc lidí, že nechal unášet a likvidovat své kritiky a že rozházel státní pokladnu. Zhruba polovina Peruánců tato soudem potvrzená nařčení stále bere jako pomluvy exprezidentových nepřátel, případně jeho zločiny považuje za nutnou součást boje proti terorismu. Tato část peruánských občanů prezidenta Kuczynského v žádném případě nevolila. Devětasedmdesátiletý ekonom v předloňských volbách nejtěsnější možnou většinou zvítězil hlasy těch, kteří se zalekli návratu starých časů a dali přednost muži bez politických zkušeností a bez charismatu před Fujimoriho dcerou a politickou nástupkyní Keiko.

Pyrrhovo vítězství

Pravda je, že Kuczynski neměl úplně na vybranou. Jeho vláda byla odsouzena k nezdaru už od chvíle, co v roce 2016 nastoupil do úřadu – i když nakonec dosáhl na prezidentské křeslo, v Kongresu jeho strana obsadila pouhých osmnáct křesel ze sto třiceti. Zato Lidová síla jeho protikandidátky Keiko Fujimoriové získala pohodlnou nadpoloviční většinu. Fujimoriová si navíc možnost oslavit Kuczynskému jeho Pyrrhovo vítězství viditelně užívala.

Fakticky zablokovala vládní agendu, navíc začala na základě různých obvinění odvolávat ministry – během roku a půl se zbavila hned pěti. Vrcholným kouskem opozice měl být prezidentův impeachment, započatý před Vánoci kvůli podezření z přijímání úplatků od brazilského stavebního gigantu Odebrecht, který donedávna korumpoval politiky napříč Latinskou Amerikou. Úsměvným detailem na celé kauze je, že sama Fujimoriová je vyšetřována v souvislosti s úplatky téže společnosti, jež měla její stranu nelegálně financovat před volbami.

Pád Kuczynského vypadal téměř jako hotová věc – Fujimoriová si pro potřebnou dvoutřetinovou většinu v Kongresu předem zajistila podporu menších stran. Pak ale deset zákonodárců z její Lidové síly (včetně jejího mladšího bratra Kenjiho Fujimoriho) pro návrh nezvedlo ruku a svou absencí při hlasování na poslední chvíli těsně zabránilo prezidentovu pádu. O tři dny později Kuczynski udělil milost Albertu Fujimorimu a o dalších několik dní později Kenji Fujimori triumfálně doprovázel svého otce při cestě z nemocnice.

Ztráta podpory

Je těžké nespátrovat v takovém sledu událostí politickou dohodu mezi Kenjim Fujimorim a ohroženým prezidentem. Na jednu stranu by to snad mohlo být chápáno jako mistrovský politický tah, který od dosud pasivně vystupující hlavy státu nikdo neočekával. Kuczynskému se podařilo přežít zdánlivě beznadějné hlasování a navíc vrazit klín mezi dva sourozence v čele hlavní opoziční strany, kteří se nyní dohadují, jestli má větší váhu otcova svoboda, nebo prezidentské ambice jeho dcery. Na druhou stranu však Kuczynski přišel o poslední zbytky podpory mezi tou polovinou Peruánců, která na léta Fujimoriho vlády vzpomíná s hrůzou, a ne s nostalgií. Nyní Kuczynski oběti autokratického režimu svou milostí připravil o těžce vydobyté právo na spravedlnost. „Namísto ujištění, že právní stát nedává nikomu

zvláštní zacházení, převládne už navždy vědomí, že Fujimoriho milost byla prachobyčejným politickým handlem za účelem Kuczynského setrvání u moci,“ shrnul pocity kritiků José Miguel Vivanco, ředitel americké divize Human Rights Watch.

Proti „ilegálnímu a nezodpovědnému chování“ stávajícího prezidenta vznikl otevřený dopis 230 předních peruánských spisovatelů, mezi nimi i držitele Nobelovy ceny za literaturu Maria Vargase Llosy, který připomněl četné zločiny propuštěného diktátora: „Fujimori byl odsouzen za porušování lidských práv a za korupci. Byl zodpovědný za státní převrat a za rozvrat institucí. Jeho omilostnění představuje pohrdání důstojností, rovností před zákonem a historickou pamětí.“

Ještě na Boží hod vyšly do ulic peruánských měst desetitisíce lidí, aby proti prezidentově milosti protestovali. Demonstrace pokračovaly i v dalších dnech – třeba 29. prosince se protestující jen v centru hlavního města Limy sešlo na patnáct tisíc. Proti prezidentovi ale nevystoupili pouze občané, ztrácí podporu i mezi už tak nepočetnými politickými stoupenci. Rezignaci mu předali ministři vnitra, obrany a kultury a z jeho strany vystoupili tři poslanci Kongresu. Kuczynski se pokouší kontrovat dramatickými změnami ve vládě a zaklíná se národní jednotou, jeho osud v čele Peru však není o mnoho jistější než před hlasováním o impeachmentu.

Zato Alberto Fujimori se o svou budoucnost obávat nemusí. Do vězení se téměř jistě nevrátí, i když se o to u Meziamerického soudu o lidská práva pokusí skupina lidskoprávních aktivistů. Naopak může uvažovat o obnovení vlastní politické kariéry. „Nic mu v tom nebrání,“ domnívá se ústavní právník Samuel Abad. „Získal zpět veškerá občanská práva.“

Autor je spisovatel a publicista.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

Frankfurter Allgemeine

Sawsan Chebli byla svého času „shooting star“ německé sociální demokracie. Narodena v roce 1978 palestinským migrantům, byla celých patnáct let svého života bez státní příslušnosti, německy se naučila až ve škole, pak ale vstoupila do sociálnědemokratické SPD a po ukončení univerzity v Berlíně začala její strmá politická kariéra, a to hned na pozici jedné z mluvčích ministra zahraničí. V současné době pracuje pro město Berlín a je zodpovědná mimo jiné za i za mezinárodní vztahy. Vzhledem ke svému původu a k tomu, že je praktikující muslimka, se často a ráda vyjadřuje k otázkám integrace v SRN. Nedávno Chebli vyjádřila názor, že by každý Němec i přistěhovelec do Německa měl povinně navštívit koncentrační tábor. K tomuto nápadu zaujala stanovisko komentátorka deníku **Frankfurter Allgemeine Zeitung** Hannah Bethke, a sice ve vydání z 9. ledna. Chebli se jednalo pochopitelně o návštěvy památníků. Přesto ale sklídila kritiku a posměch: „Vždy jsem

byl pro internační tábory, ale teď mám na své straně i paní Chebli,“ objevilo se na Facebooku. Komentátorka Bethke se ptá, kolik Němců si je dnes vůbec vědomo zločinů minulých generací a do jaké míry jsou za ně schopni a ochotni převzít zodpovědnost. A máme i od lidí, kteří do Německa přišli ze zcela jiných kultur, vyžadovat spoluzodpovědnost za německé dějiny? Chebli totiž tuto spoluzodpovědnost za německé dějiny, respektive reflexi německé historie požaduje i od přistěhovalců. Podle Bethke však mají právo zaobírat se především vlastní minulostí: „Neznamená integrace hlavně to, že se ve vzájemném procesu poznání jednomu otevírá i horizont toho druhého?“ Podle Bethke přicházejí do Německa především muslimští přistěhovalci z oblastí zmítaných válkou a terorem a pravděpodobně nebudou mít o německou historii vážnější zájem. A zcela jistě se povinnou návštěvou koncentračních táborů nezmění jejich názor na Židy. „Antisemitismus má mnoho tváří a různé kořeny a nelze je odstranit tím, že budeme v integračních procesech používat koncepty z prvních let po druhé světové válce.“

die tageszeitung

Německé a především italské policii se podařil husarský kousek. O víkendu zatkli 169 členů kalabrijské mafiánské organizace 'Ndrangheta, z toho jedenáct v Německu. **Německý ministr vnitra Thomas de Maizière se nechal slyšet, že SRN nebude sloužit jako „místo**

odpočinku a investic“ pro italskou mafii. Na to 10. ledna reagoval komentátor listu **Die Tageszeitung** Ambos Waibel, který upozornil na provázání německé politiky s italskou mafii. 'Ndrangheta je partnerem jihoamerických kartelů při importu drog. Protože z tohoto obchodu má neuvěřitelně vysoké příjmy, musí hledat různé způsoby, jak s penězi naložit. A v tom je 'Ndrangheta dosti vynalézavá: investuje do stavebnictví, gastronomie, zemědělství i obchodu se zemědělskými a potravinářskými výrobky. Italská mafie tak nutí i německé pizzerie kupovat vlastní víno, sladkosti a různé suroviny a chce mít pod kontrolou celý dodavatelský řetězec. A pro případ, že by o 'Ndranghettě někdo v SRN chtěl napsat něco negativního, zaměstnává tato mafie podle Waibela špičkové advokátní kanceláře, které mají vydání nelichotivých článků zabránit. V Německu 'Ndrangheta již dávno opustila „malý a střední byznys“, který přenechává třeba arménské mafii. Zajímají ji vyšší kruhy. Waibel upozorňuje především na současného evropského komisaře Günthera Oettingera, který v devadesátých letech pravidelně navštěvoval restauraci jednoho z mafiánů. Waibel shrnuje: „'Ndrangheta je tady a jako zbraň nepoužívá starou flintu. Má notebook a tašku plnou peněz, které slouží ke korumpování politických stran.“

Süddeutsche Zeitung

Lidl je velmi úspěšnou firmou v oblasti prodeje potravin, ale nyní se chce podílet na chodu

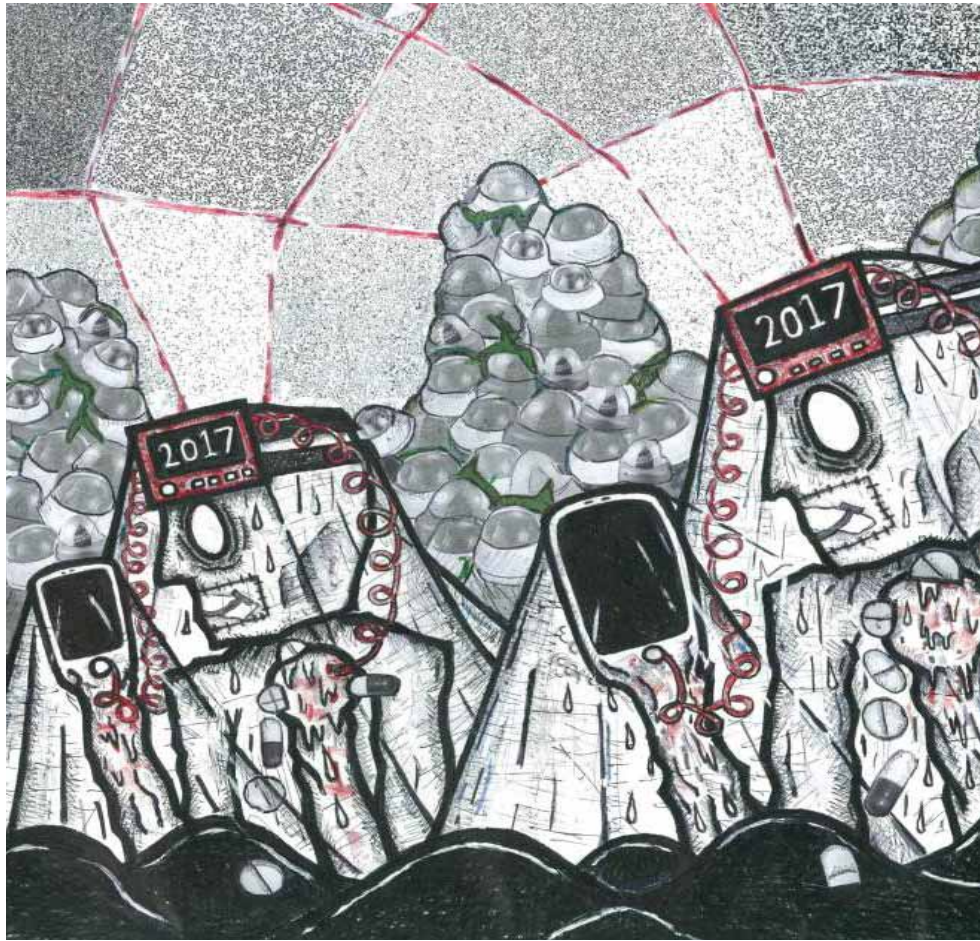
elitních univerzit. **Nadace firmy Lidl se dohodla s Technickou univerzitou v Mnichově, že bude financovat dvacet nově vznikajících profesur, což je opravdu vysoké číslo.** Navíc chce Lidl platit profesory až do jejich důchodu. Experti odhadují výši investic na více než 2,5 miliardy korun. Paul Munzinger však 9. ledna v **Süddeutsche Zeitung** informoval také o obavách z ohrožení nezávislosti vědy, pokud bude financována soukromým kapitálem. Spojení vědy a soukromých peněz jistě není nic zavrženíhodného, pokud existuje jasné dělení vlivu a na průběh a výstup bádání má vliv pouze univerzita. Soukromé subjekty samozřejmě také nesmějí ovlivňovat například jmenování profesorů. Zde ale začíná dle Munzingera problém: smlouva mezi Technickou univerzitou Mnichov a Nadací firmy Lidl totiž není veřejná a z toho vyplývá podezření na tajné dohody a netransparentní jednání. Na druhou stranu je jasné, že podobně obsáhlé smlouvy obsahují množství důvěrných dat. Munzinger cituje jednoho z profesorů, kteří se na spolupráci soukromé a akademické sféry dívají kriticky: „Všechno nemusí být ve smlouvách ani zakotveno. Je třeba počítat totiž s automatickou vděčností obdarovaného. A také s tím, že chleboďárci chtějí mít přirozeně vliv na to, o čem se bude bádát.“ Technická univerzita v Mnichově ovšem odmítá jakékoli pochybnosti o svobodě bádání: „Pokud bychom připustili vměšování do bádání, ztratili bychom nakonec všichni. Nadace by přišla o prvotřídní výzkum a my bychom poškodili naši pověst.“

Emancipace po konci politiky

Franco Bifo Berardi a svět deprese a impotence

Významný teoretik italského autonomismu Franco Bifo Berardi ve své knize *Futurability* vykresluje temnou vizi rozkladu humanistické civilizace: progresivní politické síly jsou paralyzovány a nedokážou využít vlnu lidové nespokojenosti. Na cestě k radikálnímu osvobození je podle něj nutné „podívat se bestii přímo do tváře“.

DAVID ŠÍR



Komunismus je nutné vybudovat jako autonomní technickou platformu. Kresba John Ledger

Aktuální knihu Franca Bifa Berardiho *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility* (Způsobilost k budoucnosti. Věk impotence a horizont možnosti) bylo zvláště poučné číst v atmosféře po volbách do Poslanecké sněmovny. Oproti liberální představě, podle níž jsou postavy typu Zemana či Babiše víceméně jen problematickými anomáliemi v jinak fungující demokracii, Berardi ukazuje, že problém je hlubší: zrušeny byly samotné strukturální předpoklady humanistické civilizace. Zatímco kdysi parlamentní politika představovala prostor pro konfliktní vize, potenciálně ústící do různých historických trajektorií, dnes už politika v silném slova smyslu není možná. Politický řád byl rozpuštěn v entropii hyperkomplexních sociálních procesů, jež žádný politický subjekt není schopen pojmut a řídit požadovaným směrem. Posledním pokusem dělat politiku aspoň trochu jinak podle Berardiho byla Syriza – a tento pokus selhal. Demokracii nahradil decentralizovaný techno-lingvistický automat, a postavy typu Babiše, proklamující vedení státu jako firmy, nejsou tedy výjimkami, nýbrž reprezentanty nastupujícího neurototalitarismu.

Schizoidní společnost

Berardi přirovnává neurototalitarismus „otroků bez pánů“ k mraveništi. Žádný z mravenců nemůže pochopit ani řídit komplexní celek, moc je v decentralizované podobě vtištěná přímo v neurální struktuře mozků všech jedinců. Každý z nich má naprogramovanou svoji malou sekvenci a až z jejich sumy se skládá organizace celku. Tento algoritmus se obejde bez centrálního vedení, a přesto automatizuje a řídí chování mravenců – jako algoritmus „neviditelné ruky trhu“. Roztěkané subjektivity ztrácejí tvář v tvář informačnímu stroji schopnost nezávislého myšlení. Sociální mysl vyprázdněná logikou tržní směny nedokáže artikulovat traumata a touhy svého těla. Výsledný stav se podobá schizoidnímu rozštěpu osobnosti: příliš povolná a poslušná osoba není v raném věku schopna autonomie a artikulace negativních myšlenek a místo toho si buduje „systém falešného já“. Protože nedovede komunikovat s druhými, sílí pocity izolace a zahořklosti. V další

fázi může potlačená nenávist ke světu agresivně explodovat. Překvapení příbuzných nad dříve tak vzorným dítětem je analogické překvapení liberálů nad výbuchy nenávistné xenofobie znevýhodněných občanů, kterým dlouhodobě nebylo umožněno artikulovat jejich traumata.

Schizoidní proměna má však více možných vyústění. Na jedné straně hrozí psychóza a ztráta kontaktu s realitou, na straně druhé stojí sklony velkých umělců a vizionářů ke schizofrenii. Pro Félixu Guattariho byl schizofrenik nositelem změn paradigmatu, osobou trpící excesivním bohatstvím smyslu a pohybující se mezi vidinami božských možností a faktickou impotencí. Podobně působí dnešní informační přehlcenost na paralyzu kognitivních a kreativních schopností, ale stejně tak může vést k nečekaným kreativním explozím, jež by mohly překonat současnou stagnaci.

Impotence a komunismus

Budoucnost tedy není dopředu daná, jakkoli se nás vládnoucí moc snaží přesvědčit o opaku. Přítomnost je chaotická změt soupeřících vůlí a projektů, alternativních budoucností. Radikální změna není sice pravděpodobná, možná však ano. Tato nepravděpodobná možnost však potřebuje energii ke svému prosazení a ta vyčerpanému, prekarizovanému sociálnímu tělu chybí. Jako lék na impotenci a ponížení bílého pracujícího muže pak – stejně jako kdysi za Výmarské republiky – přichází fašistické „řešení“. Chalífát či Trumpova „bílá Amerika“ jsou podle Berardiho terapií na depresi osamělého impotentního mužského těla.

Je však třeba vzdát se modernistické posedlosti silou a impotenci do určité míry přijmout – připustit, že lidské síly nejsou neomezené, přestat jimi nesmyslně plýtvat a jako společnost si odpočinout: neobětovat život na oltářích despotických bohů práce, produktivity a kultu silného jedince. Zpomalení na úrovni každodenního života by přitom mohlo odpovídat akceleraci v rovině technické a politické transformace a redistribuci sociálního bohatství v rámci „plně automatizovaného luxusního komunismu“, propagovaného levicovými akcelerationisty. Zatímco ti

ale požadují automatizaci a všeobecný základní příjem, podle Berardiho nebude po konci politiky už co od koho požadovat. Komunismus je nutné vybudovat jako autonomní technickou platformu.

V odmítnutí politiky jde Berardi tak daleko, že obrací slavnou Marxovu tezi, dle které „bylo dosud úkolem filosofů svět pouze interpretovat, zatímco je potřeba jej změnit“. Nejde o to vracet se k pasivnímu nazírání světa, místo snah o politickou revoluci v rámci dialektiky třídního boje má však úkolem kognitivní třídy být autonomní sebeorganizace a vynalézání nových eticko-estetických forem a na nich založené nové využití techniky. Ve virtuálním kapitalismu spočívá akumulace hodnoty stále víc v samotné kreativitě a tvorbě virtuálních světů kognitivní třídou. Naděje podle Berardiho tkví v osvobození této energie z podřízenosti starému paradigmatu, násilně svazujícímu experimentální vizionářství logikou zisku.

Psát budoucnost

Berardiho texty jsou silné hlavně díky schopnosti empatie. Aniž by přestal být humanistou, dokáže autor vykreslit celou depresi přítomnosti, vidět ji očima lidí ze sociálního okraje. V knize *Futurability* se především snaží bojovat s politickým defetismem. Dalo by se mu jistě vytknout, že až příliš rychle zavrhuje možnosti klasické politiky a že v horizontu změny, který načrtává, zůstává velice abstraktní. Existují však příklady současných sociálních hnutí, které alespoň naznačují možný směr Berardiho úvah. Například solarpunk, esteticko-politický žánr, který se zrodil na sociálních sítích, je založen na snaze psát společně budoucnost, která je reálně dosažitelná, a napomoci jejímu uskutečnění. Hranice mezi fikcí a skutečností v tomto žánru mizí a estetická vize artikulující postkapitalistickou realitu se následně může prostřednictvím volného šíření patentů a know-how a také díky zakládání komun šířit po světě jako paralelní soběstačná síť.

Jiným příkladem by mohl být anarchotranshumanismus, který usiluje o konstrukci „anarchismu nadbytku“ a přetvoření člověka autonomní kognitivní třídou v DIY biolaboratořích a výzkumných centrech uspořádaných podle modelu anarchistických komun. Autonomistický transhumanismus se přitom dotýká dalšího podstatného Berardiho tématu z poslední doby: po konci politiky se odehraje „příští velká bitva“ o samotný lidský mozek. Díky rychlému pokroku v neurobiologii bude pravděpodobně v dohledné době možné vědecky číst naše mentální stavy a manipulovat s nimi; mozek se dočká modifikace pomocí implantátů a přímého propojení s dalšími mozky a umělými inteligencemi. Zde se pohybujeme mezi vizí revoluce vědomí, prohloubení autonomní sebeorganizace kolektivní inteligence a vzniku radikálně nových forem života a naopak hrozbou završení neurototalitarismu, mentální automatizace a likvidace jakékoli autonomie. Pokud nebude postlidská mutace doprovázena terapií sociálního osvobození, může vést k dovršení nejdestruktivnějších tendencí dnešní společnosti.

Autor studuje sociální vědy.

Franco Bifo Berardi: *Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Verso, Londýn 2017, 246 stran.

Lidé si zvykají

Nemyslitelný rok Donalda Trumpa

Ačkoliv první rok Donalda Trumpa ve funkci amerického prezidenta rozhodně nelze považovat za úspěšný, zároveň platí, že kadence jeho kontroverzí mnohé vede k otupělosti. Nejen americká veřejnost si pomalu zvyká na chování a jednání, jež by na daném postu dříve považovala za nemyslitelné.

LUKÁŠ POKORNÝ

„Trumpova éra je nepředstavitelná, nemyslitelná, příšerná. Každodenně útočí na zdravý rozum, slušnost a soudržnost veřejnosti. To my si pak připadáme jako blázni,“ popisuje v New Yorkeru první rok působení Trumpovy administrativy ruská novinářka Masha Gessenová. Po nástupu Trumpa k moci upozorňovala na základě svých zkušeností s režimem v Rusku, že v zájmu udržení demokratické společnosti s fungujícími institucemi je třeba neznecitlivět vůči bezprecedentnímu chování prezidenta, který se nikdy netajil sympatiemi k autokratům. Když ale jen v prvním týdnu letošního roku stihl na Twitteru vyhrožovat příslověčným „nukleárním knoflíkem“ Severní Koreji, obvinil Pákistán z patnácti let „lži a podvodů“ nebo vyhlásit předávání cen „falešným médiím“, jen málokdo byl skutečně šokován. Lidé si zvykají.

Normalizovaný chaos

Jenže právě zážitek šoku je podle Gessenové potřebný k tomu, aby se dříve nemyslitelné nestalo akceptovaným, ne-li normálním. To je ovšem těžké. Podle deníku Washington Post vyslovil Trump za 347 dní ve funkci 1950 lživých nebo zavádějících tvrzení, a je tedy extrémně vyčerpávající vše uvádět na pravou míru. Média sice tuto roli do jisté míry přijala, i když vzhledem k tomu, jak moc se toho kolem prezidenta děje, je to úkol nevýhodný a někdy i kontraproduktivní, protože Trump potom může poukazovat na „posedlost“ novinářů jeho osobou a věčné argumenty smést výrazem „fake news“. Mnohým to stačí. Trump se tak nebojí sám sebe nazývat géniem a odůvodnit to mimo jiné tím, že se stal prezidentem na první pokus – přestože neúspěšně kandidoval v roce 2000.

„V roce 2017 se chaos stal normou,“ zní název článku na webu časopisu Vice, který končí slovy: „Prezident je zvrhlík a roboti vám kradou práci. Ale alespoň to zní povědomě. Alespoň si začínáme zvykat na novou normu.“ Ne každý ale chce na tuto normu přistoupit. Proti Trumpovi je v současnosti naplánováno více než 250 protestů a jedním z prvních bude letošní *Women's March*, na jehož minulém ročníku protestující poukazovali na deficit nového prezidenta v otázkách práv žen, menšin nebo pracujících. Opakování obrovské demonstrace, které se celosvětově účastnilo odhadem pět milionů lidí (z toho půl milionu ve Washingtonu), dokazuje, že v těchto oblastech se Trump nijak nezlepšil.

Zatímco mocní muži Hollywoodu poprvé reálně nesou následky obtěžování, Trump, který údajně sexuálně obtěžoval více než dvacet žen, nikoli. Přestože se sám v show Howarda Sterna v roce 2005 chlubil, že si coby vlastník organizace Miss Universe chodí prohlížet účastnice soutěže do zákulisí, když se převlékají, nyní se brání a ženy obviňuje ze lži. „Je fascinující, že mě nazývá lhářkou, když jen potvrzuji jeho vlastní slova,“ diví se v Democracy Now bývalá účastnice Samantha Holveyová. To, že Trump vyjádřil podporu republikánskému kandidátovi na senátora Royi Mooreovi obviněnému z obtěžování několika žen včetně čtrnáctileté dívky, není v tomto kontextu nijak překvapivé.

Na protesty hráčů amerického fotbalu proti policejnímu násilí vůči Afroameričanům, které odstartoval v roce 2016 quarterback týmu San Francisco 49ers Colin Kaepernick tím, že se odmítl postavit během hymny, Trump reagoval kolektivním odsudkem hráčů, aniž by se jen pokusil porozumět, o co jim vlastně jde. Trump si ale s ověřováním faktů těžkou hlavu nedělá, jelikož ví, že podstatnou část jeho elektorátu osloví spíše emoce a xenofobie. Proto ostatně také retweetoval antiislamská videa krajně pravicové organizace Britain First, což veřejně kritizovala i britská premiérka Theresa Mayová. Trumpova laxnost při odsouzení neonacistického násilí v Charlottesville pak jen ilustruje, proč zrovna do Trumpa si mladí bílí muži pociťující ztrátu privilegií projektují své fantazie o homogením etnickém státu.

Mozaika kontroverzí

Když Trump představil návrh daňové reformy, prezentoval ji jako „vánoční dárek“ střední třídě. Jejím jádrem je ale znatelně trvalé snížení korporátní daně, zatímco snížení daně pracujícím je jen dočasné a v dlouhodobém horizontu téměř zanedbatelné. Zákon byl připravován netransparentně za zavřenými dveřmi, detaily byly na poslední chvíli dopisovány ručně, hlasování bylo uspěchané a mnozí z republikánů se ani nezabývali obsahem toho, o čem hlasují. Rozhodně nic nenasvědčuje, že by Trumpovou prioritou byly zájmy běžných Američanů. Navíc k legitimizaci reformy použil nepravdivé argumenty o velkém dopadu korporátní daně na pracující občany.

To je ale jen střípek z pestré mozaiky kontroverzí tvořících Trumpovo prezidentství. Připomeňme si pokus o implementaci „zákazu

muslimů“ ze začátku minulého roku, který vyvolal protesty po celé zemi. Nebo propuštění ředitele FBI Jamese Comeyho z důvodu vyšetřování napojení Trumpovy prezidentské kampaně na Rusko, což sám prezident řekl v televizním interview, a neutuchající útoky na nového vyšetřovatele Roberta Muellera vedoucí k oprávněným spekulacím o Trumpově vině. Nebo trvající neochotu zveřejnit daňová přiznání. Nebo popírání klimatické změny, respektive fakt, že jí prezident ani v hrubých rysech nerozumí. A pak jsou zde neustálé důkazy o Trumpově nepochopení vlastních pravomocí kombinovaném s autokratickými choutkami – v prosincovém rozhovoru pro New York Times například Trump řekl, že „má absolutní právo dělat si s ministerstvem spravedlnosti, co chce“. K tomu se přidává neschopnost uvážené diplomacie, jež se nedávno projevila uznáním Jeruzaléma za hlavní město Izraele, čímž rozpoutal další nepokoje. To vše završuje emocionální labilita, vedoucí k výbuchům na Twitteru, kde prezident vysoké politické představitele uráží infantilními přezdívkami.

Potřeba údivu

Poslední zmíněný deficit dovedl 27 psychiatrů a odborníků na duševní zdraví k sepsání bestselleru *The Dangerous Case of Donald Trump* (Nebezpečný případ Donalda Trumpa, 2017). Forenzní psychiatricka, antropoložka medicíny a editorka knihy Bandy X. Lee tímto způsobem otevřela otázku Trumpovy kompetence vládnout a diskusi o případné aplikaci 25. dodatku ústavy o odvolání prezidenta pro neschopnost setrvávat v úřadu.

Zpravodajka NBC News Katy Turová v loňském roce srovnávala způsob, jakým veřejnost vnímá Donalda Trumpa a Hillary Clintonovou. Pomohla si analogií potrísněné košile. Podle ní má Clintonová flek v podobě uniklých úředních e-mailů, na který se nelze nesoustředit, protože příliš bije do očí, a je tak snadné na něj pořádkem poukazovat. Zato Trump k jednomu fleku okamžitě přidává další, až se začínáme v množství skandálů a kontroverzí ztrácet, a jednotlivé fleky se ztrácejí v přívalu dalších lží a absurdit, jehož důsledkem je paralýza či rezignace. Právě před tím ale Gessenová varuje. Symptomem Trumpovy éry je otrávení civilizovaností a snahou hledat skutečná fakta. To ovšem není normální, a je nutné se tomu neustále divit, aby se to normou nestalo.

Autor je publicista a překladatel.



Za maskou Donalda Trumpa se ukrývá Donald Trump. Kresba Laurene Boglio

ONLINE FESTIVAL

dokumentárních filmů o jídle

ZEMĚ NA TALÍŘI

— 22. - 28. 1. —

8 filmů, 7 dní, zdarma, odkudkoliv na

WWW.JIMEJINAK.CZ/FESTIVAL

Pořádá Glopolis a Jíme Jinak

Vychází 83. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Býti (se) zvířetem

I. Horáček: *Zvíře v člověku, člověk ve zvířeti*; G. Bataille: *Tajemství člověka z Lasceaux*; J.-Ch. Bailly: *Zvíře na opačné straně propasti*; R. Char: *Kdybych tak měl jejich oči*; K. P. Moritz: *Anton Reiser*; B. Péret: *Rodinná zvířata*; P. Peuchmaurd: *Pojednání o vlčích*; J. Gabriel: *Ornitologie v rámu*; H. Michaux: *Zvířecí zámkožrout a jiné texty*; C. Tarnaud: *Z druhé strany mostu*; K. Piňosová: *Hvězda je Anubis*; M. Stejskal: *O temném psohlavci a osvěcujícím šalamounku na pozadí Hvězdy*; K. Backes, S. Tanquerel: *Zvířata z temnoty*; J. Švankmajer: *Napálený řidič*; K. Šebek: *Zvíře ale proč a kdy*; F. Dryje: *Zvíře*; J. Janda: *Sen o zelené kočce*; J. Typlt: *Kopulace vážek*; B. Schmitt: *O obou koncích vodítka*; San: *Člověk, alchymické bestie, chimæry, monstra, homunkulové & Frankensteinové*; P. Montebello: *Kosmomorfni metafyziky: konec lidského světa*; P. Mac Orlan: *Vítězné zvíře*; G. Genosko: *Freudův bestiář: Jak nakládá psychoanalýza se zvířaty?*; J. Opolský: *Galerie zvířat*; P. Martinec: *Novina pravdivá o strašlivé Bestii aneb Šelmě ževodánské...*; F. Jaroš: *Antropologická difference*; J. Staněk: *Sny se zvířaty*; R. Telerovský: *Předběžné poznámky k filmu Hmyz Jana Švankmajera*; G. Dierna: *Jazz a česká avantgarda dvacátých let*

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

MORAVSKÁ GALERIE PANELAND

NEJVĚTŠÍ ČESKOSLOVENSKÝ EXPERIMENT MADE IN CZECHOSLOVAKIA RE
CZECHOSLOVAKIA'S GREAT HOUSING EXPERIMENT
24. 11. 2017 — 18. 3. 2018

UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ MUZEUM
MUSEUM OF APPLIED ARTS
HUSOVA 14, BRNO

WWW.MORAVSKA-GALERIE.CZ



Od frašky k hororu a zpět

Hra s mocí a o moc v České republice

Česká politika se zdá být v mnoha ohledech zabetonovaná. Naopak česká společnost se otřásá pod pravým i levým populismem. Dobře je to vidět na boji o post prezidenta republiky, ale i na snaze ustanovit vládu, která by získala důvěru zákonodárců. V obou případech jde o projev krize důvěry, v níž se odráží krize liberální demokracie jako celku.

MARTIN HEKRDLA

V polovině prosince dospěl Nejvyšší správní soud k verdiktu, že každý poslanec či senátor může svým podpisem podpořit jen jednoho kandidáta na prezidenta. Soud tedy označil za nepřipustné to, co už se reálně stalo. A ještě dovysvětlil, že takový systém je drahý a nahrává frivolním, tedy nevážným kandidaturám. Není divu, že Ústavní soud reagoval výtkou, že vrcholnému týmu správních soudců podobné komentáře nepříslušejí. Když jsme se dozvěděli úřední cestou, že hlasovací lístky, které občané obdrželi, jsou vlastně vstupenkami na frivolní frašku, tak to šlo chápat jako útok na demokracii a její důstojnost.

Hledání náčelníka

Nutno však uznat, že letošní prezidentské volby jsou dostatečně vážné už jen proto, že jde o hru s mocí a o moc. Tyto volby jsou jistě také hrou, ale teorie her je seriózní teorie. Hrají se a hrály od počátku kampaně aspoň na dvou jevištích či hracích plochách. Nešlo přitom o nějaké vize světa, programy či kréda zúčastněných kandidátů. Je to spíše jakýsi válečný tanec kolem totemu. Hlavní děj probíhal přímo na Hradě – v popředí stál úřadující prezident Miloš Zeman. A jeho soupeři se jako „osm malých černoušků“ v prvním kole vybíjeli jen proto, aby jeden z nich hradního pána porazil v kole druhém, anebo čestně prohrál a nadobro zmizel v temnotách. O tom, že se Zeman dostane do druhého kola, bylo pochybností jen málo, vlastně nebyly žádné. A stejně tak všem bylo od začátku jasné, že ve finále bude Zeman znevýhodněn – mimo jiné – tím, že tentokrát nemá možnost táhnout proti knížepánovi. Zběsilá kampaň za Karla Schwarzenberga při minulých volbách nechtěně zmobilizovala pro Zemana i statisíce nezemanovců. Nic takového se teď nestane.

S charakteristikami prezidentových protivníků to tentokrát je jiné. V jednom ohledu patrně horší. Nebyla totiž naděje, že by se kdokoli z nich – ať už akademik Jiří Drahoš, nebo sázkař na maďarské koně Milan Horáček – objevil v kritické chvíli na plakátech s čírem a zvedl tím ze židlí zdigitalizovanou mládež. Naproti tomu je jasné patrné, že vládnoucí hlava státu je o pět let starší, chůzi má mnohem nejistější a oči až příliš zapadlé, bez někdejší jiskry při každém nápadu na drsný bonmot. Možná tento lidský rozměr

arogantního narcisty zvýší jeho voličskou solidaritu. Nemusí to ale stačit. Úspěšná politika – tedy boj o moc – je hlavně řemeslo. Pochlebovačů a pokrytců má Zeman kolem sebe dost, ale politické strategy šloufovské prozíravosti žádné. Jiří Ovčáček sice může zastoupit prezidenta při debatě kandidátů v Soukupově show na TV Barrandov, ale nenahradí ho v roli kmenového náčelníka. A v obnovených tribunálních poměrech dnešní doby je fyzická křehkost handicap. Mirek Topolánek dobře věděl, proč do předvolební strkanice prohodil: „Lidé stojí za Zemanem, protože se s ním v poslední době nepotkali. Je to nemocný člověk.“

Zeman je ale hlavně noční můra. Jeho idea „zdravého rozumu“ jako hole na protivné politiky, jeho kulturní rasismus pod rouškou boje s „islámskou anticivilizací“ i samoúčelné verbální výpady a vulgarity představují jedovaté zplodiny, jež velmi zhoršily atmosféru české politiky. Diskuse ve studiích, na sociálních sítích i mezi přáteli částečně i jeho vinou už dávno ztratily úroveň. A umožnily politickým nulám, aby se pouhou opozicí proti Zemanovi nafoukly do impozantních rozměrů.

Obklíčení lidem

Paralelně s dramatem či fraškou prezidentských voleb probíhá jiný napínavý zápas: na ragbyovém hřišti se s šišatým vládním míčem snaží uniknout protihráčům Andrej Babiš, vítěz parlamentních voleb 2017. Určitá symbióza obklíčeného premiéra s neméně obklíčeným prezidentem není dána jen tím, že hlava státu pověřuje sestavováním vlád a jmenuje jejich předsedy. Babišův manévrovací prostor není závislý pouze na tom, zda na Pražském hradě zůstane vše při starém. Musí také získat důvěru pro svoji vládu, a to v atmosféře všeobecné nedůvěry. A navíc se musí nějak vymotat z kauzy Čapí hnízdo, do níž přibýly závěry Evropského úřadu pro boj proti podvodům (OLAF). Rozhodování poslanců o zrušení imunity Andreje Babiše a předsedy klubu ANO Jaroslava Faltýnka a jejich vydání policejním vyšetřováním se ovšem dost špatně snáší s hledáním podpory pro Babišův vládní tým, případně pro získání koaličního partnera.

V mikrokosmu jednotlivých pŮtek po parlamentních volbách a před druhým kolem voleb prezidentských by nám neměla uniknout

klíčová fakta. Především holá skutečnost, že lid, jehož suverenitu ústava zdůrazňuje, v říjnových volbách neuvěřil antibabišovské frontě, demokratům a policii a pomohl oligarchovi k drtivému vítězství. A už vůbec neuvěřil čemukoli evropskému. Také proto mohl Babiš suše prohlásit: „OLAF není Bůh“ (a vskutku jím není – už jen proto, že v roce 2012 pomohl tabákovým firmám sesadit z funkce evropského komisaře pro zdravotnictví Johna Dalliho). Jestliže Zeman zásluhou téhož lidu zůstane na Hradě, bude to jasná výpověď o tom, že ti, kdo obklíčili jeho a Babiše, jsou sami obklíčení ze zadu a zdola mocnými zástupy. A zjevně nemají schopnosti Gaia Julia Caesara, který své obklíčení u jím samým obklíčené Alesie nejen dokázal prolomit, ale i vyhrát celou válku.

Krize systému

Zeman s Babišem o své strategické pozici vědí, a tak nepřátelům neváhají brnkat na nervy. Prezident „nevede žádnou kampaň“, i když je Hradu všude plno. A premiér do toho klidně připouští, že jeho první jednobarevná vláda důvěru nedostane, takže napodruhé zkusí – opět jednobarevnou vládu. „Jednobarevná vláda je praktičtější než koaliční“, vysvětlil Babiš deníku Právo. Druhá možnost je podle něj horor. Je pěkné, že jako první zvažovali podporu pro Babiše komunisté. A ještě lepší bylo, když Zeman jako lakmusový papírek vypustil fámu, že ke komunistům se určitě přidají sociální demokraté. A je to tady: „KSČSSD“. Můžeme zase spojit starý dobrý antikomunismus a časy studené války se spravedlivým bojem proti novodobým oligarchům, Rusku a „žlutému nebezpečí“. Potíž je v tom, že když premiér naloupal perníček z programů všech stran, nasypal tu drť do svého programového pytle a nechal si ji dochutit zaměstnavateli i odboráři, naznačil tím, že ústava založená na „volné soutěži politických stran“ je „nepraktická“. A ryze věcně, neideologicky a nepolitizovaně, lze proti oné nepraktičnosti jen máloco namítnout.

To, na co hledíme, je krize liberální demokracie, skutečný horor. Jenže fraškou, v níž je krize systému naložena na hřbet dvou podivných chlapíků a jejich dáblův chlup je hledán v každé kaši, nevyřešíme nic.

Autor je politický komentátor.



To, na co hledíme, je krize liberální demokracie, skutečný horor. Foto Čeněk Folk

Odbory se vracejí

Stávka v bratislavském Volkswagenu po půlroce

Pětidenní protest zaměstnanců slovenského Volkswagenu loni v červnu skončil relativním úspěchem. Teprve s půlročním odstupem se ale ukazuje, o jak významný počin se jednalo. Pracující společně s odbory se dokázali úspěšně postavit zahraničnímu kapitálu i stále vlivnějším pracovním agenturám.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

„Ahoj, já jsem Tomáš. Zdravím vás vespolek. Ve Volkswagenu pracuji dvanáct let. Nastoupil jsem po střední škole. Ale – bohužel. Bere se dnes ohled na to, že tu někdo pracuje deset, dvanáct roků, nebo pět, čtyři, tři, dva, jeden? Nechali jsme tu svoje mládí, a co z toho máme?“ Z davu se ozve: „Hovno!“ A třicetiletý řečník souhlasí: „Hovno, přesně.“ Tento výstup, jak ho zaznamenal levicový web Karmaína, přibližuje důvody, které stály za první stávkou v zahraniční automobilce na Slovensku. Protest byl výjimečný i tím, že zasáhl srdce tamní ekonomiky. Naši východní sou-

zaměstnavatele“ zapůsobí pouze stávka. Požadavky jako šestnáctiprocentní nárůst platů, přidání pěti dnů dovolené či prodloužení přestávky o deset minut stály osmi a půl tisíci kmenových zaměstnanců za to, aby se 20. června nepostavili na svá obvyklá místa u výrobního pásu. Přesto se stávkující i v následujících dnech sjížděli pracovními autobusy před výrobní halu, ale svoji pracovní dobu trávili společně na parkovišti, kde si čekání na zprávy z probíhajících jednání krátily kempováním. Zcela spontánně se před továrnou objevily slunečníky, piknikové stoly, sportovní náčiní, dokonce i grily. Festivalová atmosféra umožnila překonat anonymitu pracujících. Lidé se vzájemně sdružovali podle pracovních oddělení a mnozí z nich měli příležitost se poprvé seznámit s kolegy. Stávka se tak paradoxně ukázala jako extrémně úspěšná teambuildingová akce – ovšem bez šéfů.

I přes pohodovou atmosféru ovšem probíhal intenzivní boj. Supervizoři se pokoušeli své podřízené nahnat zpět do výroby prostřednictvím výhrůžných zpráv i telefonátů. A protože odbory vznikly nedlouho před stávkou, neměli protestující kromě zdravotního pojištění žádné náhrady za neproplacené dny.

Stávající půlhodina rozdělená na deset a dvacet minut nestačí ani k tomu, aby se zaměstnanci stihli najíst. Cena každé volné minuty na pracovišti má přitom pro pracující nevyčíslitelnou psychologickou hodnotu.

Nevidané gesto

Stávky se zúčastnily tři čtvrtiny kmenových zaměstnanců firmy, získané prebendy se ale týkají všech. Dokonce i lidí od pracovních agentur, kteří se ze strachu z okamžitého vyhazovu stávky nezúčastnili. Do budoucna se jejich protestní potenciál ovšem stále rovná nule. Dalším problémem bylo jednání odborových předáků. Zatímco na parkovišti před halou projednávali každý krok přímo s pracujícími, o víkendu během vyjednávání s firmou komunikovali pouze přes Facebook. Porovnání výsledné dohody s firemním návrhem těsně před stávkou přitom ukázalo, že pracující nedosáhli ohledně přidání peněz přílišného posunu. Přesto stávka znamenala radikální posun v boji pracujících za svá práva.

Slovenští pracující stávkovali v jiných sektorech už na konci devadesátých let, jakkoli například list Financial Times psal o loňské stávce jako o vůbec první od sametové revo-

napětí

V Tunisu propukly v druhém lednovém týdnu protesty proti zvýšení cen benzínu a růstu daní, které se v mnoha městech zvrhly v pouliční rioty a rabování. Policie během čtyř dnů zatkla 500 lidí. Za protesty z větší části stojí tuniská opozice, kterou představuje hlavně volné sdružení levicových sil, ale také odborové svazy, jež po vládě požadují okamžité zvýšení minimální mzdy a navýšení sociálních dávek pro chudé. Připomeňme, že masové protesty, které v Tunisu proběhly v roce 2010, odstartovaly takzvané arabské jaro.

V Íránu jedná parlament o příčinách protivládních protestů, ale také o tom, jak by se proti nim mělo postupovat. Debata se vede za zavřenými dveřmi. Protivládni demonstrace si od 28. prosince vyžádaly 22 obětí na životech a více než tisíc lidí bylo zatčeno. Podle některých zpráv je mezi nimi i bývalý prezident Mahmúd Ahmadínežád. Několik desítek lidí bylo sice propuštěno, pro zbytek zadržených ale řada představitelů současného konzervativního režimu včetně vysoce postavených duchovních žádá nejvyšší tresty. Protestů se účastní hlavně mladí lidé, ale i zástupci dělníků a střední třídy. Evropská unie v návaznosti na dění v Íránu hodlá pozvat do Bruselu k jednání íránského ministra zahraničí.

Americká policie během roku 2017 zabila celkem 1129 lidí. Vyplývá to z webové stránky, která mapuje policejní násilí v USA. Před soud se ale dostane jen necelé procento strážců zákona. Podle údajů serveru, jenž vychází z veřejných záznamů, mediálních zpráv a informací listu The Washington Post, bylo například 87 lidí zastřeleno při šetření dopravního přestupku a k 631 smrtelným incidentům došlo při prošetřování podezření ze spáchání nenásilného trestného činu.

Sociální síť Twitter zrušila účet řecké neonacistické strany Zlatý úsvit, což souvisí se zavedením nových pravidel potlačování projevů nenávisti na internetu. Twitter tak následoval Facebook nebo Instagram. Společnost přitom vysvětlila, že zablokuje jakýkoliv účet, jenž bude obsahovat „hrozby násilím, opakované pomluvy, rasistické výrazy a projevy vedoucí k zastrašování nebo snižování hodnoty lidí“. Zlatý úsvit je znám otevřeně rasistickými a homofobními názory a jeho členové a sympatizanti jsou spojováni s mnoha násilnými útoky na příslušníky nejrůznějších minorit. Někteří vysocí funkcionáři strany byli dokonce obviněni ve spojitosti s vraždou rappera a antifašisty Pavlose Fyssase, k níž došlo v roce 2013.

–lr–



Zcela spontánně se před továrnou objevily slunečníky, piknikové stoly, sportovní náčiní, dokonce i grily. Foto archiv VUF

sedi se po přelomu tisíciletí vrhli do automobilového průmyslu tak vehementně, že jim v přepočtu vyrobených aut na obyvatele patří první místo na světě. Přestože však v tomto odvětví na Slovensku pracuje 18 tisíc lidí a dalších sto tisíc v distribuční soustavě, ani ve Volkswagenu, který na Slovensku vyrábí už od roku 1991, ani jinde, například v žilinské továrně Kia, si zaměstnanci na stávku nikdy dříve netroufli.

Protestní kempování

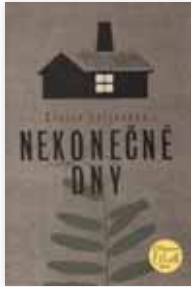
Příčina stávky, která proběhla loni mezi 20. a 25. červnem, byla prozaická. Nedávno založená odborová organizace, která se sebevědomě nazvala Moderní odbory Volkswagen, tlačila vedení německé automobilky k nové kolektivní smlouvě. Po nekonečných několika-

Výroba přitom dál pokračovala, protože se do stávky nezapojili agenturní pracovníci ani distribuční firmy Audiovize a DHL. Stávkujícím navíc chyběli informátoři za zdmi továrny, takže mohli podlehnout dojmu, který záměrně vytvářelo vedení firmy, že se bez nich výroba obejde. Hned první den se nicméně zastavily linky na výrobu automobilů SUV. Pásová výroba menších typů vozidel sice pokračovala, ale jejich produkce se snížila na pouhých několik desítek, navíc pochybné kvality. O den později už hlásili problémy i zahraniční dodavatelé. Mezi protestujícími se dokonce začala šířit informace o zastavení výroby luxusních automobilů Porsche Cayenne v Lipsku.

O víkendu odboráři domluvili smírné řešení. Navýšení platů se podařilo dosáhnout, obětován byl na první pohled marginální požadavek dalších deseti minut placené přestávky.

luce. Stávkující, kteří se před dvěma dekádami snažili zachránit před negativními dopady „úspěšné“ transformace, ovšem svůj boj proti požírání zahraničním kapitálem, tunelování firem a vyhazovům nakonec prohráli. V roce 2008 dokonce slovenské odbory přistoupily na pakt o nevystupování vůči zaměstnavatelům. Loňská stávka se proto stala zcela nevidaným gestem. Zaměstnanci Volkswagenu dokázali nabourat nový typ organizace práce, pro který jsou charakteristické moderní technologie, nové typy řízení, mezinárodní dělba práce a logika just-in-time. To vše sice zvyšuje produktivitu, ale také nároky a tlak na pracující. Během červnové stávky se však výroba závislá na globální součinnosti stala extrémně zranitelnou. Otázkou zůstává, kolik pracujících reflektuje svoji práci tak radikálně jako řečník citovaný v úvodu.

Autor je sociolog a publicista.



Claire Fullerová
Nekonečné dny
 Přeložila Veronika Volhejnová
 Argo 2017, 269 s.

Debutový román britské prozaičky je netradičním příspěvkem k žánru survivalistické literatury, která popisuje přípravu na katastrofu, případně její přežívání. Napjatá vztahová konstelace mezi slavnou německou pianistkou Ute, výrazně mladším manželem Jamesem a jejich dcerou Peggy tvoří rámec psychologického dramatu v divoké přírodě. Nejedná se ale o klasický postapokalyptický příběh, protože tu chybí apokalypsa – i když si na konci sedmdesátých let, kdy děj začíná, mnozí obyvatelé západního světa předělávali sklepy na protiatomové kryty. Podobného koníčka má i James, který se chová, jako by konec světa opravdu přišel. Z nejasného důvodu odvrlekl svou osmiletou dceru z Londýna do opuštěné chaty v Alpách, kde žijí primitivním sběračským životem bez kontaktu s civilizací. Titulní nekonečné dny prožívají v bezčasí střídajících se ročních obdobích, zvykají si na drsnou přírodu, odpoutávají se od zbytečností, zjišťují se jim smysly a vnímají netušenou mnohost vjemů. Ovšem nečekejme velebnost ani vznešenost. Kniha je plná špíny, hladu a tělesnosti. Z narůstajícího napětí mezi dospívající dcerou a otcem, jenž upadá do šílenství, navíc začíná jít strach. Zásadní devízou knihy je nedůvěryhodná vypravěčka, která nás na svůj zkreslený pohled sice párkrát upozorní, ovšem příběh se zcela osvětlí až po finální katastrofě. Děj se nakonec překvapivě zvrtné směrem k detektivnímu žánru – odhalíme otcovu skutečnou motivaci k útěku do divočiny i to, jak těžký může být návrat do civilizace.

Karel Kouba



Kim Gordon
Holka v kapele
 Přeložil Rani Tolimat
 Argo 2017, 264 s.

Autobiografie Holka v kapele od americké hudebnice a výtvarnice Kim Gordon, která je známá v první řadě jako baskytaristka a zpěvačka dnes už neexistující skupiny Sonic Youth, obsahuje všechno, co se dá od životopisu rockové hvězdy očekávat: sondu do rodinné historie, pohled do zákulisí hudebního průmyslu, vyprávění o lidech z umělecké scény a především detailní reflexi vzniku, vývoje a konce jedné z nejvýznamnějších indie-rockových kapel posledních dekád. Knižka se nevyhne lehce bulvárním polohám – k prání špinavého prádla dochází hlavně proto, že existence skupiny byla do značné míry provázána s partnerským, respektive manželským vztahem Kim Gordon a kytaristy a zpěváka Thurstona Moorea. Probírání osobních křivd ale většinou nejde za hranici dobrého vkusu a navíc lze tyto pasáže snadno odfiltrovat a soustředit se na vzpomínky na kalifornské kaňony, losangeleské domy („Pořádné fasády už dneska asi nikdo neumí“), dětství a dospívání ve stínu dominantního bratra, probouzející se sexualitu, kolorit léta lásky („Vezl jsem takovýho divnýho chlapa, co pořád povídal něco o konci světa, revoluci číslo devět a poušti“), newyorské ulice, kluby a galerie. Nejpodstatnější rys knihy je ale obsažen ve zdánlivě banálním názvu: Kim Gordon popisuje, jak se po celý svůj život musela na mnoha úrovních vypořádávat s tlakem, který na ni jakožto ženu, umělkyni, „holku v kapele“ byl neustále vyvíjen ve světě, jehož povahu výstižně vyjádřila v textu písně Shaking Hell: „Konečně zjistila, že je... To jí řekl on.“

Jan Klamm



Pavel Bareš
Projekt Kronos
 Host 2017, 568 s.

Na knižní prvotině Pavla Bareše, nazvané Projekt Kronos, lze vlastně ledacos obdivovat: čtyřiadvacetiletý debutant tu relativně suverénně rozehrává ambiciózní, 560 stran čítající vyprávění z ponuré, ne až tak daleké budoucnosti poloviny 21. století, kdy na světě po třetí – a náležitě jaderné – světové válce zůstalo už jen několik posledních výsep „civilizace“. Frekvence depresivních žánrových topoi má sice do uměřenosti poměrně daleko (nechybí nic, co může přispět k efektní beznaději: šerem zahalené megapole, drogy, mafie, politické machinace), v úhrnu se ale Barešovi daří budovat působivý fikční svět, do nějž zasazuje svůj, co do jazyka sice banální, díky rychlým střihům, zmnoženým dějovým liniím a střídání perspektiv ale efektivně dynamický příběh. Některé dějové odbočky by ovšem bývalo bylo lépe vypustit (například dokumentové výstřižky zde nehrají valnou roli, a tak působí ze všeho nejvíce jako trochu bezradná snaha o ozvláštnění). Stejně tak by Barešovu superhrdinskému narativu neuškodilo vše trochu lépe promyslet. Nejvíce ze všeho ale knize škodí nezvládnutý, až odbyté působící konec. V úhrnu se jedná o sice nepříliš invenční a notně povědomé, vlastně ale vcelku příjemné čtení s ozvuky žánru young adult. Výkřik z obálky, podle něhož držíme v rukou debut, který se „žene kupředu s jistotou budoucí klasiky“, je nicméně spíše důvodem k pobavenému pousmání.

Pavel Kořínek



Povídka v jihoasijských literaturách
 PLAV č. 5–6/2017

Úvodní esej, v němž Zdeněk Štipl používá otřepané přirovnání literatury k talíři přetékajícímu omáčkami různých chutí, může působit poněkud křečovitě. V jihoasijských tradicích však bývá právě jídlo častým tématem a nositelem děje, ba i prostředkem kulturního, kastovního a náboženského uvědomění. Pokud se tedy měsíčník PLAV ve svém nedávném dvojčísle zaměřil na současnou povídku Indie, Pákistánu a Bangladěše, nejedná se o laciné klišé. Odborný tým pod vedením Tomáše Daňhela zvládl na šesti desítkách stran zdánlivě nesplnitelný úkol a přináší čtenáři velmi konzistentní a poměrně reprezentativní průlet vesmírem jihoasijských literatur. Celkem osm překladů povídek od autorů píšících v hindštině, urdštině, bengálštině, tamilštině i angličtině se věnuje tématům, která i sedmdesát let po dosažení nezávislosti rezonují indickou společností – chudobě a ekonomické i kastovní nerovnosti, patriarchálnímu systému a znevýhodnění žen, ale i stále živým vzpomínkám na rozdělení kdysi jednotné země na Indii a Pákistán. Kdo je zběhlý v četbě mezi řádky, najde v rozhovoru Pavla Honse s Perumálem Muruganem i odkazy na problematický vztah mezi hindským severem a tamilským jihem. Kromě snů, představ a magického realismu hrají ve většině textů důležitou roli také potraviny a nápoje: od rozlitého mléka přes alkoholové opojení, obětiny pro božstva a sváteční pudink pro děti až po strom s jedovatými listy i plody. Přejeme tedy dobrou chuť, bez rizika zažívacích obtíží.

Jiří Krejčík



Nemilovaní (Něljubov)
 Režie Andrej Zvjagincev, Rusko, 2017, 127 min.
 Premiéra v ČR 18. 1. 2017

Po suverénní, až metafyzické obžalobě současné ruské společnosti ve filmu Leviathan natočil režisér Andrej Zvjagincev snímek, ve kterém ze zahořklého kritika pomalu tuhne do polohy konzervativního moralisty. Nemilovaní vyprávějí příběh o rozpadající se rodině, ze které utíkají nejen oba rodiče Žeňa a Boris, ale i jejich syn Aljoša, jenž je jednoho dne prohlášen za pohřešovaného. Zvjagincev se opět ukazuje jako inscenační mistr s velkým citem pro vizuálně silné výjevy i pro nápaditou výstavbu příběhu – zde vystavěnou na principu zrcadlení obou hlavních dospělých postav a neustále zpřítomňované absenci třetího člena rodiny. Jako přímluva za „nemilované“ potomky dnešních sebestředných rodičů film působí naléhavě. Zároveň se ale příliš doslovně pokouší naroubovat komorní situaci příběhu na stav současného Ruska (cynická Žeňa si v závěru dokonce oblékne triko s nápisem Rusko, aby předvedla, že má být symbolem macešské „matičky Rusi“) a zdůrazňovat alegorické vrstvy děje (rodiče mají příjemní Slepcevi). Zvjagincevova snaha o ztvárnění rozbředlých rodinných vztahů končí u povrchních obrazů rodičů, zírajících na displej mobilu nebo na televizní obrazovku, a za jeho kritičností stojí neurčitý ideál tradiční rodiny, který se snadno hájí, ale špatně představuje a ještě hůř realizuje. Nemilovaní jsou pořád dílem režijního mistra, ten ale tentokrát míří na hodně vzdálené terče a chce je zasáhnout ledabyle zvolenou municí.

Antonín Tesař



Karel Otto Hrubý – fotograf, pedagog, teoretik
 Dům umění města Brna,
 6. 12. 2017 – 4. 3. 2018

Loni uplynulo sto let od narození Karla Otty Hrubého, významné osobnosti dějin české fotografie. Jeho celoživotní tvorbu v oblasti fotografie, ale i malby nyní připomíná retrospektivní výstava v brněnském Domě umění. Trojlístek kurátorů Lukáš Bártl, Antonín Dufek a Jana Vránová stál před obtížným úkolem vybrat z tisíců snímků vhodný reprezentativní vzorek. Jak sami říkají, tento proces se neobešel bez drobných třenic, daných jejich osobními preferencemi, přesto ale byli schopni dospět k zdařilému řešení. Tradiční téma je zde podáno konzervativním způsobem a kurátorská práce je vstřícná především k divákovi. Jednotlivé místnosti se věnují konkrétním tématům – od krajiny přes folklorní tradice až po Hrubého zřejmě nejznámější fotografie v duchu „poezie všedního dne“. V každém sále jsou pak umístěny uživatelsky příjemné prosklené paravány s doprovodnými texty, které jsou stručné, ale výstižné. V kostce komentují jednotlivé tematické okruhy a upozorňují na zajímavé skutečnosti v autorově tvorbě (například na použití avantgardních principů v rámci socialistického realismu). Skleněné zástěny svými černými rámy citlivě esteticky doplňují analogové fotografie a navíc příjemně oživují výstavní prostory. Snímky Hrubého jsou i přes svou transparentnost neobyčejně formálně i obsahově kvalitní a jejich melancholická nálada ve vás bude doznívat ještě dlouho po opuštění výstavy.

Petra Willerthová



Ondřej Novotný
Kolaps
 Český rozhlas Vltava, premiéra 9. 1. 2018

Dramatik, dramaturg, pedagog a frontman kapely Vycůrat a spát Ondřej Novotný si v režii Tomáše Soldána na Vltavě položil následující otázku: „Je naše společnost odsouzena k fatálnímu kolapsu?“ A ve svém Kolapsu došel k závěru, který je příjemný asi jako zaseknout si chlupy v poklopci, čímž celá estráda začíná. Zpočátku to vypadá slibně: sledujeme dokonale reálné copywriterské blábolení doprovázené nervózním pocvakáváním propiskou při snaze sepsat novou kampaň, jelikož je třeba „rozšířit obzory pohřebnictví“. Slova chrlená beze smyslu v touze vydělat přítelkyni na dovolenou, zato s patřičnou emocionální intenzitou, jež má zahltit nedostatek významu, jsou krásným dokladem toho, že nejednomu dnešnímu životu chybí zásadní téma. Atmosféra malé firmy o třech osobách, v níž se bratři a rádobý podnikatelé Bohy a Fany přetahují o asistentku Mili, je každopádně výrazně uvěřitelnější než apokalyptické vize opuštěného vojáka na ropném vrtu Ras Tanura roku 2028 po patrně fatálním světovém konfliktu. S tím, že se kvůli špatnému cash flow musela prodat lednička a kávovar, má autor zkrátka vlastní zkušenost, stejně jako s narcismem malých šéfů, závislostí na cigaretách, prací na hovno a dobře míněným partnerským násilím. Zaujme ambientní zvuková složka Tomáše Vtípila a také intimní rádiový poslech textu určitě pomáhá – jen je toho všeho nějak příliš a zároveň ne dost. Hra měla premiéru v roce 2016 v režii Ewy Zembok ve strašnickém Divadle X10 a v rozhlase letos v lednu.

Martin Zajíček



Ego
Precedens
 CD, Feel Free Studios 2017

Asi na žádnou sólovou desku československého rappera se nečekalo tak dlouho jako na album Ega z kapely Kontrafakt a zároveň málokterá představuje takové zklamání. Ego sice rapuje technicky dokonale a předvádí nespočet stylů frázování, ale k čemu to vlastně je, když v podstatě nesdíluje nic kromě toho, že ovládá celou abecedu. Neříká dokonce ani to, že mu v jeho situaci už může být všechno ukradené, což by jistě dávalo smysl. Pokud tu vůbec o něco jde, je to snaha zalíbit se za každou cenu, která u někdejšího stokárského rappera zaráží a vede k tomu, že Precedens svým stylovým rozkročením navazuje ze všeho nejvíce na tragickou etapu slovenské pop music, zosobněnou třeba Pavlem Haberou. Beaty jsou každý pes jiná ves, protože jednotlivé skladby mají různé producenty, a tak spojníci představuje především slaboduchá připitomělost veškerých textů a přelazené aranže podkladů, jež upomínají na sladkobolné diskotékové hity devadesátých let s občasným přesahem k pouťovému elektru (jedinou výjimkou je skladba Flexim ako Gott). Nepřekvapí tudíž ani to, že na desce hostuje třeba Ben Cristovao alias „Dělej, co tě baví, s lidma, co tě baví, starý nebo mladý, nic tě nezastaví“, jehož lyrickým výlevům se Ego minimálně vyrovná: „Robit' to, čo chcem, vždy bol môj sen. Pozri, krásny deň. Robím to, čo chcem.“ Můžete se vsadit, že tahle deska rappera, který se zničehonic začal štítit prostých slov, bude komerčně úspěšná. Stejně ji ale nejspíš nechcete slyšet.

Lukáš Rychetský

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FRED A BRUNOLDA 2017

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

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

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

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

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Česká televize s koncem roku v tichosti zlikvidovala pravidelné kulturní magazíny Konfrontace Petra Fischera, Jasná řeč Josefa Chuchmy, ASAP, Divadlo žije a Terra Musica a nahradila je pořadem jediným – ArtZónou. V řeči čísel tak na ČT art od nového roku dostane kulturní publicistika oproti dřívějším dvěma a půl hodinám týdně jen necelou hodinu. Pořad, který uvádí Saša Michailidis z Radia 1, je koncipovaný jako mix rozhovorů, vstupů kritiků a reportáží. Hned první díl však ukázal problémy. Většinu pořadu zabraly dva rozhovory: povídání o všem možném s Ivou Bittovou a diskuse zaměřená na český animovaný film, v níž jsme se od studentky animace, producenta Fimfára a režiséra celovečerního Hurvíňka během dvaceti minut dozvěděli, že český animovaný film na tom není dobře, o čemž by zejména poslední jmenovaný mohl vyprávět. Divadlo zastoupil muzikál Hamilton s premiérou v roce 2015, v části věnované výtvarnému umění bylo připomenuto úmrtí Pavla Brázdy. Nejaktuálnější tak nakonec byla zmínka o pravidelném novoročním koncertu České filharmonie. Po prvním dílu to zkrátka vypadá, jako by výběr témat a hostů byl zcela náhodný.

J. G. Růžička

Americký karikaturista Ben Ward zveřejnil na svém twitterovém účtu šokující úryvek z nové

knihy Fire and Fury, v níž novinář Michael Wolff rozmazává pikantnosti ze zákulisí Trumpova Bílého domu. Stálo v něm, že Trump si po přestěhování do rezidence stěžoval na nepřítomnost „Gorilla Channel“ na své televizi. Spolupracovníci mu museli vytvořit smyčku z přírodopisných dokumentů, kterou teď prý dlouhé hodiny sleduje. V oblíbě má hlavně souboje mezi gorilami. Pochopitelně šlo o vtip a žádná taková pasáž ve Wolffově knize není. Jenže když se v ní píše o tom, jak globální lídr v půl sedmé večer leží v posteli, cpe se cheeseburgerem a sleduje tři televize najednou, dá se pak věřit čemukoliv. Jednou z vlastností současných komunikačních bublin je, že pozorovatelé vně bubliny nemají nejmenší tušení, co se v ní vlastně děje a proč. Těžko tak zapojí kritické myšlení, natož smysl pro humor. Kauza gorilího kanálu předznamenává, že rok 2018 bude milníkem, za nímž se nenávratně rozpadnou zbytky sdílené reality.

M. Hrdina

Ruská umělecká skupina Vojna – přesněji její spoluzakladatelé Oleg Vorotnikov a Natalija Sokol se svými třemi dětmi – dnes působí v Berlíně. Uprchlíci z Ruska, kteří během svého pobytu v Česku vzbudili ve zdejších uměleckých i aktivistických kruzích pozdivžení, Prahu opustili už v polovině srpna. Do Berlína za nimi pravidelně jezdí ruští novináři, především ze státních médií, 9. ledna o nich ale vyšla reportáž i v opozičním listu Novaja gazeta. Její autor Igor Duardovič píše, že rodina se sice občas ocitne na ulici, to si však

vynahrazuje krádežemi luxusního zboží v nejdražších biomarketech. Oba umělci si za roky strávené v Evropě osvojili zvláštní způsoby: „Privádějí problémy k eskalaci, a pak natočí video, které je ukáže jako oběti. Jinou taktikou je zaplnit internet smyšlenými nebo překroucenými fakty, aby nikdo netušil, jak se věci ve skutečnosti mají. Do toho zapadají i interview. ‚Mám propagandu moc rád,‘ říká Vorotnikov, ‚a celkem slušně se v ní vyznám.‘“ Poté, co reportáž vyšla, Natalija Sokol zahájila na Facebooku novou akci – radí, která drahá vína se nejlépe hodí k intimní hygieně.

M. Tomek

Ačkoliv se počet kandidátů ve srovnání s předchozím prezidentským kláním nezměnil, pestrost zastupovaných názorů a sociálních skupin se letos velice zúžila. Na startovní čáře se objevila směsice stárnoucích mužů, kterým kdosi vnukl, že mají prezidentskou osobnost. Názorově byl rozptýl ještě užší, vymezený uhlazeným technokratickým Jiřího Drahoše a polofašistickým projevem Miloše Zemana. Není tudíž divu, že si mnoho lidí v průběhu kampaně stěžovalo, že „není koho volit“. Mnozí potenciální nevoliči se nakonec k nějaké volbě zlomit nechali, mimo jiné vydíráním, že každý hlas, který schází Zemanovým protivníkům, je vlastně hlas pro něj. Existuje však jednoduché řešení, jak se této nepříjemné situaci v budoucnosti vyhnout. Občané by měli dostat možnost hlasovat pro nultého kandidáta neboli pro dočasné neobsazení prezidentského úřadu. Starý prezident by skončil a nový

nenastoupil. Třeba by Češi nakonec zjistili, jak zbytečný ten úřad je.

J. Horňáček

Komentářový web Alarm na sklonku loňského roku přinesl s pomocí několika zahraničních zdrojů šokující zprávu. Frontman skupiny U2 Bono Vox si veřejně postěžoval na skutečnost, že se rokenrol, jehož dějiny jsou z velké části přehlídkou maskulinní agrese, sexismu a misogynie, výrazně proměnil: současná hudba mu přijde příliš holčičí. Lačně čtu dál v očekávání ostré feministické kritiky. „Pokud Bono uvádí jako příklad sympaticky agresivní hudby The Who, hudební publicistka Roisin O'Connor mu oponuje s tím, že za kvalitou The Who stojí spíš talent než agrese.“ Novinářka Jessie Thompson zase píše: „Já jsem holka, a když mi do telefonu nahrál album U2, aniž by se mě zeptal, byla jsem rozhněvaná dost.“ A nakonec je hříšník pokropen Limonádou Beoncě, která rozhodně není holčičí... Leč vážně: Bono Vox je sice kokot se stereotypním uvažováním, ale celá zpráva v první řadě připomíná smutnou pravdu: feminismus má dvě hlavní skupiny nepřátel – muže a ženy. Mimochodem, letos si vedle mnoha významných výročí připomeneme třicet let od smrti Valerie Solanas, autorky radikálního a brilantně napsaného pamfletu SCUM Manifesto, která se proslavila především střelbou na Andyho Warhola. Co kdybychom se, soudruzi a soudružky, vykašlali na U2, rokenrol, iTunes i Beyoncě, a šli radši zabíjet?

J. Klamm