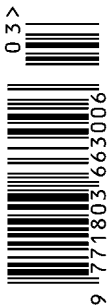


KULTURNÍ POLITIKA



Ilustrace Nikola Logosová, 2020
ISSN 1803-6635



**Moskva v dílech Andreje Platonova a Jiřího Weila
rozhovor s ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem
pirátský rychlodabing / o ceně Vinyla s Tomášem Grombířem
seriál Watchmen / Rostislav Švácha o novele stavebního zákona**

Hledá se autenticita

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Vypadá to, že politická autenticita je dnes požadavkem doby, která přitom z užívání nejrůznějších – nejen virtuálních – náhražek vytvořila životní styl. Poptávka po zřetelné ideové příslušnosti se přitom týká celého pravolevého spektra, což jen dosvědčuje, že jako političtí bezdomovci se dnes mohou cítit všichni voliči bez rozdílu. Hledají se tedy autentičtí konzervativci a samozřejmě autentičtí levičáci. Při všem tom hledání se ukazuje, že zažité ideologické dělení už nemusí fungovat způsobem, na nějž jsme byli zvyklí, a že se významně posouvají hranice jednotlivých politických identit. Nedávno jsem tak vyslechl lamentaci dlouholetého voliče ODS, s nímž jsem snad poprvé za třicet let mohl souhlasit, když různými slovy opakoval, že tato strana je reliktem devadesátých let, jenž by měl konečně zmizet. Souznění ovšem netrvalo dlouho, protože navázal tvrzením, že jedinou skutečnou konzervativní stranu teď představuje Trikolóra Václava Klause juniora. „V tom případě možná ještě SPD,“ napadlo mě.

Konzervativní posun k větší nesnášenlivosti ovšem není jen záležitostí voličů, ale také konzervativních myslitelů. Nedávno zemřelý filosof Roger Scruton je dobrým příkladem toho, že obava o starý dobrý svět může významně korelovat s nepochopením současnosti, které sice nevede přímo do náruče semifášismu (jak ve Scrutonově případě rádi zkratkovitě tvrdí jeho myšlenkoví odpůrci zleva), ale ve svém obranářství se snadno pojí třeba s popíráním zřetelné analogie mezi náboženským i politickým antisemitismem a současnou islamofobií. V minulosti konzervativní myšlení doprovázela jistá obecná umírněnost a tak trochu nicneříkající slušnost, současní konzervativci ovšem jakýkoliv cit pro míru zcela postrádají.

Obrat k autoritářství se ovšem nevyhýbá ani parlamentní „levici“, takže není divu, že volání po autentické levicové straně již dlouhou dobu zaznívá především z takzvaně progresivních kruhů, které po debaklu Strany zelených nemají, kam by se vrtly. Ještě tak před dvaceti lety se kromě spekulací o založení nové levicové strany v těchto salonních skupinkách objevovala myšlenka, že je třeba se po leninském vzoru chopit moci uvnitř stávajících stran a konečně je obrodit. Při nejrůznějších osobních peripetiích se však mezitím dostatečně potvrdilo, že žádné progresivní síly uvnitř sociální demokracie, natož KSČM, neexistují, protože nejde o platformy, ale osamocené

jedince, kteří navíc mezi spolustraníky nemají zastání.

Bylo jen otázkou času, kdy se nekonečné kavárenské fantazírování o nové levicové straně stane skutečností. A protože jinak by to snad ani nebyla levice, dokonce svůj vstup na politickou scénu ohlásily rovnou dvě strany: Budoucnost a Skutečná levice. Oblíbený žánr výsměchu levičákům za to, že nejsou schopni se dohodnout ani mezi sebou, takže většinu energie věnují



Kresba Kryštof Netolický

na vzájemné vymezování, tím získal další muni. Není žádným tajemstvím, že lidé kolem obou uskupení se znají, často se společně podíleli na týchž sociálních a ekologických bojích, čili by jeden čekal, že svou už tak malou bublinu nebudou dále dělit. Zatím to ale vypadá, že si každá z obou nových stran stěžuje na nekomunikaci té druhé, což bohužel jen potvrzuje zažité stereotypy včetně tvrzení, že některé nemoci levičáctví jsou zkrátka neléčitelné.

Vítání nových levicových stran může začít u jejich názvů. Abstraktní Budoucnost se minimálně významově jeví jako lepší volba než identitářská Skutečná levice, kteréžto pojmenování sice souvisí s nenaplněnou touhou po levicové autenticitě, ale také je vymezením vůči někomu druhému (a třetímu). Reaktivní postoj, jenž nezačíná u sebe a svou jedinečnost získává zvenku, nicméně většinou funguje jen krátkodobě i v případech, kdy se přiznanou strategií

stane snaha přetáhnout voliče jiných stran. Z toho mála, co zatím o Budoucnosti a Skutečné levici víme, se zdá, že se obě uskupení snaží do hry vrátit sociální otázku, aniž by přitom opustily ekologickou, genderovou a feministickou agendu. Chtělo by se říct, že poučení z minulosti vede k přesunu v důrazu. Nikdo, včetně zúčastněných, asi nepochybuje o tom, že pro začátek bude úspěch, když si nových stran veřejnost vůbec všimne. K takovému úspěchu je nicméně třeba, aby vás registroval někdo z odlišného prostředí, nebo dokonce ten, koho politika nezajímá.

Právě otázce krize současné levice se věnuje v mnoha ohledech paličský esej francouzského filosofa Jeana-Clauda Michéy *Tajnosti levice* (2013, česky 2019), jenž nedávno vyšel v českém překladu a je provokativním výpadem proti kulturnímu liberalismu z pozice „konzervativního socialisty“ (nezaměňovat se starolevičákem). Michéa s přiznanou afinitou k socialistické kritice 19. století, ale i řadě konzervativních myslitelů líčí, jak se ekonomický liberalismus doplňuje s tím kulturním a společně pak udržují při životě kapitalismus („současná ortodoxní levice žije v přesvědčení, že kapitalismu nelze uniknout, a dokonce to ani není žádoucí“). Nebojí se přitom hledat spríznění mezi zdánlivě protichůdnými ideologickými přístupy, čte i autory, s nimiž nesouhlasí, a nachází společné prvky u zdánlivě antagonistických myslitelů – a nejedná se přitom jen o kritiku konsumerismu, která byla vždy přítomná v levicové i konzervativní teorii. Ve svém tažení proti liberalismu nicméně přehlíží, že největší hrozbou dneška jsou autoritářští konzervativci, s nimiž má v liberálech společného nepřítele. Každopádně přichází s jasnozřivými postřehy o vztahu levice a takzvané obyčejných lidí. Provokativní je úvaha o tradičních hodnotách, které nemusí být „reakcionářské“ ani „pravcové“, byť je zřejmé, že krajní pravice nebo jakékoli jiné totalitní hnutí se je bude vždy snažit využít ke svým nemorálním a elitářským cílům“. Název Budoucnost by tudíž Michéa zřejmě označil za neklamný znak zhoubného liberálně pokrokařského myšlení, přičemž se Skutečnou levicí by měl možná větší shovívavost, neboť sám mluví dokonce o „skutečně levicové levici“. Ta by podle něj mohla začít třeba tím, že se „konečně uvolí ke snaze o porozumění *dobrým důvodům*, jaké může mít běžný pravcový volič (stejně jako ten, který bojkotuje volby) pro své *rozhořčení* nad stavem věcí“.

editorial

Ačkoliv se kulturní politice v A2 věnujeme dlouhodobě, není na škodu udělat jednou za čas bilanci toho, v jakém stavu se nachází podpora kultury nejen u nás, ale pro srovnání i v dalších zemích. V devadesátých letech Václav Klaus prohlásil, že když se maluje, knihy musí na balkón. Proč se ale s tímto přístupem, který kulturu upozaduje jako něco zbytečného, musíme setkávat ještě po třiceti letech? Proč musí prekarizovaní pracovníci v kultuře přežívat se směšnými platy a přivydělávat si ve volném čase, zatímco jejich hlavní zaměstnání je společností bráno jako koníček? V nejbližší době nás ovšem zlepšení evidentně nečeká, protože ono bájně jedno procento na kulturu se nenápadně ztratilo i z programového prohlášení vlády. Jak zlepšit podmínky v kultuře, jsme se zeptali ministra kultury Lubomíra Zaorálka. Od něho jsme se mimo jiné dozvěděli, co bude s Národní knihovnou, co by ve 21. století mělo být funkcí národních institucí, ale také, že budoucnost vidí v „kvalitní komerci“. Ta prý zapříčiní příliv kapitálu, jenž by snad mohl prosáknout i do sfér nekomerčních. Snad... O tom, že může být i hůř, se dočteme v článcích o aktuální situaci v Maďarsku (kde se začíná zavádět státem kontrolovaná kulturní politika) a v Polsku (kde dochází k cenzurním zásahům a účelovému obsazování politických postů). Předkládáme ale i pozitivní příklad Norska, které od šedesátých let prosazuje, aby „co nejvíce lidí mělo přístup k vysoce kvalitnímu umění a kultuře“ – a to včetně tisku. Do kultury se totiž investovat vyplatí! Karel Kouba

z obsahu

- 4 Česká literatura nevzkvétá. Národní obrození v rukách Hostu / Hana Blažková
- 6 Moskva, podivuhodné město. Nad romány Jiřího Weila a Andreje Platonova / Alena Machoninová
- 10 Rychlodaběru u nás byly desítky. S autory dokumentu Králové videa o pirátské videodistribuci / Antonín Tesař
- 15 Zima na zámku. O posledních událostech na polské umělecké scéně / Karolina Plinta
- 20 Vracet do hry zapomenuté možnosti. Rozhovor s ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem / Karel Kouba, Lukáš Rychetský
- 30 Praha stověžákovitá. Ke státní politice péče o památky / Rostislav Švácha

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
12. ÚNORA 2020

Ivan Slavík



Provází mě skřípění sněhu. Jak jdu, skřípí sněh. Každé našlápnutí je jedno zaskřípění. Když se zastavím, je ticho. Když vykročím, skřípí sněh. Jdu a skřípí sněh. Nikdo tu přede mnou nešel. Za mnou je jen má stopa. Vracím se a má stopa jde přes mou stopu. Nikde ani živáčka. To jest ani člověka. Stromy jsou. Holé, ale jsou. A sem tam nějaký pták, ohnivák. Jak jdu, skřípí sněh. Pak stojím (po kolikáté už) u jezera v lesích. Krásné. Nemůže ranit. Skřípění ustalo. Pak opět začíná. Kolem mne je absolutní poušť. Nikde nikdo. To skřípění je jediná skutečnost. Skřípím, tedy jsem. Jsem, a proto skřípím. To skřípění je jediná skutečnost, kterou jsem si jist. Nic nemám. Skřípění mi patří. Totiž patří k mým botám. A boty k mým nohám. Nohy k mému tělu. A tělo ke mně, který jsem, co jsem. Ale co jsem, to nevím. Kolem mne se vyliadnilo. Nechtěl jsem. Snad je tu poušť proto, aby má žízeň (lásky?) byla ještě větší a nenasytnější. Jdu přímo do prázdna, provázen skřípěním. Jdu, skřípím... Skřípím, jdu... Skřípím...

Text jako připomínku stého výročí autorova narození vybral Petr Borkovec

Hlídat hlídače

Televizní seriál Watchmen



K Rorschachovu dědictví se hlásí rasistická Sedmá kavalerie. Foto HBO

Komiksy Alana Moorea jsou dnes ceněny jako výjimečná literární díla a Watchmen mezi nimi díky sebereflexi superhrdinského žánru zaujímá výlučné postavení. Televizní seriál vytvořený Damonem Lindelofem je pokračováním, v němž se vracejí některé postavy a témata, ale najdeme zde i aktuální komentáře k dění ve Spojených státech.

MATĚJ METELEC

Watchmen (1987, česky 2005) scenáristy Alana Moorea a kreslíře Davea Gibbonse patří k nejocenovanějším komiksům vůbec. Strhující epický příběh lze číst jako podobenství o zodpovědnosti a dilematu, zda účel světlí prostředky, ale i jako místy empatickou a místy naopak pěkně cynickou demytologizaci superhrdinského žánru. Filmové adaptace se grafický román dočkal díky boomu adaptování komiksů už v roce 2009, ovšem s rozpačitým výsledkem. Nový seriál z produkce HBO ovšem není novou adaptací, ale, jak výstižně řekl jeho tvůrce Damon Lindelof, spíše remixem. Přináší nový příběh, být s některými ze starých postav, a přitom využívá řadu původních narativních postupů i témat a usiluje o zachování celkové atmosféry originálu.

Lindelof je mimo jiné také komiksový scenárista, bezpochyby nejznámější je však jako showrunner seriálu *Ztraceni* (*Lost*, 2004–2010), který je spojen s rozšířením pojmu quality TV mezi širší diváckou obec. Seriál sám se ale nakonec utopil ve vršení čím dál očividněji instrumentálních „záhad“ a rádoby šokujících odhalení, kvůli nimž příběh skupiny trosečníků na tajuplném ostrově dokázali sledovat až do konce jen ti nejvytrvalejší. Lindelofova záliba v podobných figurách je ostatně patrná i v sérii *Watchmen*, a tato recenze tím pádem obsahuje řadu spoilerů.

Pod maskou

Výjimečně silný začátek seriálu je šokující hlavně tím, že se nejedná o fikci, ale relativně věrnou rekonstrukci skutečné události. Rasistický masakr, který vyobrazuje, se odehrál v Tulse ve dnech 31. května a 1. června roku 1921. Dobří bílí obyvatelé Oklahomy tehdy vyplenili černošskou čtvrť Greenwood, přezdívanou díky množství prosperujících podniků „Černá Wall Street“. Řádění bílé chátry si podle zjištění historiků vyžádalo 56 životů (podle některých odhadů však bodycount šel až ke třem stovkám) a přes 800 zraněných, o materiálních škodách nemluvě. Uskutečnil se dokonce i bizarní útoky z letadla, které se rovněž objevují v seriálu.

Zatímco rámcem komiksových *Watchmen* z osmdesátých let byl tehdy aktuálně hrozící nukleární holocaust, seriál se neméně časově věnuje rasovým konfliktům a licoměrnosti politických a ekonomických elit Trumpovy

Ameriky. Přesto jde skutečně hlavně o remix a oproti originálu Lindelof moc nových ingrediencí nepřidává. Pod maskou se opět skrývá buď trauma, nebo touha dát průchod vlastním – nijak vznešeným – choutkám; příběh je znovu kombinací akce, vztahových propletenců a složitých intrik s dalekosáhlými cíli; hříchy minulosti determinují dnešek. Lindelofovi očividně šlo o to rozvíjet původní intence díla pokud možno kreativně a aktuálně, a přitom nevynechat žádný charakteristický rys originálu, počínaje různými časovými liniemi, postupně se odhalujícími rodinnými vztahy nebo komplikovaným superhrdinským milostným životem a konče novinovým stánkem, který se prolíná vyprávěním. Díky intenzivnímu vizuálu, v němž vyniknou maskované i nemaskované postavy, a výraznému hereckému obsazení v čele s Reginou King coby Angelou Abar, respektive Sister Night, Timem Blakem Nelsonem jako Wadem Tillmanem, respektive Looking Glassem, a Jeremym Ironsem jakožto Adrianem Veidtem, respektive Ozymandiasem, se seriál dokáže udržet na podobné narativní excentričnosti, jaké dosahoval původní komiks, jehož vypravěčem byl z velké části sociopat Rorschach.

Rasistická recepce

Právě Rorschach se stal navzdory intenci Alana Moorea nejpobláznivější postavou původního komiksu. Pod jeho maskou se skrývalo nejen trauma, ale také jednorozměrná a až fašistická představa o dobru a zlu. Rorschachova popularita ovšem ve skutečnosti není nijak překvapivá – v komiksu je mu totiž čtenář až příliš blízko. Díky Lindelofovu remixu, v němž Rorschach zůstává mrtvý, se role této postavy vrací do původních mezí, když její odkaz nese rasistická Sedmá kavalerie, jejíž členové nosí rorschachovské masky. Rasismus je přitom jedním z klíčových témat seriálu a podle všeho také jedním z důvodů jeho nevyrovnané recepce. Na meta-kritickém webu Rotten Tomatoes je na jedné straně seriál s 96 procenty pozitivních recenzí od kritiků vynášen do nebe, na straně druhé jeho fanouškovská recepce je s 54 procenty přinejlepším vlažná (mezi fanoušky si výrazně lépe vede i kritiky střizlivě přijatá adaptace komiksu z roku 2009).

I když je velmi pravděpodobné, že část negativních reakcí jde na vrub rozhodnutí vytvořit

pokračování, a nikoli adaptaci (fanoušci bývají konzervativní), z řady reakcí je patrné, že se na přijetí seriálu výrazně podepsala i skutečnost, že v něm je jednoznačně a dost přímočaře artikulována myšlenka, že bílá nadřazenost je špatná. Odkazů na originál – tedy mezi fanboyi oblíbeného pomrkávání, jako když se hned v epizodě mihne cedule, na které místo „End Is Near“ z komiksu stojí „Future Is Bright“ – sice seriál obsahuje celou řadu, včetně dramaturgicky více či méně bezvýznamných vtípků, to ale nemůže překrýt taková „kacířství“, jakým je (vcelku logické) spojení Rorschachova odkazu s rasismem nebo fakt, že Lindelof udělal z Dr. Manhattana, nejmocnější postavu watchmeního univerza s takřka božskými schopnostmi, černocha.

Hon za všemocností

Z vypravěčského hlediska ovšem právě se vstupem Dr. Manhattana do příběhu do té doby zajímavě se klenoucí dramatický oblouk slábne. Modrý superhrdina je jedním z Mooreových vypravěčských triumfů, ale zároveň je velmi ošemetnou rekvizitou jakéhokoli příběhu. Nejmocnější bytost vesmíru totiž přesahuje čas a prostor, a postrádá tudíž možnost udělat něco jiného než to, co už vlastně vykonala. Tím se ovšem Dr. Manhattan stává problémem nejen pro toho, kdo jej chce přechytračit, ale také pro vypravěče. Pokud chtěl Lindelof vytvořit skutečný remix, těžko mohl tuto postavu obejít, ale zrovna tak bylo obtížné ji do nového příběhu zapojit. Výsledkem, vlastně nijak špatným, je částečné selhání. Dr. Manhattan, který se v seriálu objevuje relativně pozdě, je ve skutečnosti cílem všeho, co jsme do té doby sledovali. Finální hon za získáním všemohoucnosti je však poměrně nudný, zvláště když jeden z jejích aspirantů je přese všechno zlovolné konspirování spíš kašpar – jak dosvědčují manhattanovské slipy, které si navlékne, když hodlá převzít Manhattanovu sílu. Druhá aspirantka na všemocnost je jako postava zajímavější, ale nakonec ji sráží typicky lindelofsky nepřesvědčivé vysvětlení její existence i motivace: zápletka jejího počtetí odnikud se vynořivší uklízečkou Bian za pomoci ukradeného semene Adriana Veidta z ní dělá trochu nepovedený ornament.

Mooreovu originálu seriál nakonec nedostává právě kvůli snaze jej remixovat. Původní syrový komentář neuróz, které se skrývají za superhrdinskými maskami, vznikl ve stínu atomové války, hrozící nárazem Reaganova tvrdého kursu na moskevskou gerontokracii, vedoucí válku v Afghánistánu, byl vlastně vyprávěn prostřednictvím velmi individuálních příběhů. Lindelof se oproti tomu (znovu) nechal až příliš unést představou, že všechno do sebe musí zapadnout pokud možno co nejpřekvapivěji. Přitom překvapivá rozuzlení spíš než jako dílky skládačky často působí coby plod touhy po co nejdivočejších zvratech. Přesto seriál *Watchmen* (podobně jako méně chválená, ale stejně povedená loňská série *Doom Patrol*) dokazuje, že komiks a komiksové adaptace nemusejí být jen o popcornové zábavě.

Watchmen. HBO, USA, 2019, 9 hodinových dílů. Vytvořil Damon Lindelof, hudba Trent Reznor a Atticus Ross, hrají Regina King, Don Johnson, Tim Blake Nelson, Yahya Abdul-Mateen II, Andrew Howard, Hong Chau, Jeremy Irons ad.

Česká literatura nevzkvétá

Národní obrození v rukách Hostu

Nakladatelství Host dlouhodobě deklaruje zájem o českou literaturu. V pozadí literárněkritických argumentů je ale marketingová strategie spočívající v prosazování průměrnosti. Za deklarovanou angažovaností se leckdy skrývá konzervativní mainstream kulturní politiky paměti.

HANA BLAŽKOVÁ

V posledním loňském čísle Hostu vyšel článek Jana Němce s titulem Boom české literatury. Podle něj česká literatura překonala krizi, v níž byla de facto od roku 1989, konečně se začala prodávat a stala se součástí životního stylu. V podobném duchu se nese i úvodní slovo edičního plánu nakladatelství Host pro jaro 2020, v němž Miroslav Balašík píše: „České literatuře roste sebevědomí. Právem. O její kvalitě svědčí zájem recenzentů, bloggerů, instagramerů či youtuberů, ale především vás, čtenářů. Čeští autoři dnes suverénně vládnou žebříčkům prodejnosti, a jestliže ještě donedávna četli v temných barech pro několik svých známých, nyní se na jejich podpisy stojí dlouhé fronty.“ Můžeme se těšit na nové jaro národů?

Budování symbolického kapitálu
Zájem Hostu (přestože nakladatelství a literární časopis jsou formálně oddělené, jejich redakce se personálně i ideově překrývají, a v tomto textu je proto budu brát jako jedinou instituci) o současnou českou literaturu není žádnou novinkou; z výraznějších počinů se dá vypíchnout šestidílný apokalyptický seriál Evy Klíčově Kudy z devadesátek? (první díl vyšel v Právu č. 252/2015), ale i pravidelná tematická zaměření jednotlivých čísel časopisu. Co nás může v citovaném editoriale zaskočit, je tvrzení, že jsme konečně překonali krizi, česká literatura zažívá konjunkturu a my můžeme otevírat šampaňské a těšit se na nové přírůstky do znovuobnoveného národního kánonu.

Netvrdím, že optimismus při hodnocení současné české literatury je něco, za co by bylo potřeba se nějak zvlášť stydět, člověku se přihodí i horší věci. Osobně si třeba strhávám strupy nebo se s perverzní fascinací dívám na videa booktuberky Doroty Noon (obzvlášť na ten díl, v němž vystupuje Jan Němec se svým novým románem). Na druhou stranu je trochu zvláštní, když se taková věc děje zrovna Hostu, který má na množství

prodané české literatury poměrně speciální zájem – jak poznamenává Petr A. Bílek v textu pro Aktuálně.cz (27. 12. 2019), vydávat ji je ekonomicky mnohem výhodnější než tu zahraniční – kromě absence nákladů za překlad a autorská práva totiž vydavatel může počítat i s podporou ministerstva kultury. Jakkoli se může jednat o zvláštní shodu náhod, která se institucím hostovského formátu prostě přihází, ekonomický zájem Hostu se vyplatí nepouštět ze zřetele. Přes pečlivě budovanou image středně velkého literárního nakladatelství, které trpí vedle velkých knižních subjektů, jakým je vydavatelský gigant a majitel sítě knihkupectví Luxor Euromedia Group, totiž Host používá podobné marketingové strategie, které ovšem umněji zakrývá svým symbolickým kapitálem uvnitř literárního pole. A tak nekončí jen u oslavy prodejnosti jednotlivých knížek a jejich popularity u booktuberů a instagramových influencerů, ale pokračuje potřebou prodat téma současné české literatury i v rámci literárněkritických argumentů a diskusí. Ty jsou pak ovlivňovány marketingovou propagací převlečenou za snahu o revoluční změnu diskursu.

Česká, nebo žádná
Zní to totiž poměrně nevině – kdo by nechtěl mít dobrou českou literaturu? Zarážející je přitom samozřejmost, s jakou se tento argument používá: českou literaturu prostě potřebujeme, je až skandální, že se toho tolik překládá! Mohli bychom se totiž ptát i naopak: k čemu nám budou kvanta nové české literatury, pokud můžeme číst i tu zahraniční? Je opravdu pro kvalitu čtení důležité, aby čtenáři četli především tuzemské knížky? Literatura je sice s národní identitou v našich zeměpisných šířkách spojena tak nějak samozřejmě, neměli bychom ale zapomínat, že toto propojení má své historické kořeny v národním obrození a jako takové mělo své *dobové* opodstatnění a význam.

Dobrá literatura bezesporu potřebuje institucionální podporu, a to i ta česká, jinak by na kapitalistickém knižním trhu neměla šanci na přežití. Zároveň je ale otázkou, zda kritéria pro to, co podporovat, máme určovat pouze podle jazyka, v němž byla napsána. Jak ukázala nedávná anketa Českého rozhlasu Kánon 100, taková politika vede v důsledku k tomu, že z české literatury vytěsňujeme i to, co jí bylo dříve vlastní – produktivní kontakt s jinojazyčnou kulturou. Sám Balašík ostatně ve zmiňovaném editorialeu přisuzuje velkou zásluhu na současném skvělém stavu české literatury kontaktu s literaturou zahraniční, zároveň tím ale dává na srozuměnou, že i proto by měla být tuzemská díla jakýmsi vrcholem, k němuž sebevědomý český čtenář směřuje. Neříkám, že by nebylo hezké přečíst si po dlouhé době nějaký dobrý román od zdejšího autora, nestálo by ale za to nechat místní kontext trochu vydechnout? Vždyť dokonce ani úpornost národních buditelů vždycky nevedla k oslnivým literárním skvostům.

Za obvyčejného čtenáře
S bojem Hostu za současnou českou literaturu se pojí i boj za deelitizaci literárního pole. I tato snaha může působit na první pohled celkem sympaticky. Problém však spočívá v tom, že to vypadá, jako by kolektiv Hostu chtěl nahradit rozdělení literatury na vysokou a nízkou relativizující průměrností. Místo skutečné demokratizace kultury, v níž by měly své místo rozmanité menšinové proudy, vidí měřítko úspěšnosti v počtu vydaných výtisků, a nenabízí tak žádný koncept, který by dřívější rozdělení zastoupil. Jedinou radikální inovací je připsání jakési prostřední pozice (mluví o ní například kritička Eva Klíčová nebo literární historik Jiří Trávníček), do které se vejde tak nějak všechno, co není ani dost intelektuální, ani dost brakové. Není divu, pro Host je jistě výhodné, aby čtenářská obec byla co nejhomogennější – její chování se pak dá snáze predikovat.

Jedním z hlavních témat boje Hostu proti elitářství je zatracení intelektualismu a příklon k angažovanosti. Jako by tyto aspekty nutně stály na opačných pólech. A jako bychom my, co o potřebě politické angažovanosti mluvíme z levicových pozic, tak často neukazovali, že se angažovanost dá kombinovat se solidním elitářstvím. Host nám naopak jako výsledek své nabubřelé revoluční rétoriky nabízí poměrně konzervativní a plochou produkci: ilustrace příběhů, které známe z hodin dějepisu, neodrážející nic víc než mainstream kulturní politiky paměti. Přesto se podobné prózy často tváří jako pravý opak: Kateřina Tučková vypráví periferní příběh o bohyních z Bílých Karpat a Alena Mornštajnová zase píše o rodinných tragédiích na pozadí velkých dějin. Nejen ony ale kopírují stále týž centrální historický narativ, jenž čtenáři neumožňuje setkat se s *jíným*. Přitom například díky Eleně Ferrante nebo Olze Tokarczukové víme, že ani skutečně angažované a emancipující příběhy nevylučují čtenářskou úspěšnost.

Přes všechny své výpady bych nicméně chtěla podotknout, že působení Hostu jistě není jen negativní. Snaha zaujmout alespoň zajišťuje, že se v české literatuře něco děje. A nemusí vždy jít o materiál na vtipné a štěpné kritiky. Přes veškerou konformitu vůči knižnímu trhu (nebo možná právě díky ní) dokáže časopis i nakladatelství v literárním poli vyvolávat tolik žádoucí pohyb, sem tam někoho naštvat nebo vyprovokovat reakci. Je proto škoda, že redaktori i autoři Hostu sami sobě stavějí mentální bariéry, které z jejich boje za angažovanou literaturu dělají politiku maximálně ve smyslu firemní strategie vyfutrované trochou vlasteneckého kýče.

Autorka je komparatistka.



Kdo by nechtěl mít dobrou českou literaturu? Foto darekpromoci.cz

Ze světa, který živí válka

Nad Waraxem Pavla Haka

Druhá do češtiny přeložená kniha českého emigranta Pavla Haka je svižně napsaným dílem s ničivými účinky a překvapivým dosahem. Geopolitický thriller Warax vypráví o nových způsobech vedení války a je plný nenávisti, bezvýhodnosti a zmaru.

KAREL KOUBA



Titulní antihrdina Warax pochopil, že válka budoucnosti se povede ze vzduchu. Foto brockpress.com

Po knize *Vomito negro* (2013) vyšel druhý překlad Pavla Haka, českého emigranta z osmdesátých let, který žije v Paříži, píše francouzsky a v Česku je trestuhodně ignorován. Jeho předposlední próza *Warax* (2009) je podivuhodně zneklidňujícím geopolitickým thrillerem, literární analýzou nerovnosti, nespravedlnosti, nenávisti – a především děsivou exkurzí do budoucích podob války.

Kapitál potřebuje bomby

V knize se v hektickém tempu střídají příběhové linie ze světa, v němž probíhají radikální mocenské, ekonomické i společenské změny. Jejich hlavním hybatelem je „stoupenec modernosti, uvědomující si, co si žádá pokrok“ Ed Ted Warax. Kromě něho ale sledujeme i osudy dalších lidí z různých prostředí. „Smečku“ uprchlíků, která po životě v chudobných podmínkách své vlasti proniká přes obří železobetonovou zeď do země „bohatství a blahobytu“, o níž dosud jen snili. Podezřelého byznysmena Prestona, který se na pokraji bankrotu snaží dostat do vysoké společnosti a zkrátí cestu příliš vlivným lidem. Člověka beze jména a paměti, zato ale s čárovým kódem a zkratkou FD 21, který prochází spálenou krajinou, zničenou válkou nebo vojenskými experimenty. Krátké

kapitoly se na nás valí v rychlém sledu a ostrých střizích s téměř seriálovými cliffhangery a vyprávění svým překotným rytmem i napínavostí připomíná akční film.

Warax, vynálezce nových zbraňových systémů a zároveň zbrojní i mediální magnát s neskutečným vlivem, se snaží rozpoutat trvalou asymetrickou válku, na níž bude vydělávat vyspělá část světa a především Impérium (ve kterém tušíme Spojené státy). Warax si jako první uvědomil, že „lokální konflikty, onen mimořádně praktický způsob, jak zbohatnout, dosáhly svých limitů“. Proti tomuto byznysu jde totiž vývoj technických možností zbrojních systémů: „Střelit ultrasofistikované zbraně těm opicím ze třetího světa by byla sebevražda: ty nezodpovědné gorily by udeřily na svoje dodavatele.“ Proto se budoucí válka musí vést ze vzduchu, za pomoci dálkové ovládaných zařízení.

V několika kapitolách titulní postava pouze shlíží na megapoli z vlastního mrakodrapu ve finanční čtvrti a rozjímá nad budoucností válčení, chudobou, náboženským fanatismem a kapitálem, který potřebuje vybuchující bomby. Zároveň však uznává nutnost vést i válku informační, kterou šíří jeho média. O uměle vyvolaném konfliktu je třeba náležitě referovat,

protože „mír má skutečnou hodnotu, jen když svět jinde pustoší válka“ – a my máme možnost být u toho díky přímým přenosům z bojiště.

Příliš povědomá dystopie

Není náhoda, že po podepsání klíčové smlouvy, která z Impéria díky Waraxovu arzenálu udělá světového hegemonu a iniciátora „obranných“ válek, protagonista v polovině knihy zmizí a už se v ní neobjeví. V ději je ale svým způsobem přítomný i nadále: v začínající a všeprostupující válce, jejíž anglický název je ostatně v kořenu jeho jména. Po kapitolách určených titulní postavě následují osudy speciální průzkumné jednotky, vysazené na nepřátelském území, kde mezi zoufalými civilisty a vybuchujícími bombami marně hledá budovu se zakázanými zbraněmi (což je jasný odkaz na události, které poměrně nedávno stály na počátku jedné války).

Ačkoliv by vzhledem k tématu i ději mohlo jít o dystopii z nepříliš daleké budoucnosti, většina realii je nám až nepříjemně povědomá. Hak vystihl, kam směřuje imperiální politika a kde už se – po deseti letech od vydání originálu – bohužel částečně nacházíme. Vždyť na tom, že se vysoká politika stává nástrojem oligarchů a obřích koncernů, se dnes shodne většina populace. A stejně tak je běžné vyvolávání střetů, které futurují obyvatelstvo té šťastnější části světa strachem a falešnou národoveckou ctí, zatímco obyvatelé zemí, které jsou zrovna pustošeny válkou, nechávají napospas beznaději a nenávisti. Člověk je ve Waraxově chladnokrevném a prospěchářském vesmíru jen strategická surovina, určená k práci, experimentům a okázalé likvidaci. Příběhy bezjmenných lidí na dně střídají záběry smetánky, která je však nucena bojovat o život podobně tvrdě jako přeživší v čerstvě rozbombardované metropoli. Jediný, kdo má ve svém lobby nad městem důvod k úsměvu, je Warax.

Pavel Hak napsal jednoduchou, poutavou a stylisticky velmi zdařilou knihu na pomezí žánrů, která uchvátí a zároveň sděluje o současném světě víc, než nám může být milé.

Pavel Hak: Warax. Přeložil Zdeněk Huml. Milan Hodek / Paper Jam, Praha 2019, 169 stran.

literární zápisník

Socialistický žaponismus

PAVEL KOŘÍNEK

Umělecké ohlasy i konstrukce Japonska, které se od druhé poloviny 19. století začaly jako houby po dešti rodit nejen v kulturách starého kontinentu, jsou v posledních letech zkoumány s oživeným zájmem. Spousta těch současných výstavních i badatelských projektů navíc přínosně vykračuje za mnohokráté popsáný horizont prvotní okouzlené fascinace (zejména impresionistů) a pokouší se nabídnout třeba i ohledání inspiračních podnětů překonávajících „půl světa“ v opačném směru. Pozoruhodný výstavní projekt *Mucha and Japan / Japan and Orlik*, který od září loňského roku putuje po čtveřici japonských měst (Čiba, Wakajama, Okajama a Šizuoka), možná část svého publika získává znovu posílenou láskou japonského publika k malíři *Slovanské epopeje*, odstíněným, uměřeným, stále ale velmi nápaditým výkladem a promyšlenou koncepcí ovšem svým návštěvníkům nabízí mnohem víc než jen

pár secesních plakátů a ozdobně záramovaných krasavic.

Domácí literární odraz a obraz Japonska je oproti tomu výtvarnému dosud probádán jen nedostatečně, schází nejen souhrnné popsání toho, jakým způsobem ve vyobrazení „exoticky jiného“ zrcadlíme sami sebe (když František Procházka Serafinský použije v jedné své básni z roku 1913 slovo „samuraj“, cítí potřebu k němu přičinit vysvětlivku „japonský lajtnant od dragounů“), ale nedostává se ani dílčích studií zacílených na konkrétní tvůrčí osobnosti či přímo ke zvoleným dílům. Coby specifický subžánr populární literatury byla žaponerie, nejčastěji v podobě sentimentálních románků o osudové lásce Evropana a ostrovanky (jako u Joea Hlouchy, Jana Havlasy a dalších), vyhledávána a čtena zejména v prvních třech dekadách 20. století, důkladnější popsání jejich postupů a prostředků by nám ale umožnilo stopovat její vlivy možná až do dnešních dnů.

Pozapomenutý, dle anotace prý psychologický román Jiřího Hronka *Jokohama 11.00* vyšel v roce 1973 bez většího ohlasu: vyprávění o úspěšném českém biochemikovi Jindřichu Havlovi, který se na konferenci v Tokiu musí utkat s dlouho přenošeným pocitem viny z válečných dní (nevědomky tehdy zapříčinil rozbití odbojové buňky a smrt svého milovaného učitele Klímy) a čelit výzvě k emigraci z úst dávného kamaráda – gestapáka – Willyho, označil ojedinělý recenzent na stránkách

Lidové demokracie za „osudové drama svědomí člověka“, číst jej dnes v takovém kontextu a přitom neironicky se ale jeví takřka nemožné (nebylo-li to nemožné již před téměř půlstoletím). Hronkova próza ale přece jen disponuje i něčím jiným než nemalým potenciálem pro apropriaci role bizarní „guilty pleasure“: nabízí totiž příležitost nahlédnout, jak se žaponistická schémata populárního žánrového čtení i po desetiletích propisovala do seriózně zamýšlených vyobrazení exotické země.

I u Hronka tak dochází – alespoň ve vedlejších plánu – na tragický vztah Evropy a Japonska, jen v genderově obráceném gardu. Domovinu čtenářů zastupuje dramaturgyně Ivana, kterou již od náhodného střetnutí ve vlaku Transsibiřské magistrály cosi osudově přitahuje k Jindřichovi. Biochemikova neohrabanost a Ivanina vnitřní nejistota ji ale málem vženou na lože (respektive na rohože tatami) divadelního herce Jasua, potomka slavného samuraje, který chodí světem a na setkání vykládá okolí o spletitostech zenu a půvabech rituální sebevraždy. Stesk po starém, nezkaženém Japonsku, který se tak často rozeznívá v pracích evropských návštěvníků z přelomu 19. a 20. století, se tu reprizuje takřka doslovně a v pozoruhodném mnohohlasí, jen příživný zjevný odkazem ke zkaženosti nově vyvěrající i z „prozápádní“ politické orientace země. Velmi povědomě působí také autorovy pokusy o poetizující, atmosférický popis – rumraj na palubě lodi plující do Japonska tak kupříkladu završuje obraz,

ve kterém „japonské děvčátko, podobné květině, usedlo na zem a pískalo na okarínu prostou elegickou melodií“, a formální standardy populární žaponerie naplňuje i svérázný přístup k transkripci japonských výrazů a názvů.

Ivana a Jindřich nakonec skončí spolu, když překonají sdílené dávné trauma (Ivana je totiž dcerou zemřelého učitele Klímy). Česká láska (a svědomí) vítězí nad svody emigrace i úklady západáků toužících vědce získat buď špičkovými laboratořemi, nebo nelítostným vydíráním. Jestliže v Hlouchově *Sakurě ve vichřici* (1905) páchá nešťastná titulní hrdinka sebevraždu, neb jí nebylo povoleno provdat se za Evropana, Jindřich se zvažované sebevraždě vzepře za pomoci soucitného, leč autoritativního buddhistického mnicha – „ještě jsem chtěl dodat (...), že dokonale ovládám umění judo“ – a volí nejistou budoucnost v domovině. V tomto kontextu jistě nepřekvapí, že Ivana z japonského pokušení vyvázne díky horoucímu citu ke krajanovi. Vždyť jak by se mohl nějaký tokijský herec s katanou a wakizaši na zdi rovnat člověku, který před třiceti lety nevědomky zapříčinil smrt jejího otce – a navíc ve vlaku tak rozkošně chrápe? „Ale nezlobte se. Víte... bylo to docela melodické, takový malý a spokojený, uklidňující lidský zvuk, v tom nelidském řinčení železa a oceli. Skoro mě to dojímal.“ Tak nějak tedy vypadal „socialistický žaponismus“. Co ten dnešní?

Autor je literární kritik a teoretik komiksu.

Moskva, podivuhodné město

Moskva během posledních let prošla zásadní proměnou. Ohrady, lešení a provizorní chodníky nahradila rozlehlá prostranství, parky, nové stanice metra. Současná podoba ruské metropole jako by byla realizací některých literárních obrazů – například těch z Platonovova románu Šťastná Moskva (ukázku najdete na straně 22) nebo z Weilovy Moskvy-hranice. Jejich vyznění je ovšem dvojznačné.

ALENA MACHONINOVÁ

Za posledních pět let se Moskva změnila téměř k nepoznání. V tom více než dvanáctimilionovém městě se najednou udělalo spousta místa. I starousedlíci se teď občas ztrácejí v nových rozlehlých prostranstvích, která se znenadání otevřela v dříve důvěrně známých zákoutích. Z ulic i podchodů doslova přes noc zmizely dlouhé řady stánků, zanikly celé obchodní čtvrti, kde si bylo možné pořídit prakticky cokoli, od minerální vody po padělanou kabelku Louis Vuitton. Zmizely vysoké ploty i betonové ohrady, které nejspíš nikdy nic nechránily, nanejvýš schovávaly nějaký zpustlý pozemek nebo dávno opuštěnou stavební jámu. Zmizela lešení, provizorní dřevěné chodníčky se stříškou i zaprášené plachty s namalovanými fasádami domů. A místo toho všeho se objevila celá nová náměstí – s bytelnými lavičkami ze světlého dřeva a tmavého kovu, se stromy v masivních kamenných kádích, s květinovými záhonky i pásy anglického trávníku. Dlážděná jsou obrovskými pláty žuly – stejně jako široké chodníky, kde se mezi pěšími proplétají kurýři na kolech. U řeky kousek od Kremlu, na místě svého času největšího hotelu na světě, vyrostl zvlněný park imitující tajgu, tundru i step. Během tébleskové proměny města sice nebyly postaveny žádné výjimečné budovy, zato vznikly desítky nových stanic metra a celé nové dopravní systémy. Moskva jako by chtěla být pohodlnější, zvelebujese a neustále cosi slaví. Je věčně vyzdobená květinami, ověšená barevnými fáborky nebo světelnými řetězy.

„Moskva je krásné město,“ napadne mě, když projíždím tím volným prostorem na staré skládce koloběžce a nemusím už drncat po špatně záplatovaném asfaltu. Ta slova nejsou tak úplně moje, patří jednomu vedlejšímu hrdinovi románu Jiřího Weila *Moskva-hranice* (1937) – Rusovi, který město opouští, protože musí za prací někam na Ural. Často si je opakují. A pokaždé mě přitom zlehka zamrazí. Třeba když stojím na Triumfálním náměstí, kde se ještě před deseti lety vždy jednatisícátého dne v měsíci konaly nepovolené demonstrace za shromažďovací právo, které má zaručovat jednatisícátý paragraf ruské ústavy. Náměstí pak bylo pod záminkou archeologického průzkumu dlouho obehnané plechovým plotem, který měl ve skutečnosti lidem znemožnit, aby se zde scházeli k protestu. Během zkrášlování Moskvy tento plot zmizel jako jeden z prvních. Nikdo se však na tom hladce vydlážděném a vymeteném prostranství už za svá práva nebere. Lidé se tam teď bezstarostně houpou na dřevěných houpačkách zavěšených

na pevných lanech ve vzdušných betonových konstrukcích.

„Je to podivuhodné město, ta Moskva!“ řeknu si znovu s Weilovým hrdinou a jsem si jistá, že bezděčně mrazení bylo v těch slovech přítomno už v románu.

Výdobytky nahánějí strach

V souvislosti s dnešním překotným zušlechťováním Moskvy se opětovně vracím ke dvěma textům – a jsem si vědoma, že hledání paralel bývá zrádné, že malichérné podobnosti často dokážou zastínit i zásadní rozdíly. Kromě románové prvotiny Jiřího Weila *Moskva-hranice* je to ještě román-fragment Andreje Platonova *Šťastlivaja Moskva* (Šťastná Moskva, psáno 1933–1937, publikováno 1991). Ačkoli první napsal cizinec česky a druhý sovětský občan rusky, jsou si oba romány o Moskvě překvapivě blízké. Z mnoha důvodů – možná i z tak podružných, jako že jejich autoři jsou vrstevníci, jakkoli Platonov mi vždy kdovíproč připadal daleko starší než o ten jediný rok. Podstatnější samozřejmě je, že oba romány popisují tutéž dobu – první polovinu třicátých let 20. století, kdy se mísí nadšení z velkých budovatelských projektů s hrůzou z nicotnosti obyčejných lidí, kteří je realizují. A ještě důležitější je, že obě prózy jsou svým způsobem rostoucí sovětskou metropolí okouzlené – jako by chtěly vzdát mladému městu hold. Jenže se jim to zoufale nedaří. A všechny svědomitě zaznamenávané přednosti a výdobytky nakonec nebudí obdiv, nýbrž nahánějí strach. Však také Bohumil Mathesius, jeden z prvních a shovívavějších recenzentů Weilova románu, mluvil o tom, že choulostivý a křehký materiál se autorovu záměru jednoduše vzepřel. A právě to oba romány pevně spojuje: materiál, který bez přestání hrozí vzpourou, i sama vzpou-ra, která uvnitř nikdy nepřestává vířit. I proto se oba staly v jistém smyslu výstrahou.

Jiří Weil v Sovětském svazu pobýval v letech 1933 až 1935. V Moskvě byl zaměstnaný jako překladatel v nakladatelství pro zahraniční dělníky Kominterny. Že o svých dojmech napíše prózu, se rozhodl už tam. Se svým záměrem se svěřil 22. ledna 1934 Jaroslavě Vondráčkové: „Chtěl bych pak, až přijedu domů (...) napsat román, přestože jsem romány nikdy nepsal. Byl by to román o životě cizinců v Moskvě a stavbě Metrostroje.“ Chvilí ovšem trvalo, než se vůbec mohl domů vrátit. Rok po tomto dopise byl totiž prohlášen za živel cizí dělnickému hnutí, za pokrytce a prospěcháře, byl propuštěn z nakladatelství a na několik měsíců musel odjet do Střední Asie – údajně proto, že se v jiném, ztraceném a možná ani

neexistujícím dopise utěšoval myšlenkou, že v německém koncentračním táboře by se měl hůř než v Moskvě. Slibovaný román po návratu napsal – *Moskvu-hranici*. Vypráví v něm příběhy tří cizinců: Ri – dcery židovského továrníka z moravského maloměsta, co do sovětské metropole následuje svého manžela, polského inženýra; Jana Fischera – pražského intelektuála, novináře a literáta, působícího v Moskvě jako překladatel; Rudolfa Herzoga – rumunského komunisty a revolucionáře. Jejich cesty se kříží, každý však má vlastní příběh. A každý je jinak tragický. Ri se přes počáteční vzdor poslušně začlení do nové kolektivní společnosti, která všechno jedinečné nelítostně potírá a drtí. Jana Fischera táž společnost nemilosrdně semele a s odporem vyvrhne. Rudolf Herzog za ni položí život.

Hlavně nezavýt

Román Jiřího Weila jsem poprvé otvírala dlouho předtím, než začalo zběsilé zvelebování Moskvy, a přece mi ta jeho Moskva cizinců, kteří do ní přijeli za prací, a Moskva Rusů, kteří se kolem cizinců rádi ochomýtají, už tehdy připadala blízká. Nešlo ani tak o samo město, jako o jeho každodennost. O městě se v úvodu psalo, že je velké, cizí a lhostejné. Hlavní hrdinku, malou a bezbrannou, ubohou a nemo-houcí Ri, v něm přepadala úzkost ze všeobecného nesouladu, z nestvůrných kombinací, z naprosto odlišných a nesmyslných pořádků. Ve mně to město hrůzu nebudilo. Neděsil mě chrám Vasilije Blaženého, ten strašidelný zámek planoucí všemi barvami, který jako by vyplašenou Ri stahoval někam do propasti. Neděsily mě ani dračí věže, ty zubaté špice sedmi stalinských mrakodrapů zakousnutých do ocelového moskevského nebe. To všechno byly jen kuriózní kulisy, pohlednicová klišé, v nichž si člověk časem zvykne nevšímavě žít, nacházet zvrácený požitek i obyčejné zalíbení. Hrůzu mi nenahánělo město, nýbrž to, jak strašné málo se za sedmdesát let změnilo ve všedních životech jeho obyvatel – bezprávných, a proto tak surových. Pravda, do galoší už obutí nebyli, a přece jsem mezi nimi i já občas stála malá a bezbranná, ubohá a nemo-houcí.

Po silnicích se dál za deště nezadržitelně valily proudy kalné vody a nedokázaly najít jediný kanál, kam by svobodně stekly a spláchly okolní špínu. Se stejnou intenzitou po chodnících proudily šedivé zástupy věčně spěchajících lidí. I oni marně hledali průchody a škvíry, jimiž by z té tekoucí masy unikli. A obyčejná cesta do práce stále ještě představovala hrdinské zápolení. Počkat, až se u přechodu nashromáždí dost pěších, a teprve v tom monolitním

REZKOVÁ, ŠRÁMEK, VLKOVÁ
To je metro, čéče



Ponořte se do tunelů a chodeb, do historie i současnosti podzemní dráhy. Kniha pro malé i velké.

CRAIG THOMPSON
Kosmo knedlíci



Slavný autor (Pod dekou) se v rodinném komiksu nebojí zobrazit chudobu a znečištění vesmíru.

PETR ČORNEJ
Jan Žižka



Monumentální biografie představuje nepřemoženého hejtmana v netradičním světle.

Nad romány Jiřího Weila a Andreje Platonova



Viktor Pivovarov: Mokré vlasy, z cyklu Jedlíci citronů, 2005

davu se odvážít přejít přes rušnou silnici bez semaforu. Přeskákat hluboké louže pod zborcenými obrubníky. Ty, co se rozlily do šire moří, přebrodit. Ostrými lokty si proklestit cestu do přeplněného trolejbusu. Kdoví kdy a zda vůbec pojedou další. Mlčky snášet cizí šfouchance, někdy bolestivé. Prát se o místo, i kdybyste měli viset na tyči s jednou nohou ve vzduchu. Prodírat se pak zuřivě ven. Nechat se s úlevou vyplivnout ze dveří, třeba do sněhové závěje. A cítit se jako vítěz zápasu, když konečně dorazíte do práce a vyčerpaní dosednete na židli, abyste si vlhkým hadrem otřeli zablácené boty. Že jste vedli boj na život a na smrt, na vás nesmí být znát. Den teprve začíná.

V hlavě mi pak často, jako smyčka, běžel souvislý proud veršů: „Ach, jak se musíš držet,/ hlavně nevykřiknout,/ hlavně nezavýt,/ neprozradit se/ ničím/ uprostřed dusotu/ těch, co pádí žít –/ těch, co uklouzli,/ těch, co vstali,/ těch, co cení zuby,/ těch, co žvýkají,/ těch, co srážejí se/ čelem s čely.../ tlup! tlup!“ Byly to verše z poválečné Moskvy, verše Jana Satunovského. Právě v tom nadlidském úsilí vymrhaném na docela banální činnosti jako by pramenila nevyhnutná vzpoura. A Jiří Weil ji registruje, jako očité svědectví ji poctivě dokumentuje. Je to neodvolatelný fakt.

Tango na moskevském nábřeží

Když v prosinci 1937 časopis Panorama publikoval ukázkou z Weilova románu, předeslal jí autorova slova: „Není to kniha nepřátelská Sovětskému svazu, není to možné již proto, že je objektivní. (...) Napsal bych však špatný román, kdybych líčil jen světlé stránky.“ Byly to naprosto zbytečné starosti. Vždyť i pod světlými stránkami v románu neustále cosi nebezpečně vře – i když autor své hrdiny z úmorné každodennosti vytrhne, i když je třeba zavést do jedné z těch oáz bezstarostnosti, v něž se od konce dvacátých let měnily moskevské parky. Hrdinové žasnou, jak se v jednom z nich po zledovatělých pěšinkách prohánějí rozesmátí bruslaři, kterým v mrazu od úst stoupá pára, jak ve vytápěných pavilonech v tanci víří šťastné dvojice, co sotva popadají dech a šlapou si přitom na nohy. Zato hrdinové pak obratně a elegantně tančí za neklidného šepotu po vyprázdněném parketu a sklízí bouřlivé ovace. A rozpálená Ri se cestou domů rozhodne, že jednou provždy se svým vnitřním bojem proti vnějšímu světu skoncuje, že se stane jeho pokornou součástí, mrtvou mechanickou součástkou.

A tak i z toho chvilkového štěstí a zvonivého smíchu v zimním parku mě znovu jen nepříjemně zamrazí. Tím spíš, že také dnešní

proměna města začala v parcích. Od jara jedenáctého roku halasně probíhala jejich velkolepá přestavba a modernizace. Už v létě toho roku se v parku Gorkého na nábřeží řeky Moskvy znovu tančilo rozvázné tango a rozpustilý lindy hop, po asfaltových cestičkách kličkovali cyklisté, pěší pojídali smetanovou zmrzlinu a zapíjeli ji limonádou mýdlové chuti. A v zimě se tam po největším kluzišti s umělým ledem v Evropě znovu proháněli bruslaři s pusou od ucha k uchu. Ale kromě páry, co jim v tom mrazu stoupala od úst, už jako by ve vzduchu visely také obavy – že se s novou slávou městských parků postupně vrátí i to, před čím měly kdysi poskytnout útočiště, od čeho měly odvést pozornost. „Moskva třicátých let bylo strašné město,“ napsal Varlam Šalamov a na mysl měl především hlad, ale i počínající represe a všudypřítomný strach.

Dívka, kterou všichni milují

Každá, i sebezpozitivnější maličkost jako by v sobě od počátku obsahovala konflikt, svůj opak nebo dokonce popření. Materiál se ustavičně bouří – proti všem, kdo se k němu jen přiblíží. I proti Andreji Platonovovi, který ve své próze o Moskvě s dojemnou upřímností popisuje to „milované město, které s každou minutou rostlo dál do budoucnosti, bylo vzrušené prací, zřeklo se sebe samého a vleklo se kupředu s neznámou mladou tvář“. Měla to být pocta proletářské Moskvě, dokonce sociální zakázka. V roce 1933 se v sovětském tisku rozpoutala kampaň za opomíjené centrum země. Redaktor novin Litěraturnaja gazeta si 11. července toho roku stýskal: „Proč čtenáři neznají to skvělé město, do něhož se sjíždějí lidé z celého světa, aby pochopili, co to je, ta rudá Moskva (...) Ten, kdo má rád živý život, nemůže nemít rád Moskvu. Spisovatel, který chce znát naši skutečnost, nemůže nežít životem moskevských bolševiků, moskevských proletářů. (...) Téma Moskvy je otázkou typu spisovatele. Téma Moskvy je tématem bojové přestavby, je to téma mezinárodního významu, téma světové revoluce.“

Platonov, opakovaně zavrhaný kritikou včetně „Prvního čtenáře státu“, se toho tématu chopil, dokonce uzavřel smlouvu s nakladatelstvím, a hotový text měl odevzdat počátkem roku 1934. Avšak termín neustále odsouval – možná i proto, že do nového světa, který hučí slavnostní energií, se mu vehementně tlačily úlomky a střepy toho starého, až nový úplně zaplavily. A jako by to byly ty samé, které Jiří Weil v *Moskvě-hranici* zařadil na konec grandiózního listopadového průvodu a popsal je téměř platonovovsky: „Když dojdou na Rudé

náměstí, nebude již nikdo na tribunách, kolem nich bude prázdné jako v jejich životě, jejich výkřiky na náměstí nedolehnou k žádným uším, vyplaší jen vrány a kavky na věžích Kremli. Přejdou náměstí a rozprchnou se do svých brlohů, aby v nich skončili svůj nesmyslný, neorganizovaný život.“

Platonov těmi osamělými a posmutnělými ztracenci, kteří jsou si své nepatřičnosti v novém světě bolestivě vědomi, zabydlel celý román – román původně psaný k oslavě moderního velkoměsta budoucnosti. Takový není jen bezprostřední představitel před-revolučního světa, rezervista Komjagin, který s hlavou zabalenou v dece leží na prkenné podlaze u sebe v pokoji a čeká, až umře. Takoví jsou i ti, kdo se touží aktivně podílet na životě v novém světě. Takový je zeměměřič Božko, který si dopisuje s esperantisty po celém světě a svolává je, aby neváhali a přidali se k socialismu. Takový je inženýr Sartorius, který se vzdá slibné kariéry a později i vlastní identity, aby si zkusil, jaké to je, žít jako někdo jiný. Takový je chirurg Sambikin, který pátrá po věčném životě v mrtvém těle, po lidské duši ve spleti střev mezi nestrávenou potravou a výkaly. Taková je koneckonců i Moskva, kterou všichni muži v románu tak zoufale milují. Nikoli město, nýbrž Moskva Ivanovna Čestnovová – energická, nespoutaná a neohrožená žena, která své jméno dostala v dětském domově na počest nového hlavního města. A samozřejmě, že ho symbolizuje. Vznáší se vysoko nad ním s padákem, spouští se hluboko do jeho podzemí – a já si přitom vybavím rétorickou otázku z Weilova románu: „Copak může zákon zabránit dívce, aby se nestala hrdinkou?“ Zazní v oslavné pasáži o stavbě moskevského metra, již se s radostí účastní všichni obyvatelé. Jenže Platonovova Moskva v šachtě přijde o nohu. Ostatně už její seskok skončil katastrofou, když se ve vzduchu pokusila zapálit si cigaretu a v okamžiku vzplála.

Myslet míchou

„Není vyloučeno, že Platonova zarážely a lekaly závěry, k nimž dospěl,“ podotkla Miluše Zadražilová v souvislosti s jeho tragickým svědectvím o kolektivizaci v novele *Co nám jde k duhu* (1931, česky 1966). Ta slova bezesporu platí také o *Šťastné Moskvě*, v níž se navíc onen trvale přítomný rozpor, onen střet záměru s jeho provedením, tematizuje v úvahách o dvojím vědomí člověka, o jeho schopnosti myslet nejen mozkiem, ale také míchou: „Pokaždé uvažujeme dvě myšlenky naráz, jen jednu uvažovat nedokážeme! Máme přece dva orgány pro jeden předmět! Oba uvažují a jdou proti sobě, i když uvažují na jedno téma...“ Jakkoli bláhomá je to představa, je to přesná metafora dvojakosti, kterou zažívám při četbě nejen Platonovovy *Šťastné Moskvy*, ale i Weilovy *Moskvy-hranice* – obou těch románů fascinovaných Moskvou, z nichž bezděčně zamrazí.

K Platonovově nevelké próze mě znovu po letech přivedl obraz Viktora Pivovarova *Mokré vlasy* (2005), na němž se v prostorné světélé místnosti plné ostrých hran z okna otevřeného dokořán vyklání mladá žena, jejíž dlouhé tmavé vlasy přitom těžce splývají dolů. Obraz odkazuje k jedné z úvodních scén, v níž Platonovova hrdinka pozoruje to nepřetržitě pulsující město, které večer pozvolna utichá a chystá se ke krátkému spánku. A právě tady, víc než kde jinde, spolu ty dvě Moskvy, žena a město, splývají ve skutečně úchvatném výjevu. Poslední věta románu ho však neúprosně přeškrtně: „Kdyby celé lidstvo leželo a spalo, nedalo by se z jeho tváře poznat, jakou má skutečně povahu, a člověk by se mohl nechat zmýlit.“ Připomínám si tu větu pokaždé, když se procházím dnešní proměněnou Moskvou, když žasnu, jaké je to podivuhodné město, když cítím mrazení v zádech.

Autorka je rusistka.

SLOUPKY
PSANÉ
NA VODU

Zkouška začala

PETR BORKOVEC

Romaňolsky se to městečko jmenuje Dvedla. Píše se to s nějakými apostrofy, tečkami a čárkami – nepamatuju si. Dvedla, Dovadola. Nic, nic v údolíčku pod Apeninami. Pár uliček mezi domy, náměstí s podloubím a lednovým sluncem a výhledem na opatství. Sedl jsem si před Bar Centrale (nápis na tabuli nebyl k přičtení) a objednal si pivo Moretti. Bez vůle k čemukoli, bez myšlenky jsem sledoval, jak z Garibaldiho náměstí vede Garibaldiho ulice, na které stojí Garibaldiho jezdecká socha. Pak jsem si přečetl Garibaldiho jméno na všech pamětních deskách v podloubí. Pod jednou z nich, vedle věnce a vlajky, stál svícen udělaný ze spodku moka konvičky Bialetti. Moretti, Bialetti, Garibaldi, Moretti, Bialetti, Garibaldi! Italský zapadákov v zimě!

Cestovní deník – který jsem si nikdy nevedl, a pokud ano, stejně není k přečtení – zaznamenává, že jsem v baru okouněl dvě hodiny a pak šel do kostela. V kostele jsem si prohlížel mramorovou rakev s podobiznou blahoslavené. Ležící socha, která se vynořovala z víka, měla zkrfžené ruce s prsty mléčnými a naběhlými a plnými začernalých oděrek. Vypadalo to, jako by právě domyla nádobí. Vsunul jsem se do lavice.

Kostelník prošel kolem oltáře. V zákristii prasklo prkno. Ledové světlo, které padalo v pásech dovnitř, nesláblo, neslilo. Objevil se muž v černém a uprostřed presbytáře postavil stojan na noty. Znovu se zjevil kostelník. Nesl pletenou tlustou šňůru s ozdobnými kovovými konci zakončenými zlatými háky, připnul ji mezi lavice a oddělil presbytář od lodí. Stojany mezitím přibývaly.

Do kostela vešla skupinka žen s deskami, spěchaly. První z nich bez váhání šňůru nadzvedla a ostatní ženy ji podležly. Té, která byla trochu při těle, to trvalo déle než ostatním. Velitelka pak šňůru přidržela sama sobě a podlezla tvář vzhůru, se smíchem a poznámkami, jako nemotorný artista. I ona byla silnější – ale u ní si toho člověk ani nevšiml. Ženy stály mezi stojany a mluvíly. Jedna se náhle rozhodla: vrátila se, bílou šňůru překročila, usedla do lavice nedaleko ode mě a sepnula ruce. Přicházeli další, ženy i muži s deskami. Každý měl po svém co dělat s pletenou šňůrou se zlatými háky – sborista, který při chůzi svačil, ji odepnul a s plnou pusou pustil další příchod. Jiní podležali, přelézali, někdo čekal, až si ho všimnou a zábranu odstraní. Mladík s pouzdrem na housle se efektně přehoul přes lavici – a už stál před oltářem a vítal se s ostatními. Sbor byl kompletní, přicházeli hudebníci. Nástroje překonávaly šňůru tolika způsoby, kolika způsoby se sboristé a hráči vítali, divili a zvesela povzbuzovali. Šňůra se pohybovala, kostel hučel. Do toho – zatímco hráči ladili nástroje – sbor pod vedením rozesmáté velitelky zkusil několik nástupů. Vtom do kostela vstoupil muž, kterému sbormistryně vyšla vstříc. Se šňůrou, nad níž se ti dva setkali, se to odbylo takto: sbormistryně ji na jednom konci odepnula a uvolnila cestu, muž ženu objal a políbil na obě tváře, ona držela stočenou šňůru v náruči jako tlustou kočku. Muž pletenec vzal, vysunul také druhý hák – a všechno to hodil na dno lavice. Vzápětí nahlas promluvil, ona přehlédla sbor, on zvedl ruce do vzduchu a – zkouška začala!

Čtu, abych se nezbláznil

S Tomášem Kubíčkem nejen o propagaci české literatury

„Literatura je to, přes co jsme čtení jinými národy,“ říká literární teoretik a ředitel Moravské zemské knihovny Tomáš Kubíček. Mluvili jsme s ním o vývozu české literatury do zahraničí, o specifikách jinojazyčných literárních trhů nebo o užitečnosti snobismu.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Hodně se psalo o vašem zásahu do personální podoby i směřování Českého literárního centra, jehož řízením byla pověřena Moravská zemská knihovna. V čem podle vás spočívá smysl této instituce?

Smysl je dán její koncepcí, která je veřejně přístupná na webových stránkách centra. Jednoduše řečeno jde o podporu vývozu české literatury, tedy knih, autorů i autorek do zahraničí. Ani ten nejsebevědomější evropský stát si nedovolí podcenit tuto oblast kulturní politiky. To, že se tomu soustavně začala věnovat i Česká republika, by nemělo být důvodem oslav, pouze se napravuje něco, co se dlouhodobě zanedbávalo. A protože se to zanedbávalo, je teď potřeba hodně úsilí. Snižující se a někde dokonce nulový zájem o českou literaturu je nemilou skutečností. Podívejte se na Německo, na jeden z největších čtenářských národů na světě. Před loňským Lipským knižním veletrhem tam vycházely tři, čtyři české překlady ročně. V průběhu posledního roku dostali němečtí čtenáři devadesátku nových překladů, a o české literatuře se v Německu loni psalo ve více než třech tisících mediálních zprávách. Každá kniha je součástí literárního průmyslu a ten musí obsahovat i marketing. Čeští nakladatelé to vědí, ovšem český stát se zatím tvářil, že ho to nezajímá. Teprve teď si začíná uvědomovat potenciál literatury pro kulturní diplomacii.

V jednom z rozhovorů jste mluvil o tom, že strategická rozvaha, na níž by měla být založena práce centra, by měla jasně pojmenovávat cíle a zisky, podle nichž by bylo možné sledovat jeho úspěšnost či neúspěšnost. Co byste vy osobně považoval za úspěch?

Ukazatele jsou v tomto smyslu nesložitě: počet autorů a autorek na zahraničních festivalech, čteních a debatách v prvním kole, v druhém kole pak počet pozvání pro zástupce české literatury na tyto kulturní podniky, počet dvoustranných smluv o dlouhodobé spolupráci na podpoře výměny v rámci vývozu národní literatury, aktivní síť partnerských institucí u nás i v zahraničí, množství vydaných knih v daném jazyce, recepce české literatury v zahraničních médiích. Netěkající oči, když se zeptáte svého zahraničního partnera, co zná ze současné české literatury, což je běžný obrázek. Zisk je pojmenovatelný ještě jednodušeji. Neříkejte mi, že se vám nestalo, když přijedete někam do zahraničí a prozradíte, že jste Češka, aby váš protějšek nezačal drmolit něco ve smyslu: „Četl jsem vašeho Kunderu, Haška, Havla...“ Pravděpodobnost, že se to stane, je mnohem větší než odpovědi typu: „Znám vašeho Topolánka, Zeman, Klause atd.“ Literatura je to, přes co jsme čtení jinými národy. Naštěstí. Ziskem je například to, co se stalo teď v Německu, kde ke jménům, která jsem uvedl, přibyli ještě Topol, Rudiš, Denemarková, Tučková. Ziskem je, že se o nás v Německu, Rakousku a Švýcarsku už zase ví, že znovu začínáme patřit na jejich kulturní mapu Evropy.

Jsou německý knižní trh a čtenářská kultura něčím specifické? A je třeba při propagaci české literatury v různých jazykových oblastech akcentovat různé věci?

Německá čtenářská kultura je na mnohem vyšší úrovni, než jsme zvyklí u nás. Rozsahem i kvalitou čtenářských spolků, debatních setkání s autory či autorkami, množstvím literárních periodik, tím, jakou má literatura pozici v denním tisku... Jen se podívejte na přílohu Fejeton ve Frankfurter Allgemeine Zeitung nebo v Die Zeit! A pak je zde zapojení literatury do televizního vysílání nebo účast

autorů a autorek na celonárodních debatách, ať už se týkají migrace, násilí, americké přítomnosti v Německu nebo vztahu k Izraeli. Není divu, že jednou z tuzemských autorek, která nyní slaví úspěch u německého publika, je Radka Denemarková, která je ochotná do takového typu debat vstupovat a formulovat sice někdy kontroverzní, ale inspirativní názory.

A pokud jde o jazykové oblasti, je logické, že v každé kultuře je třeba akcentovat něco jiného. Podívejte se na Francii: z české literatury tam převažují překlady knih, které vycházejí vstříc francouzské zálibě v esejistice. Na tom je založen aktuální úspěch Michala Ajvaze i Patrika Ouředníka. To je třeba přimnout a podřídit tomu strategii. U Francouzů však velkou roli hraje také jejich trvalý zájem o komiks, včetně toho českého. To je třeba využít. V Polsku je zase vlna zájmu o kvalitní a umělecky náročnější fantasy. A v Německu se po vlně asijské a blízkovýchodní exotiky, která přišla za vlnou skandinávské detektivky, vrací zájem o sociálně kritický román. A tak bychom mohli pokračovat...

Je práce státního úředníka v něčem inspirující pro literárního teoretika? Máte ještě čas a chuť číst?

Určitě ano – alespoň knihovnická práce má to specifikum, že si obojí může navzájem pomoci a dobře se to snoubí. A chuť a čas číst mám, i chuť psát. Posuďte sama: minulý rok mi vyšel článek o české a ruské sémiotice v jednom z nejprestižnějších teoretických časopisů Communications, s Petrem A. Bílkem a Johnem Pierem jsme připravili a vydali v Paříži výbor studií Jana Mukařovského s obsáhlými komentáři, uspořádal jsem výstavu z díla Milana Kundery včetně katalogu, k vydání jsem připravil bibliografii překladového díla Milana Kundery a právě dokončuji knihu o podílu katolické inteligence na projektu moderní kultury v období první republiky, která by měla vyjít v polovině roku v Hostu... Čtu neustále. Jednak musím vědět, co „prodávám“, a jednak si potřebuji udržet přehled o tom, co se děje v zahraničí. Mám v zahraničí spoustu kamarádů, kteří mi posílají knížky s lístečky „Toto musíš“, „Nic lepšího jsem letos nečetl“ nebo „Omluvám se, že je to tak tlusté, ale určitě to dočti“. A čtu i proto, abych se nezbláznil.

Jaké podpory se vlastně literatuře od ministerstva kultury dostává? A do jaké míry by měla být literatura financována státem a do jaké soukromými sponzory či mecenáši?

Je tu řada grantových projektů, ale pro nás jsou důležité dva. Tím prvním je podpora vydávání překladů z české literatury. Ta se z nějakých dvou milionů korun před čtyřmi, pěti lety zvedla, tuším, na osmnáct milionů v loňském roce. A pak samozřejmě České literární centrum, které má sice málo pracovních míst, čemuž odpovídá i rozpočet, absolutně nevyhovující pracovní prostory, ale nadšené, zkušené a spolehlivé lidi, kteří jsou schopni mu dát smysl.

Každý alespoň trochu kulturní stát podporuje svoji kulturu. Nejsme v situaci, kdy by si literatura mohla pomoci sama. Ve společnosti, která nebezpečně pomrkává po populismu, se nedá předpokládat, že takoví autoři jako Topol nebo Denemarková budou komerčně úspěšní. Výjimky samozřejmě potvrzují pravidlo. Ale podívejte se do statistického výkazu Svazu českých nakladatelů a knihkupců za uplynulý rok. Ta čísla jsou jasná – literatura podporu potřebuje, nechceme-li být vydáni napospas midkultu. Anebo jinak: společnost potřebuje, aby byla podporována její kultura. Myslíte, že by třeba česká filmová vlna šedesátých let byla možná, kdyby státní podpora nedala autorům možnost hledat nový filmový jazyk bez ohledu na komerční úspěšnost? To ovšem neznamená, že by literaturu měl podporovat jenom stát. Chybí však literární snobismus, a to i v prostředí podnikatelů či firem. Podpora literatury se příliš nenosí. Ve společnosti, která přísahá na kuchaře a modlí se k rozpáleným troubám, to ale nepřekvapuje.

Tomáš Kubíček (nar. 1966) je literární teoretik a historik. Působil jako profesor na Univerzitě Palackého v Olomouci, nyní působí na Univerzitě Karlově v Praze. Od roku 2014 je ředitelem Moravské zemské knihovny v Brně. Je členem rady porot a komisí, badatelsky se věnuje literárnímu strukturalismu, naratologii a české literatuře 20. století.



Finnmark 10. 2., 11. 3.

Shooting Up 19. 2.

Aluminiová královna 25. 2., 4. 3.

The New Dictionary of Old Ideas 21. 2. — 27. 3.

Hibou 11. 2.

5. 3. **Jessy Lanza**

Vltava Český rozhlas
Radio Wave Český rozhlas
CTK Česká tisková kancelář
ArtMap ARTALK

MeetFactory je v roce 2020 podporována grantem M. m. Přílohy ve výši 10.000.000 Kč.



Tomáš Kubíček. Foto ahojleipzig2019.de

Důležité jsou granty i režim DIY

Rozhovor se spoluzakladatelem ceny Vinyla Tomášem Grombířem

Hudební cena Vinyla letos vstupuje do svého devátého ročníku. Jednoho ze dvou jejích zakladatelů jsme se zeptali, jak může existence ceny prospět hudební komunitě a zda je při posuzování důležité žánrové hledisko. Hovořili jsme také obecněji o institucionální podpoře hudby.

JAN KLAMM

S jakými motivacemi jste v roce 2011 zakládali hudební cenu Vinyla? Jaké jste si stanovili cíle a nakolik se vám je povedlo splnit?

Na počátku byla frustrace a nadšení. Frustrace z toho, jak fungovala cena Anděl. A nadšení fanoušků podporujících hudební komunitu. Dobře jsme s Pavlem Uretšlégrem, spoluzakladatelem Vinyly, věděli, do čeho jdeme, a neměli jsme přehnaná očekávání. Primárně jsme chtěli vytvořit transparentní a od všech tlaků oproštěnou platformu, která bude schopná skutečně odborně reflektovat dění na tuzemské klubové scéně. Děláme to skoro už deset let – po kouskách rozšiřujeme záběr a v rámci doprovodného programu vozíme zajímavou hudbu do regionů.

V čem doprovodný program spočívá?

Vybíráme hudební projekty – ne vždy musí být nominované nebo oceněné Vinylou – a pořádáme jim koncerty v místech, kde by si je lokální promotéři nemohli sami dovolit, protože by se jim to ekonomicky nevyplatilo, a pokud přece, tak pouze v případě, že by kapela hrála jen za cesták. Zatím to testujeme v Jihomoravském kraji – musíme se ujistit, že to budeme zvládat vedle svých běžných pracovních povinností, ale chceme to dělat ve větším měřítku. Když jsme do Veselí nad Moravou, odkud s Pavlem pocházíme, přivezli Kalle, lidé se uhranutě podívovali: „Tohle je vážně česká kapela?“ V tu chvíli bylo jasné, že to má smysl. Loni jsme uspořádali i cyklus přednášek o hudbě a plánujeme v tom pokračovat.

Co by měla Vinyla oceněným v ideálním případě přinést?

Velmi rychle jsme od hudebníků začali slyšet, že jim někdo nabídl koncert, protože je objevil prostřednictvím Vinyly, která má větší šanci proniknout do mainstreamových médií než jednotlivé kapely. Cena v jistém smyslu funguje jako rozcestník a barometr kvality. Samotné ocenění je spíš symbolické, nemůžeme vítěze finančně obdarovat, ale přál bych si, abychom jim mohli nabídnout třeba prostor v profesionálním studiu nebo supervizi zkušeného producenta, což by je mohlo posunout dál. Bez výrazného impulsu se více méně opakuje stále stejný scénář: kapela natočí dobrou desku, objede v létě festivaly a na konci prázdnin jsou její členové bez dovolené a s honorářem, který sotva pokryje ušlou mzdu.

V charakteristice na webu se lze dočíst, že cílem Vinyly je „příspěvek k popularizaci hudby“. Opravdu si myslíte, že v dnešní době, kdy je hudební oblast značně roztržštěná, je možné hovořit o hudbě takto obecně? Osobně mi žánrové hledisko přijde na obtíž a snažit se ho narušovat považuji za to nejlepší, co se pro hudbu dá udělat. Když ale jde o posuzování hudební tvorby, není namístě respektovat fakt, že žánrové hranice reálně existují?

Můžete uspořádat kulinářskou soutěž, v níž budou všichni vařit guláš. Anebo necháte kuchařům volnou ruku, aby udělali to nejlepší, co dokážou. Oba přístupy jsou legitimní, ale nám je bližší ten druhý. Osobně žánr vnímám spíš jako pomocné označení, které nic neříká o kvalitě či invenčnosti konkrétní nahrávky. Navíc je čím dál těžší hudební tvorbu žánrově ukotvovat, a proto je podle mě trvání na žánrech spíš ke škodě věci – podporuje stereotypní uvažování o hudbě.

Zeptám se jinak a konkrétněji: dokáže porota, v níž převažují publicisté z okruhu časopisu Fullmoon a Radia Wave, adekvátně a fundovaně posoudit hudbu, jíž se zmíněná média věnují jen velmi okrajově, pokud vůbec – například soudobou vážnou hudbu, jazz, experimentálně zaměřenou tvorbu nebo volnou improvizaci?

Vážná hudba – a nebál bych se do této škatulky přiřadit i jazz, protože periodika o vážné hudbě zpravidla jazz reflektují – je kategorie sama pro sebe, jelikož má silně rozvinutou institucionální infrastrukturu: systém vzdělávání, hudební vědu, profesionální tělesa i renomé v zahraničí. Klubová scéna má proti tomu směšně titěrné zázemí a k jejím nej důležitějším pilířům patří právě Fullmoon a Radio Wave. Obě média navíc mají minimum kmenových zaměstnanců, takže nevytvářejí homogenní ideologii – lidé, kteří tam přispívají, mají své další aktivity. A proto se nebojím, že by se Vinyla nějak uzavírala.

Cena Anděl, vůči níž se vymezujete, se dělí na hlavní část, zahrnující dejme tomu střední proud, a vedlejší ceny, jež se udělují v několika žánrových kategoriích. Záběru Vinyly nejvíce odpovídá kategorie „alternativa a elektronika“, což mimo jiné implikuje, že žánrová část ceny Anděl pokrývá podstatně větší výsek současné menšinové hudby. Chápu, co vám vadí na hlavních kategoriích této ceny, ale pokud jde o žánrové Anděly – nekopíruje jejich rozvržení nakonec dost věrně situaci současné hudby?

Zase jsme zpátky u žánrů... Mně prostě přijde zajímavější kouknout se na scénu jako na co největší celek a vytáhnout z něj ty nejzajímavější počiny bez ohledu na žánr. Ceny Anděl pomohly vytvořit hudební propast: na jedné straně je tu velkolepý vyhlášovací večer s osvědčenými hvězdami v televizi, na druhé straně alternativa, respektive několik žánrových kategorií, na okraji mediální pozornosti. Přitom i alternativa – a mně se toto označení opravdu nelíbí, protože automaticky podouvá cosi podezřelého – dokáže vyprodukovat normální, líbivé písničky, které by při troše dobré vůle snesli i posluchači Radiožurnálu. Když dnes vaši hudbu zahraje Radiožurnál nebo Frekvence 1, v podstatě to, řečeno s trochou nadsázky, znamená, že nestojí za nic. To nepovažuji za dobrý stav.

Některé hudební scény fungují striktně na principu DIY a programově odmítají granty a dotace. Je podle vás institucionální podpora menšinové hudby – od státu, krajů, měst či různých nadací – důležitá?

Oba přístupy jsou důležité a napomáhají pestrosti scény. Režim DIY je odolnější vůči systémovým otřesům: bude fungovat, i když vyschnou granty. Chtěl jsem říct, že je také svobodnější, ale vlastně není, protože tady zase funguje „dozor“ komunity, která se kvůli výkladu a dodržování principů často dostává do malicherných, skoro až sektářských sporů. V grantovém režimu je zase možné lépe posouvat úroveň scény; nemůžou to přece pořád všichni dělat na koleně, ve volném čase



Tomáš Grombíř. Foto Tomáš Hruza

a jako koníček. S potěšením sleduji, kolik se v posledních letech objevilo malých příjmených festivalů, jejichž program netvoří „pivní“ kapely. A to bez grantů dost dobře nejde.

Myslíte si, že český grantový systém funguje dobře? Je podle vás nějaká hudební oblast protežována a jiná naopak opomíjena? Na výsledcích grantů ministerstva kultura v kategorii „alternativní hudba“ je třeba zarážející dominance projektů zaměřených na jazz...

Jazz se konstantně drží na horních příčkách – mnozí hodnotitelé jej zřejmě automaticky zařadí do kolonky vysokého umění –, kdežto jiné žánry se musí pořád obhajovat. Obecně si myslím, že na prvních deseti příčkách by měla být větší pestrost, a také by se dalo polemizovat o samotném bodovém hodnocení jednotlivých projektů. Ale to jsou spíš drobnosti, hlavní je, že grantové řízení má jasná, transparentní pravidla v podobě odborných komisí. Horší je, kolik se rozdělí peněz: podle mě je to směšně málo. Nakonec se všechny akce nějak uskuteční, ale často na hranici fyzických i finančních možností pořadatelů.

Také mi vadí nesystémová podpora kultury, respektive zaměřování hodnotných projektů a jakéhosi kulturního developmentu. Takovým příkladem je třeba festival Soundtrack v Poděbradech, za nímž stojí člen Lucie Michal Dvořák. Festival na ministerstvu kultury skončil mezi nejhůře hodnocenými projekty – oprávněně, jde totiž o ryze komerční akci. Jenže VIP pořadatelé si vždycky nakonec nějakou cestičku najdou... A tak byl Soundtrack podpořen

blíže nespecifikovanou částkou a bez dalšího vysvětlení ze zdrojů určených na „zajištění bezpečnosti měkkého cíle“. Velkou, opravdu velkou vůli mnoha orgánů státní správy tomu festivalu pomoci ukazuje i registr smluv [hlidacstatu.cz]. Člověk se neubrání dojmu, že podobné akce se konají hlavně proto, aby se politici mohli předvést na pódiu.

Angažujete se v hudební sféře i jinak než organizací Vinyly?

Kolega Pavel Uretšlégr je zároveň ředitelem hudebního festivalu Beseda u bigbítu – ostatně to je také důvod, proč tenhle rozhovor dělám jen já, on se zrovna musí věnovat festivalu. Hodně lidí, zejména v regionu, si myslí, že Beseda je podnikatelský projekt. Podnikatelský projekt je to, když ve vedlejší vší navezou k fotbalovému hřišti tatrovku pís-ku, míchají mojito, pouštějí Michala Davida a říkají tomu Havajská noc. Beseda je po skončení festivalu ráda, když zaplatí všechny faktury. Každopádně oba známe hudební scénu z více stránek.

Tomáš Grombíř (nar. 1978) se spolu s Pavlem Uretšlégrem podílel na vzniku hudebních cen Vinyla, které byly koncipovány jako protiváha ke komerčně zaměřeným oceněním a udělují se od roku 2012. Živí se jako scenárista. V roce 2016 vydal román Jedničky a nuly, aktuálně pracuje na dalším textu.

Rychlodabérů u nás byly desítky

S autory dokumentu Králové videa o pirátské videodistribuci



Natáčení Králů videa. Zleva kameraman Albert Loprais, Petr Svoboda, Ondřej Neff a Lukáš Bulava. Foto Tiskový servis Králové videa

Připravovaný nezávislý dokument Králové videa se věnuje tuzemskému pirátskému rychlodabingu v osmdesátých letech. S režisérem Lukášem Bulavou a dramaturgem Petrem Svobodou jsme mluvili o dabování a distribuci západních filmů v této éře.

ANTONÍN TESAŘ

Fenomén českého rychlodabingu je u nás celkem neznámý. Z jakých podkladů jste vycházeli?

Lukáš Bulava: Když jsme před třemi lety s Petrem tohle filmové dobrodružství započali, na prvním místě byla touha vypátrat doposud neznámé hrdiny našeho mládí, jejichž hlas doprovázel naše první velké filmové zážitky. Věděli jsme, že na toto téma byla sepsána jedna bakalářská práce a že se v televizi objevily krátké reportáže s rozhovory s těmi nejznámějšími rychlodaběry. Chtěli jsme ale jít více do hloubky a zjistit, jak celá ta síť fungovala. Brněnský videoveterán Josef Šedý nám pak předal informace, které nám pootevřely dveře do historie černého trhu s videokazetami.

Petr Svoboda: Jsem filmový sběratel a fanda rychlodabingu. Mám obsáhlou sbírku, ze které jsme s Lukášem mohli vyjít. Aktuálně čítá kolem 2300 filmových titulů s rychlodabingem. Vedu si například i databázi hlasů, v níž rozeznávám asi šedesát rychlodabérů. Jelikož většina z nich jsou neznámí lidé, dávám jim přezdívky podle jejich hlasového projevu, jako Šeptal, Huhňal, Pohodář a podobně, podle přízvuku, třeba Brňák nebo Ostravak, anebo podle hlasové podoby s někým jiným, například Strýček Jedlička, Profesor Hrbolek a tak dále.

Šedesát rychlodabérů je docela dost. Jak to, že jich bylo tolik?

PS: Dabérů bylo tolik, protože samizdatové dabování, jak tomu říká Ondřej Hejma, bylo takovým okénkem na Západ, do světa zábavy, jakou tady prakticky nikdo neznal. Když se

k nám v druhé půlce osmdesátých let začala pašovat videa ve velkém, kdekdo o ně měl zájem. Jenže zdrojů bylo málo. Kopírování už nadabovaných filmů s každou kopií snižovalo kvalitu a na pátou, šestou kopii už se nedalo dívat. Takže bylo jednodušší nahrát si film z německé nebo rakouské televize a sehnat někoho, kdo ho nadabuje. Proto také nejvíc rychlodabérů bylo z příhraničních oblastí s Rakouskem a Německem. Do těchto zemí také pracovně jezdila řada lidí, kteří si kopírovali videokazety z tamních půjčoven. V Praze a okolí pak zase byli lidé, kteří si mohli dovolit satelity.

Ze známějších tvůrců rychlodabingu můžeme jmenovat Ondřeje Hejmu, Ondřeje Neffa nebo Františka Fuku. Daběři ale byli většinou anonymní. Podařilo se vám některého z nich objevit?

LB: Anonymních rychlodabérů byly desítky. Jedním z nich byl i severomoravský samorost přezdívaný Meloun. Kamarádi se mě ptali, jestli už ho máme v dokumentu, protože si na jeho přednes dodnes pamatují. Nakonec jsme se k němu dostali a dokonce i s bonusem v podobě jeho partáka, se kterým kdysi spolupracoval. Chceme vypátrat i další esa, jenže na tu éru se už z velké části zapomnělo a někteří anonymní daběři se k ní ani nechťejí vracet.

Věděli o sobě jednotliví daběři, nebo byli spíš izolováni?

PS: Zjistili jsme, že rychlodaběři se mezi sebou navzájem prakticky neznali. Většina z nich samozřejmě věděla, že existují i další lidé, kteří opatřují videokazety českým voiceoverem, protože se k nim dostávaly kazety s jinými hlasy, ale vzhledem k určité teritoriálnosti této praxe spolu nekomunikovali. Každý měl svůj okruh distribuce a tyto okruhy se propojovaly maximálně na burzách, kde se kazety načerno prodávaly. Víme například, že na stadionu pražské Sparty si konkurovaly dva gangy videopiráťů a každý z nich měl vlastního rychlodaběra.

Co bylo pro pirátský rychlodabing charakteristické technicky a jazykově? Lišila se nějak úroveň dabérů?

PS: Lišila se výrazně, ať už technicky, jazykovou výbavou nebo projevem. Člověk se setkal jak s krásně slyšitelným a dobře artikulujícím hlasem, tak se zahuhňaným barytonem, kterému bylo rozumět každé páté slovo, nebo i s daběry s řečovou vadou. Někteří rychlodaběři skvěle vládli řeči a dokázali mistrně přeložit třeba i různé vtipy a speciality, jiní ale uměli jen pár slov a celý film si museli vymyslet. Jejich projev se pohyboval od zruděných hlasů, laxeň provázejících diváky filmem, až po exhibující šilence, přehrávající v každé scéně. Většina dabingů přitom vznikala z čisté vody – dabér sedl k filmu, který nikdy neviděl, vzal do ruky mikrofon, nasačil sluchátka a jelo se.

Rychlodabing se jako motiv objevuje už ve vašem hororu Kyselý dech, kde představuje zároveň zdroj zla i způsob jeho zahnání. Proč je použit tímto způsobem a jak jste se od Kyselého dechu dostali ke Králům videa?

LB: V raném věku mě rychlodabing často strašil. Vzpomínám si na podivné, úzkostné pocity z těch monotónních hlasů. Mnohokrát jsem se jich bál víc než krvelačných scén v samotném filmu. Po letech jsem dostal bláznivý nápad jednohlasý dabing použít do filmu Kyselý dech jako nástroj strachu, nástroj schopný probudit nekontrolovatelný nepřijemný pocit. Jednu z rolí si zahrál Petr a právě na základě tohoto setkání jsme začali pracovat na Králích videa.

Jde o nezávislý filmový projekt. Jak dlouho natáčení trvalo?

LB: První natáčení proběhlo v roce 2017 v brněnské Lišni u Josefa Šedého a poslední v roce 2019 s Danou Hábovou v kině Aero. Následně se materiál poslal do slovenské střižny Petra Pavlíka a producenta Igora Kováce. Celkově ale práce na dokumentu trvala tři roky. Neustále jsme pátrali a oslovovali další lidi, kteří měli s tímto fenoménem co do činění, což je pochopitelně tvrdý oříšek vzhledem k tomu, že jsme nikoho neznali, kromě nejproslulejších jmen. Věděli jsme, že to bude delší dobrodružství, a nechtěli jsme nic uspěchat.

V Rumunsku vznikl o rychlodabingu dokumentární film Chuck Norris vs. Communism, ve kterém je pirátská distribuce amerických filmů spojována se společenským klimatem pozdního komunismu a dokonce i s pádem režimu. Platí něco podobného i pro české prostředí?

PS: Rozhodně, i když to většina tehdejších rychlodabérů a distributorů popírá. Samozřejmě jim věřím, že to nebrali jako protirežimní činnost, ale spíš se chtěli jako první dostat k západní filmové produkci a zprostředkovat ji ostatním. A někteří z nich to samozřejmě dělali pro peníze, protože distribuce pirátských videokazet vynášela obrovské zisky. Nicméně si myslím, že to byl jeden z hřebíků do rakve komunistického režimu. Lidé se dívali na zakázané západní filmy, viděli, co všechno u nás není, a snili o tom, že to tu jednou také bude.

Bylo nebezpečné filmy distribuovat a dabovat?

PS: Jak co. Třeba pornografie znamenala překročení zákona, ale jinak to zas tak nebezpečné nebylo. Nevíme aspoň o tom, že by někdo z okruhu kolem videokazet byl ve vězení. Mezi našimi respondenty převládá názor, že komunisté dobře věděli, že kdyby ty lidi začali moc dusit, nemohli by se na západní filmy dívat ani oni sami.

Jak se situace změnila v devadesátých letech s nástupem legální distribuce západních filmů a zákonů na ochranu autorských práv? Proč rychlodabing přetrvával i v této době?

PS: V prvních letech po revoluci vznikaly videopůjčovny a oficiální distribuční společnosti, ale filmů bylo pro vyhladovělý trh pořád zoufale málo. Teprve v letech 1992 až 1993, kdy už u nás působily desítky distribučních firem, začaly nekvalitní, pirátsky dabované kopie mizet. Zhruba v této době ale přišel další zlom. Piráti vyrazili s kamerou do kina. A jelikož diváci stále vyžadovali na videokazetách dabing, burzy se začaly zaplavovat nahrávkami premiérových titulů z kin opatřených českým rychlodabingem.

Dnes je rychlodabing jen záležitostí sběratelů, jako jste vy, anebo ještě v nějaké podobě vzniká?

PS: Ojedinelé případy rychlodabingu se stále objevují. Například nový film Commando Ninja loni nadaboval zmíněný Meloun, tedy rychlodabér ze starých dob. Existuje také pár novodobých rychlodabérů, kteří dabují přes počítač a do různých DVD ripů. Dělají to za úplatu pro diváky, kteří chtějí mít nadabované filmy, jež nikdy nebyly uvedeny v češtině ani k nim neexistují titulky. Zkoušeli jsme je kontaktovat s tím, že bychom do dokumentu dali krátkou vsuvku s přesahem rychlodabingu do nového milénia, nicméně nikdo z nich s námi nechťel spolupracovat, protože je jim jasné, že překračují hranice legality.

Lukáš Bulava (nar. 1980) je nezávislý filmař, který se zaměřuje na horory. Je autorem středometrážních a celovečerních filmů jako Šest prstů v Zeleném (2012), Ted ne, Broskvičko (2015) nebo Kyselý dech (2016).

Petr Svoboda (nar. 1977) je sběratel videokazet. Na Králích videa pracuje jako dramaturg. Spravuje facebookovou skupinu VHS kazety z české provenience.

Místa plná filmů

Videopůjčovny jako ztracené prostory setkávání

Loňský dokument *At the Video Store* se věnuje několika specializovaným americkým videopůjčovnám, které vydržely do současnosti. Historický a společenský význam půjčoven videokazet a DVD dnes ovšem reflektuje i odborná literatura – mimo jiné v reakci na opouštění fyzických médií.

ANNA KREJČÍŘOVÁ

Za poslední dekádu vzniklo v americkém prostředí několik dokumentů a knih, které připomínají a někdy zcela přehodnocují roli videoformátů v době jejich největší slávy, ale i v současnosti. Čerstvým příspěvkem je dokumentární film *At the Video Store* (Ve videopůjčovně, 2019) Jamese Westbyho, věnovaný několika posledním kamenným videopůjčovnám v USA. Přestože snímek téma nezpracovává nijak revolučně ani do hloubky, v kontextu myšlení o fenoménu videa či pokusů o renesanci fyzických nosičů v době „nehmotných“ médií se mu daří představit důležitou část širší problematiky diváctví a vzájemně nepropojených digitálních filmoték.

Jak třídit film

Kolem roku 2010 došlo ve Spojených státech k náhlé implozi kamenných videopůjčoven. Kromě jejich zaměstnanců a zastánců fyzických nosičů ovšem jejich hrozící konec zaznamenal málokdo. Jedním z důvodů jsou krize, které americké videopůjčovny stíhají ve vlnách prakticky každou dekádu už od jejich vzniku. Ke konci osmdesátých let hromadně zavíraly nezávislé půjčovny neschopné konkurovat franšízám jako Blockbuster či Movie Gallery, o deset let později se s nástupem DVD výrazně snížil i počet těchto poboček, protože se prakticky smazal cenový rozdíl mezi koupí disku a jeho půjčením, a nultá

nabídkou. Herbert ukazuje, jak uspořádání takového prostoru ovlivňuje interakce diváků s filmy i mezi sebou navzájem. Například způsob, jakým jednotlivé půjčovny řadily a rozmísťovaly tituly, dodnes formuje chápání a dělení filmů. Uspořádání se otisklo do divácké zkušenosti – lidé si alespoň zčásti internalizovali systém své oblíbené videopůjčovny a některé kategorie velkých řetězců typu Blockbuster pak přešly do řazení digitálních filmoték a streamovacích platform.

Znalosti získané mezi regály

Westbyho snímek vychází právě z osobních zkušeností s půjčovnami. Těm se věnovaly už starší filmové dokumenty *Adjust Your Tracking* (Vyladte svůj obraz, 2013) Dana M. Kine-ma a Leviho Peretice a *Přetoč to!* (Rewind This!, 2013) Joshe Johnsona, nicméně oba snímky se zaměřují spíše na formát VHS a jeho specifika. Sběratelé i osobnosti filmového průmyslu se před kamerou mnohokrát vracejí k videopůjčovnám jako nejsilnější vzpomínce a zároveň nejjednoduššímu způsobu, jak přiblížit prvotní nadšení i radikální proměnu diváckého zážitku. V *Adjust Your Tracking* i *Přetoč to!* zároveň vystupují VHS nadšenci i majitelé videopůjčoven s ohromnými regály videokazet za sebou. Nejde jen o působivou kulisu, ale také o způsob, jakým dávají najevo sounáležitost s videokomuni-

půjčovny s jistými úpravami výše zmíněné přebíraly, zároveň však dávaly větší prostor dělení na subžánry, věkové kategorie a další. Specializované videopůjčovny se pak snažily ostatním konkurovat šíří svého záběru a zcela odlišným, až akademickým náhledem na film. Jejich systém bral v potaz historii a estetiku filmu a zahrnoval snímky kultovní, umělecké i z menších národních kinematografií. Zaměstnanci specializovaných videopůjčoven měli často filmové vzdělání, avšak z rozhovorů, které Herbert sesbíral, vyplývá, že většina si nejvíce považuje znalostí získaných mezi regály a svou práci vnímají téměř jako poslání. Jejich hodnoty odpovídají teorii o subkulturním kapitálu, který lze získat jen přímým zapojením do komunity a vyhraněním se vůči hlavnímu proudu. Pozice zákazníka a zaměstnance specializované videopůjčovny tak k sobě měly velmi blízko.

Zábava pro osamělé

Dokument *At the Video Store* se věnuje v podstatě jenom specializovaným videopůjčovnám, což je zčásti způsobeno režisérovým příklonem k videosubkultuře a zčásti faktem, že si jako jedny z mála udržely zájem diváků. Westby dříve natočil několik hraných filmů a dva z nich mají protagonisty, kteří za úsvitu videa získali až kultovní postavení: pornorežiséra a pracovníka videopůjčovny. Westbyho zaujetí a znalosti reálií jsou v dokumentu znát, nelze však přehlédnout, že režisér na sebe často jen vrší zajímavosti bez jasnějšího uspořádání. V důsledku se defilé osobitého personálu z posledních funkčních videopůjčoven, vzpomínek známých režisérů jako Todd Haynes či John Waters a ironických videoklipů plných trpkosti vůči samoobslužným videokioskům a Netflixu utápí v bezvýchoďné nostalgii. Přesto se podařilo zachytit několik důležitých aspektů videa a videopůjčoven, které vyzdvihoval už Herbert. Je to zejména společenský rozměr setkávání nad filmy, možnost objevovat tituly mimo svůj zažitý vkus a kontextualizace snímků nezávislá na marketingovém záměru velkých producentů a distributorů. Svou roztékaností a občasnou mělkostí dokument zároveň nevědomky naznačuje, jak samozřejmou, rozličnou a pohlcující zkušenost videopůjčovny představovaly.

Westby se nicméně příliš nezamýšlí nad změnami těch několika málo videopůjčoven, které zůstaly otevřené. Místa jako Scarecrow v Seattlu nebo Hollywood Theatre v Portlandu se díky crowdfundingu změnila v neziskové kulturní instituce, které mimo obří sbírky fyzických nosičů nabízejí také promítání a přednášky. Jejich postavení v rámci subkultury i filmové kultury je dnes nenahraditelné. Navzdory Herbertovu optimismu ohledně přechodu praktik kamenných videopůjčoven do streamovacích platform totiž klíčoví hráči online distribuce stále více potlačují sociální rozměr sledování filmů. Míží možnost hodnotit a komentovat snímky přímo na streamovacích serverech, uživatelské algoritmy divácký vkus nijak nerozšiřují ani nekonfrontují a filmotéky si přerozdělují tituly podle portfolií mediálních konglomerátů. Nabízí se sice sdružování diváků na databázích, kolem internetových časopisů i fanzinů, ale s koncem kamenných videopůjčoven se výrazně omezila role náhody při výběru snímku, a tím i propojování různých publik a typů filmů mezi sebou. A vzhledem ke sběratelskému zaměření blu-ray disků se v blízké době dá jen těžko očekávat masový návrat k fyzickým nosičům. K výměně a získávání (sub)kulturního kapitálu tak už zbývají jen filmové festivaly, cony a klubová kina – ale imaginární regály s nejroztodivnějšími štítky si bude nosit v hlavě ještě několik generací filmových nadšenců, aniž by si uvědomovali, jak k nim přišli.

Autorka je filmová publicistka.



Nostalgie po VHS přímo na těle. Z filmu *Přetoč to!*. Foto Imperial PolyFarm Productions

léta přinesla úplný odklon od kamenných filmoték kvůli nabídce kabelových televizí a streamovacích platform a také kvůli nelegálnímu sdílení. Na přelomu nultých a desátých let však nastalo něco dosud nevídaného: úplný konec filmu coby fyzického média – a v neposlední řadě zánik videopůjčoven jakožto ústředního prostoru filmové kultury. Teprve tváří v tvář jejich konci, kdy majitelé půjčoven namísto výprodeje svůj obchod někdy jen zamkli a nechali chátrat s plnými regály kazet a disků, začali filmaři a akademici s hlubší reflexí videa jako masového fenoménu a zkoumáním jeho otisku v digitální době.

Odborná kniha *Videoland* (2014) od Daniela Herberta staví videopůjčovny do samotného středu kulturní změny, kdy se filmy staly hmatatelnými, přístupnějšími divákům a změnily se v konkrétní komoditu. Kinematografie s videem vstoupila do éry domácího kina a zároveň vyvstala zcela nová zkušenost nakupování filmů. Právě videopůjčovny přitom položily základ dnešní roztržitému filmového vkusu: filmová kultura se fragmentarizovala do tisíců titulů a stovek kategorií, zároveň se ovšem koncentrovala kolem veřejného prostoru videopůjčovny s otevřenou

tou. Důležitý přitom nemusí být počet kazet, přestože někteří se mohou pochlubit i dvaceti tisíci kusy, ale jejich seřazení, vyskládání v prostoru nebo vlastnictví klíčových titulů.

Většina respondentů začínala hromaděním kazet naskládaných u zdi, postupně však své sbírce přizpůsobili celou jednu místnost se speciálními regály. A přestože jde o čistě osobní prostory, jejich výzdoba i systém často podléhá konvencím posledních přežívajících videopůjčoven z *At the Video Store* – typická je nechuť k mainstreamovému dělení na novinky, klasiku a zavedené žánry, a naopak vymýšlení subkategorií podle filmového stylu, ústředního tématu, autora či cílového diváka. Co do dělení jsou pak nejkošatější okrajové části kinematografie, jako exploatace, nízkorozpočtové a poloamatérské snímky či pornofilmy, které díky videu koncem 20. století zažily nebývalý rozmach distribuce.

Herbert ve své knize rozděluje videopůjčovny právě podle organizace nabízených titulů, tedy z pohledu zákazníků i zaměstnanců. Korporátní půjčovny podle něj definovala jasně vymezená nabídka. Zaměřovaly se na hollywoodské filmy, řídily se žánrovými nálepkami producentů a chronologií vzniku, prominentní bylo oddělení novinek. Nezávislé

Nepříznaková angažovanost?

O stavu českého „politického divadla“

Vztah místního tvůrčího prostředí i publika k političnosti na divadelní scéně se proměnil. Zatímco v devadesátých a nultých letech byla spojitost divadla s angažovaností nevíтанá, dnes se k politické citlivosti hlásí čím dál více autorů i souborů. Co nám tento trend říká o povaze dramatického umění?

LUKÁŠ ČERNÝ

„Moderní demokracie akcentuje člověka v jeho jedinečnosti. Cílem politického divadla tak již nemůže být ‚bouřit masy‘, jeho podstata bude spíše v orientaci na jednotlivosti našeho společensko-politického života a v reflexi všech úskalí pramenících z existence pluralitní společnosti. Je zřejmé, že se ztráta vyhraněných politických koncepcí musí nutně odrazit i v oblasti politického divadla.“ Teatroložka a překladatelka z němčiny Barbora Schnelle napsala na konci devadesátých let podnětný článek o takzvaném politickém divadle a jeho německé tradici. A jakkoliv jde stále o relevantní komentář, místní ovzduší se přece jenom změnilo. Relativismus a individualismus devadesátých a nultých let, projevující se ztrátou vyhraněných politických koncepcí a minimálním zájmem o politické divadlo, už možná ztrácí na síle.

Česká scéna

Schnelle ve svém textu píše o politickém divadle německém zřejmě i proto, že v českém prostředí se jí mnoho aktuálních příkladů nedostávalo. Dnes už by to problém nebyl: tvůrců, souborů a institucí, které se explicitně definují jako společensky angažované, je bezpočet. Výrazně se profiluje například nová dramaturgie brněnského HaDivadla, Divadlo Feste, Divadlo X10, NoD, soubory jako Lachende Bestien, Depresivní děti touží po penězích a mnoho dalších. Zvyšující se poptávku po explicitně politickém divadle potvrzuje i rozmach mimořádně kvalitních českých festivalů, které se soustavně věnují přivážení evropského divadla: Pražský divadelní festival německého jazyka, Divadelní Flora v Olomouci, Divadelní svět Brno, plzeňský festival Divadlo, Akcent v pražské Arše a také úspěšní nováčci posledních let jako Palm Off Fest, Pražské křižovatky a další.

Vedle toho, a to je asi podstatnější, už běžně mluvíme o politickém divadle i v institucích a souborech, které se jako celek explicitně politicky nedefinují: opět jen namátkou jde třeba o pražské Studio Hrdinů, divadlo Komedie, Divadlo Na zábradlí, významně také o Národní divadlo, dlouhodobě o soubor Vosto5 a mnoho dalších. Je jich tolik, že jejich úplný výčet postrádá smysl – mít na repertoáru inscenaci, kterou lze aspoň částečně označit za „politickou“, už není nic pozoruhodného či příznakového. Ostatně, nevyplyvá angažovanost, a v jistém smyslu i političnost,

už z ukotvení divadla v přítomném čase a prostoru, na kterém se nutně spolupodílí performeři i diváci? Není političnost, jakoliv třeba zneviditelnovaná, nevyhnutelnou součástí divadelní estetiky – ne jako záležitost dramaturgie, volby tématu, ale jako inherentní danost formy divadla, respektive události divadelního představení?

Političnost a sdílení

Otázka, zda je každé divadlo nutně politické, není nová. V půlce sedmdesátých let si ji pokládá i americký teatrolog Michael Kirby. A hned si také odpovídá: „Divadlo je politické, pouze pokud se politickým snaží být. Většina divadla se o politiku nezajímá ani nestará.“ Je přitom klíčové vnímat tento výrok jako vyhraněnou reakci na performativní obrat šedesátých let, respektive takzvanou druhou divadelní reformu, která z performativního obratu vychází. Šedesátá léta totiž nezažila jen boom toho, co dnes označujeme za politické divadlo – tedy inscenací explicitně se dotýkajících geopolitické nebo socioekonomické podoby světa, případně divadla, které jako by se vzdávalo své autonomní estetické, ve prospěch přímé politické akce (často se zmiňuje případ inscenace německého režiséra Petera Steina, který v roce 1968 během představení *Vietnam-Diskurs* vybíral peníze na podporu Vietkongu). Mnohem důležitější pro zkoumání političnosti divadla byla v této době revize estetických, formálních stránek divadla, především pak nové chápání role diváka, které se rodilo v součinnosti s performativními experimenty ve výtvarném umění. Tyto snahy přitom chápeme jako návrat k samotným antropologicko-estetickým konstantám a kořenům divadla.

Zároveň lze pozorovat i významné paralely s objevy jiných umění. Zatímco Roland Barthes pojímá svůj koncept smrti autora literárního textu jako proměnu politického paradigmatu umění, kdy se moc přesouvá od autora do rukou recipientů díla, v divadelním světě se diktát jediného autora ruší hned na několika úrovních. Za prvé, v již zmíněné distribuci moci divákům jakožto rovnocenným účastníkům představení. Za druhé, v pokračujícím odmítání autora literárního materiálu, existuje-li nějaký, jakožto původce jevištního znaku. Za třetí – a to je klíčové pro dnešní vývoj demokratického divadla – i v postupném opouštění představy režiséra jakožto

svrchovaného autora inscenace. Desetiletími prověřená dominantní role režisérských osobností ustupuje, režiséři začínají uplatňovat tvůrčí postupy, které umožní současnou vizi takzvaného sdíleného divadla (*devised theatre*), jehož autorem je tvůrčí kolektiv jako celek a kde se autorská zodpovědnost dělí mezi všechny členy týmu, mezi performery a konečně i diváky. Taková rovnost sice ve většině případů zůstává spíše utopií, i tak jde ovšem o významný obrat, na kterém vidíme, jak moc je politično v širším slova smyslu přítomno na všech úrovních divadla: v procesu tvorby, stejně jako v procesu recepce, a to silněji a komplexněji než v jiných druzích umění.

Divadlo, věc veřejná

Jestliže se tedy dnes (převážně v neoborném diskursu) používá označení „politické divadlo“, neměli bychom zapomínat na političnost divadla mimo tento vágně používaný publicistický termín, který se převážně omezuje na dramaturgii. Jde o označení, které nenese žádnou teoretickou ani žánrovou definici, maximálně předpokládá určité režijní konvence. Nemá teoretické podloží (na rozdíl od kategorie například dokumentárního divadla, které se definuje na úrovni samotné povahy divadelních prostředků), ale pouze jedinou historickou referenci, a sice odkaz k německé tradici Erwina Piscatora a Bertolta Brechta. Přičemž když se mluví o Brechtově političnosti, zdůrazňuje se opět převážně jeho angažovaná dramaturgie, respektive dramatika. Méně se mluví o tom, jaké politicko-estetické dopady měla samotná jeho režijní metoda.

Jakou nám to ale dává odpověď na otázku, kterou si položil Michael Kirby? Je-li divadlo v nejširším slova smyslu vždy politické, protože se odehrává pouze jakožto věc veřejná, měli bychom ho vždy vnímat a posuzovat jako politické? Patrně ne. Existuje řada významných tvůrců, jejichž dílo k tomu žádným způsobem nenabádá, respektive nedává takovému čtení moc velký prostor. Na druhou stranu si ale ani nemyslím, že platí Kirbyho názor, že politické divadlo je pouze to divadlo, které takovou intenci deklaruje, ať už v rámci inscenace samotné nebo jinými způsoby. A je to, myslím, dobře vidět právě dnes, kdy se systém etických a politických hodnot společnosti (opět) otřásá a politický diskurs (opět) proniká i do těch oblastí života, kde ho individualizovaný divák devadesátých let nijak nepociťoval. Divadlo na tuto staronovou politickou citlivost nemusí přistoupit, jen těžko ji ovšem může ignorovat.

Tato výzva je určena především činoherním interpretačním souborům. Někomu by se mohlo zdát, že klasické dramatické texty „nadčasových“ autorů se nemusí nutně ohlížet na tendenční společenské podněty, že není nutné je infikovat pomíjivou přítomností. Divadlo nezasažené přítomností je ale protimluv. Spíše bych řekl, že jsme si odvykli dávat přítomnosti výrazný politický rozměr, protože teď někteří činoherní tvůrci opět odhalují, že žádné texty nelze uvádět v historickém vakuu. Možná jde o srovnatelný jev, se kterým se české divadlo setkávalo v dobách vládní cenzury za komunistické totality. Barbora Schnelle v úvodu citovaném článku mimo jiné píše, že „hled po politické tematické“ a „možnostech veřejné diskuse“ byl u nás v osmdesátých letech tak velký, že „diváci byli připraveni interpretovat veškeré dění na scéně politicky“, tedy i nezávisle na intencích režiséra, neřkuli dramatika. Není třeba dodávat, že ani tehdy se ne všem režisérům taková hypersenzitivita publika hodila do krámu.

Autor studuje dramaturgii, komparatistiku a divadelní vědu.



Brněnské HaDivadlo se pod vedením Ivana Buraje profiluje jako divadlo společensky angažované. Z inscenace Maloměřtáci. Foto Kateřina Barvířová

Nedokážeme zaměstnávat

Finanční realita v nezřizovaných divadelních organizacích

O podfinancovanosti kulturního sektoru se hovoří už třicet let. Jak vypadá aktuální praxe nezávislých divadelních organizací a jejich zaměstnanců? Jak funguje grantový systém, na němž jsou závislé? A není za nedůstojné pracovní podmínky umělců zodpovědný sám stát, který toto prostředí reguluje?

KRISTÝNA BŘEČKOVÁ

Koncem roku 2019 proběhla médii zpráva o navýšení platů pracovníků v kultuře, tedy např. v divadlech, muzeích a knihovnách, od 1830 po 3180 korun podle míry odbornosti a praxe. Bohužel ale pouze v případě příspěvkových organizací, jejichž zřizovatelem je stát, kraj nebo město.

Z vlastní zkušenosti na pracovišti instituce zřizované státem mohu potvrdit, že v kulturní sféře jsou platy nízké a přiblížení se republikovému průměru nebo jen mediánu připomíná vědeckofantastický příběh ze vzdálené budoucnosti. Přesto jsem však byla alespoň zaměstnaná, byly za mě odváděny odvody na sociální a zdravotní pojištění, dostávala jsem pravidelně stravenky a mimořádné finanční ohodnocení dvakrát ročně. A plat se mi postupně zvyšoval, byť jen po stokorunách.

Granty a odvody

Zcela odlišný případ představuje má paralelní pracovní zkušenost – spolupráce s nezřizovaným divadelním subjektem. Nezřizované organizace, obecněji označované za „nezávislé“, tedy například spolky nebo obecně prospěšné společnosti, finance pro svou uměleckou a produkční činnost získávají z dotací a vlastních zdrojů. Dotační řízení vypisují města a městské části, kraje a ministerstvo kultury (pod nějž spadá také Státní fond kultury), a často se jedná pouze o roční finanční podporu. Výjimkou jsou víceleté granty měst (například Hlavní město Praha otevírá žádosti také pro čtyřletou podporu, statutární město Brno vypisovalo grantovou výzvu na stejně dlouhou dobu).

Mnozí z mých známých pracujících v kultuře v nezřizovaném sektoru se shodují na tom, že v tomto prostředí není možné vstupovat do zaměstnaneckých vztahů. A pokud ano, zaměstnanci dostávají minimální mzdu nebo je jejich mzda v takové výši, aby za ně nebylo nutné hradit odvody. Řešením jsou pak dohody o provedení práce (do 10 tisíc korun se mzda pouze daní), licenční smlouvy na uměleckou nebo produkční činnost či stále oblíbenější svobodné povolání nebo OSVČ.

Dotační řízení a následné administrativní procesy a vyplácení podpory na účet subjektu jsou zdoluhavé. Ač například pražský magistrát uzavírá dotační řízení na další rok už v červnu, konečné výsledky jsou známy až v roce podpory a administrativní úkony, jako je tvorba smlouvy a poukázání dotace, trvájí i přes měsíc. To má za následek, že subjekty nemají pravidelný cashflow a konkrétně počátky roku bývají kritické: spolky nemají peníze na vyplácení mezd a nemají ani možnost pracovat s reálnou podobou rozpočtu, což ještě více znevýhodňuje už tak podfinancovaný sektor. Běžnou praxí je pak forma různých bankovních a nebankovních půjček, aby byla zachována kontinuita inscenační nebo produkční činnosti. Instituce zpravidla obdrží dotace nejdříve v dubnu, což znamená, že čtyři měsíce jsou spolky závislé pouze na vlastních zdrojích. Tragikomická je skutečnost, že zdroje od některých krajů přicházejí žadatelům až koncem října a na vyčerpání dotace,



U divadelní kritiky Olga (Horror z Hrádečku) nezávislého Divadla Letí mezi inscenacemi v roce 2016 výrazně bodovala. Foto Divadlo Letí

což musí být do konce kalendářního roku, pak zbývají pouze dva měsíce.

Drsná soutěž

Desátého ledna zveřejnilo ministerstvo kultury výsledky prvního kola dotačního řízení pro rok 2020, konečné výsledky by měly být známy do 29. 2. 2020. V sekcích týkajících se divadel Celoroční inscenační činnost a Celoroční produkční činnost (produkční jednotka s vlastním prostorem či bez trvalého jevištního zázemí) najdeme 69 subjektů. Pověšinou se jedná o platformy, které primárně pracují a fungují v Praze, dále se tu objevuje Brno a v malém počtu také oblastní města, kde v posledních dvou letech dochází k jakési obrodě na poli kulturních aktivit v oblasti živého umění i galerijní činnosti (za zmínku stojí například kolektiv kolem alternativní scény GaP s projektem Umění do Znojma). V prvním kole jsou žadatelé seznámeni s počtem bodů, které získali, ve druhém, konečném kole je sdělena výše dotace navrhovaná odbornou komisí a její skutečná výše. Zajímavé je, kolik prostředků do těchto okruhů plynulo: mezi lety 2016 a 2018 to bylo 17 až 19 milionů korun, v roce 2019 pak došlo k výraznému navýšení na 27,3 milionu, přičemž ale většina subjektů obdržela takřka stejnou výši dotace. Pro srovnání: například Centrum experimentálního divadla zřizované statutárním městem Brno v roce 2018 pracovalo se schváleným rozpočtem 59,6 milionu, kdy dotace od ministerstva kultury činila 2,7 milionu.

Program pro podporu zaměstnávání

Za účelem řešení nedostatku finančních prostředků pro lidské zdroje v českých divadlech v roce 2016 vznikla Asociace nezávislých divadel, která chce mimo jiné obhajovat zájmy členů asociace na všech úrovních jednání s veřejnou správou, snažit se o kontinuitu politických rozhodnutí v oblasti divadelní kultury, hledat systémová řešení vícezdrojového financování a nastavení legislativních procesů, a usilovat tak o zvýšení podpory živého umění obecně.

V rozhovoru pro pořad Vizitka Českého rozhlasu z 1. ledna letošního roku byl ministr kultury Lubomír Zaorálek konfrontován s prohlášením předsedy Asociace Štěpána Kubišty: „Jeden z velkých problémů je ten, že nedokážeme zaměstnat lidi. Stát obrovsky těžší z toho, že nestátní, neziskové organizace jsou v tom stavu, v jakém jsou... Lidé, kteří v nich pracují, jsou z velké části takoví polodobrovolníci.“ Zástupci nezávislé scény proto přišli s požadavkem na zřízení programu pro podporu zaměstnávání v neziskovém sektoru (první zpráva zabývající se touto tematikou byla dokonce vládou vydaná již v roce 2003). Podle ministra kultury Zaorálka je ale cílem ministerstva něco jiného než řešit zaměstnanost: „Naši rolí je podporovat kvalitní projekty, kvalitní akce. A pro mě vlastně není ani tak směrodatné, a myslím si, že ani pro návštěvníka nějaké akce nebo odběratele literárního časopisu, jakou právní formu příjemce dotace má.“

Taková slova jsou od čelného představitele nejvyššího správního orgánu v České republice minimálně s podivem. Náznovým příkladem toho, kam realita nezájmu státu o pracovní podmínky umělců vede, může být prohlášení jednoho z mých přátel, náhodou intendanta jedné z nejzajímavějších a nejaktuálnějších divadelních platforem: „Hledám přivýdělky, kterými by si šlo vydělat na bydlení: jsem sice tvůrce na plný úvazek, ale z divadelních příjmů zřejmě nevyžiju. Upřednostňuji práci v kultuře, v neziskovém sektoru, a úplně ideálně kdyby práce mohla pomoci zachraňovat hořící svět. Mohlo by to být třeba povolání, kde se dá uplatnit znalost jazyků (angličtina, němčina, italština), schopnost kreativní práce s jazykem českým, nebo i jiné znalosti a zkušenosti... Ale kdyby to bylo aspoň nějak zaplacené.“

Umělecká konkurence

Může za těchto podmínek nezřizované divadlo umělecky konkurovat tomu zřizovanému? Stačí se podívat na minulé ročníky především Cen divadelní kritiky (dříve

Ceny Alfréda Radoka). Nejen že se takřka v každé kategorii objevuje nominace zástupce z nezávislé scény, ale není neobvyklé, že i vítězí. Například v roce 2016 byla mezi oceněnými nezávislá scéna zastoupena výrazně – jasně bodovala inscenace *Olga (Horror z Hrádečku)* nezávislého Divadla Letí (Občanské sdružení Letí dostalo od MK ČR na rok 2016 na inscenační činnost dotaci 400 tisíc korun), která získala cenu za inscenaci roku a představitelka hlavní postavy Pavlína Štorková ocenění za ženský herecký výkon. Následoval Stanislav Majer ze Studia Hrdinů za mužský herecký výkon v inscenaci *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny* (v roce 2016 Studio Hrdinů získalo dokonce tříletý grant s celkovou výší podpory tři miliony). Scénografie roku pak byla zastoupena unikátním počinem, totiž imerzivním projektem spolku Pomezí. V následujícím roce 2017 byla nezávislá Divadelní společnost Masopust nominována hned třikrát – získala ocenění za inscenaci roku *Deník zloděje* a Miloslav König obdržel ocenění za mužský herecký výkon (v roce 2016 byl Masopust podpořen částkou 450 tisíc korun, o rok později to bylo pouze 332 tisíc). V roce 2018 nebyl mezi oceněnými žádný subjekt z nezávislé scény. Je to nicméně za popsané finanční „podpory“ opravdu tak překvapivé?

Musím vlastně potvrdit slova ministra kultury, že nejen návštěvníci, ale ani odborná veřejnost nereflektují právní subjektivitu umění a kultury, kterou konzumují a navštěvují. Kladu si ovšem otázku, zda by se tedy nemělo něco změnit, zda by se nemělo reflektovat, že řada tvůrců produkuje kvalitní uměleckou tvorbu v situaci, která ani vzdáleně nepřipomíná důstojné podmínky. Myslím, že je především na ministerstvu kultury, aby si začalo uvědomovat poměry, ve kterých zmiňované kvalitní projekty vznikají. Prvním krokem by měla být změna rétoriky vůči pracujícím v podfinancovaném sektoru živé kultury, druhým celková transformace grantové politiky u nás.

Kultura, ale za jakých podmínek?

Komentář k dění na olomoucké kulturní scéně

V minulém roce bylo o olomoucké umělecké scéně slyšet hlavně kvůli kontroverzím, jež se zde udály. Palčivější problémy kultury jsou ale těmito medializovanými kauzami i často přehlášeny, a to jak v Olomouci, tak v jiných regionálních centrech. Jedná se zejména o absenci celistvé kulturní politiky a sledování vytyčených dlouhodobých cílů.

MAGDALÉNA PETRÁKOVÁ



Veletřh LITR se v Olomouci minulý rok konal již popáté. Foto Monika Abrahámová

Z médií by se mohlo zdát, že vody kultury v Olomouci neustále čeří různé kauzy, nepřijemnosti a skandály, ať už se jedná o odvolání ředitele Muzea umění Michala Soukupa bývalým ministrem kultury a olomouckým exprimátorem Antonínem Staňkem, zablokování projektu Středoevropského fóra v Olomouci (SEFO) architekta Jana Šepky, demonstrace proti výstavbě mrakodrapu Šantovka Tower, který by narušil historické panorama města, nebo o protest u příležitosti otevření soukromé galerie ředitele exekutorského úřadu v Přerově Roberta Runtáka. Bližší pohled však odhalí, že šlo o kauzy na povrchu hlubších a palčivějších problémů. Hlavním z nich je neexistující kulturní politika.

Olomouc je přitom kulturní a živé město. Je dobré si uvědomit, že kromě hýčkaného rodinného stříbra v podobě Moravského divadla se v Olomouci rozrůstá také festivalová kultura, která zásadně ovlivňuje místní kulturní klima. Mezi jasně vyprofilované mezinárodní akce s dlouholetou tradicí patří například festival populárně-vědeckého dokumentárního filmu Academia Film Olomouc, festival Divadelní Flora, Přehlídka filmové animace a současného umění PAF, festival soudobé hudby Music Olomouc nebo Podzimní festival duchovní hudby. Daří se tu i řadě menších kulturních aktérů, kteří podtrhují specifika města (příkladem je barokní opera Ensemble Damian, provoz areálu Letního kina, spolek Za krásnou Olomouc, galerie HROB), vsazují Olomouc do evropské kulturní mapy (například Jazz Tibet Club, Divadlo na cucky), vyplňují mezery v kulturní nabídce (knižní veletrh LITR, Air Force production, Dizajntrh, dětské knihkupectví Zlatá velryba, Street Art Festival) a jsou ochotné spolupracovat (příkladem je procházka po vernisážích XY – společná událost malých nezávislých galerií).

Problémy regionů

Živá kultura v Olomouci se nicméně potýká s nešvary vlastními kultuře v regionech obecně, jako jsou podfinancování, nekonceptní pojetí kultury, neochota či neschopnost komunikovat na straně kulturních odborů. Mnohdy dochází k redukci této komplexní problematiky na souboj o peníze mezi příspěvkovými kulturními organizacemi a nezávislým sektorem. Příspěvkové organizace pobírají z pokladen velkých krajských měst i více než 90 procent veřejných prostředků určených na kulturu, kdežto na dotace pro nezřizované organizace plyne běžně méně než jedno procento z celkových výdajů magistrátu. Pro tento rok tak v Olomouci bylo přiděleno

219 milionů korun třem kulturním příspěvkovým organizacím a pouhých 13,5 milionu jde na dotace dělené mezi více než 170 žadatelů. Kulturní provoz navíc komplikují i další faktory: dotační výsledky, na kterých je většina neziskových organizací závislá, jsou běžně známy až v březnu, což vede k prořidnutí kulturního kalendáře na začátku roku, kdy poradatelé nevědí, zda budou mít peníze na realizaci svých záměrů. Kulturní aktivity se tak koncentrují do určitých měsíců, zejména na jaře a na podzim.

Nezanedbatelné výdaje přitom tvoří náklady samotných odborů kultury magistrátu, do jejichž agendy spadá i organizace vlastních kulturních akcí. Těmi magistrát nezřídka přímo konkuruje projektům s promyšlenou dramaturgií, podporeným dotacemi z městské pokladny, čímž dlouhodobě podryvává vzájemnou solidaritu a posiluje rivalitu mezi kulturními subjekty. Sami úředníci pak suplují profese dramaturgů, produkčních či kurátorů, a jsou-li k účinkování na daných akcích přizváni místní kulturní spolky nebo základní umělecké školy, je to mnohdy za doslova vykořisťujících podmínek. Prekarizace pracovníků v kultuře ovšem bohužel představuje tolerovaný status quo.

Nefinanční podpora

K vytvoření vhodných podmínek, které by stimulovaly rozvoj umění a umožňovaly vznik nových aktivit, přitom magistrát nutně nemusí vynakládat horentní sumy. Olomouc by – jakožto jedno z nejzadluženějších měst v Česku – mohla hledat východisko v nefinančních nástrojích podpory kultury. Mohlo by se jednat například o poskytování bezúplatné propagace, podporu vzdělávání pracovních sil a dobrovolníků, zvýhodněný pronájem prostor v majetku magistrátu, spolupráci při plánování a realizaci kulturních aktivit či zajištění odborného servisu, jakým je například výzkum poptávky nebo poradenství při získávání finančních prostředků mimo rozpočet města. Tyto nástroje však vyžadují mezíresortní spolupráci a komunikaci radnice s kulturními subjekty, čemuž by mohlo posloužit zřízení koordinační, komunikační a konzultační platformy – třeba takové, jakou představuje Brněnský kulturní parlament.

Město kulturní aktéry potřebuje – jeho unikátní lokální identita je do velké míry založena právě na kultuře. Kulturní dotace jsou tak pro magistrát výhodnou institucí a dokonce se městu nezřídka vrací zpět (například prostřednictvím nájmu). Kulturní neziskové

organizace přitom ve srovnání s provozem organizací příspěvkových typicky hospodáří velice efektivně a fungují s minimálními náklady – zejména těmi personálními. Olomouc má navíc jedno velké štěstí, a to Univerzitu Palackého, která do města vstupuje i jako hybatel kulturně-společenského dění. Kulturní provoz města v řadě případů těží právě z podpory univerzity, která participujícím studentům vyplácí stipendia, nebo poskytuje za výhodných podmínek prostory pro realizaci mnoha kulturních akcí.

Optimistická vize

V roce 2019 platforma Kreativní Česko provedla výzkum podpory kultury v Brně, Plzni, Ostravě, Hradci Králové, Jihlavě a právě Olomouci, která z tohoto srovnání nevyšla zrovna v pozitivním světle. Z vyjmenovaných měst jediné Olomouci chybí samostatná kulturní koncepce, což ji mimo jiné diskvalifikuje ze soutěže o titul Hlavní evropské město kultury v roce 2028. Absence rámcového politického zadání a vize rozvoje města však znamená především nesoulad mezi tím, co chce magistrát dlouhodobě podporovat, a jaké jsou jeho priority. Nic pak nebrání nahodilým rozhodnutím typu „letos budeme podporovat film a letní akce v centru“. Olomouci navíc chybí program víceletého financování kulturních organizací, což mnohé z nich vede k finanční nestabilitě a ohrožuje jejich udržitelnost. Tvorba koncepce kultury by měla ideálně vznikat za aktivní účasti aktérů přizvaných zvenčí. To ale předpokládá otevřenost radnice strukturálním změnám.

Vedení města Olomouce sice deklarovalo kulturní a kreativní odvětví jako jeden ze čtyř pilířů Strategického plánu rozvoje města Olomouce pro léta 2017–2023, reálně s nimi však nepracuje. Mapování prokázalo sílu kulturního a kreativního segmentu a také jeho význam pro oblast ekonomiky a pro pracovní trh. Publikovaná zjištění ovšem dosud nevedla k žádným reálným změnám. Jedním z důležitých zjištění přitom bylo, že zástupci kulturních a kreativních odvětví na Olomoucku mají velký zájem podílet se na řešení nejpálčivějších veřejných problémů, včetně kulturní politiky města nebo rozvoje veřejného prostoru. To je pro Olomouc skvělá zpráva. Lze jen doufat, že zástupce olomoucké kultury neudolá zklamání a skepse. Je třeba oprostít se od defenzivně nastaveného diskursu a přejít k vizi kultury, která míří do budoucnosti, posiluje jedinečný étos města a podněcuje spolupráci.

Autorka je kulturní manažerka a členka Kulturní komise Rady města Olomouce.

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

www.listy.cz

ročník XLIX

číslo 6/2019

vychází 12. prosince

L

LISTY

6

Adamem Michnik:
Rakovina začíná
od jedné buňky
(rozhovor)

Matěj Stropnický:
Vybojovat zbývá
ještě všechno

László Andor:
Bída antipopulismu

Karel Skalický:
Evropské hodnoty
a evropské revoluce

Kateřina Smejkalová: Mýtus konce pravolevého konfliktu

Heda Čepelová, Miroslav Jašurek: Poslední tečka za privatizací Českých drah

Václav Jamek: Osudy soch aneb Popínávací třetina

Martin Bútora: Demokracie je nikdy sa nekončiaci proces

Eva Stanovská: fotografie

Hynek Škořepa: Bouřlivák na cestě mezi Východem a Západem (Století Ladislava Mňačka)

Tomáš Horváth: Deti Husákových detí

Alena Wagnerová: Pokus o náhodu

Vít Havránek o básni Jakuba Řeháka (cyklus Básníci a vykladači)

Ondřej Vaculík: Rourův slavný den

Předplaťte si 50. ročník Listů

buď na www.listy.cz,
nebo e-mailem: redakce@listy.cz, či přímo
u distribuční firmy SEND – předplatné: send@send.cz
roční předplatné je 438 Kč

inzerce

Zima na zámku

O posledních událostech na polské umělecké scéně

V souvislosti se skandály na polské umělecké scéně v posledních letech, jako jsou cenzurní zásahy či účelové obsazování vedoucích postí v kulturních institucích, se v západních médiích píše o postupném úpadku polské kultury. Skutečnost je sice komplexnější, příklon státní kulturní politiky ke konzervatismu je ovšem patrný.

KAROLINA PLINTA

V uplynulém roce psala mezinárodní média o polské umělecké scéně především v souvislosti se skandály týkajícími se některých kulturních institucí. Jednalo se mimo jiné o takzvaný banánový protest proti cenzurování prací Natalie LL v Národním muzeu ve Varšavě nebo o jmenování Piotra Bernatowicze ředitelem Centra moderního umění. Ačkoli šlo skutečně o témata z nejdiskutovanějších, při sledování reakcí anglickojazyčných médií jsem často měla pocit, že poněkud přehánějí a polskou uměleckou scénu vykreslují, jako by směřovala k úpadku. Z mé vlastní, polské perspektivy se situace nejeví tak dramaticky, je však poměrně komplikovaná a v mnoha ohledech problematická.

Právo a spravedlnost

Když v roce 2014 získala v polských parlamentních volbách většinu strana Právo a spravedlnost, v uměleckém prostředí zavládla pesimistická nálada. Čekalo se, že politika nové vlády nebude umění nakloněna. Jak se však ukázalo, na změny jsme si museli chvíli počkat, Právo a spravedlnost mělo totiž jiné priority – ovládnutí veřejnoprávních médií, podporu rozvoje vlastenecké kinematografie či zakládání vlastních kulturních institucí (například Muzea polských dějin ve Varšavě nebo Muzea Ulmových v Markowé). Zároveň se zdálo, že se Ministerstvo kultury a národního dědictví zajímá spíše o již existující historická muzea než o současnou kulturu. Podařilo se mu například převzít kontrolu nad Muzeem druhé světové války v Gdaňsku nebo zabránit opětovnému jmenování nezávislého Dariusze Stoly ředitelem Muzea dějin polských Židů.



Banánový protest proti cenzuře umění v Národním muzeu ve Varšavě. Foto Czarek Sokolowski

V letech 2018 a 2019 začalo ministerstvo intenzivně připravovat zákon o profesionálním statusu umělců a jejich možné sociální podpoře. Mezi umělci tento návrh vyvolává spíše nejistotu, například kvůli otázce, jací lidé a na základě jakých kritérií budou rozhodovat o tom, kdo je „profesionálním umělcem“ a kdo ne. Rozruch vyvolal také pozvolna se roztáčející kolotoč obsazování postí ve veřejných uměleckých institucích – v roce 2019 skončilo funkční období několika ředitelů uměleckých institucí a městských galerií, včetně galerie Arsenál v Białystoku, Galerie současného umění v Opolí či Kabinetu uměleckých expozic v Tarnově. V části z nich vypsalo ministerstvo výběrové řízení na nové ředitele, což je sice procedurálně v pořádku, ale vyvolalo to nesouhlas uměleckého prostředí bránícího status quo. V některých případech souhlasil ministr kultury Piotr Gliński s prodloužením smlouvy dosavadním ředitelům, například ředitelce Národní galerie Zachęta Hanně Wróblewské nebo ředitelce Muzea moderního umění ve Varšavě Joanně Mytkowské.

Šikovným tahem ministerstva bylo svěřeni Národního muzea v Krakově do rukou historika umění a kurátora Andrzeje Szczerského, propagátora národního modernismu. Vedle toho se však ministr kultury odhodlal i k mnohem kontroverznějším krokům, například ke jmenování profesora Jerzyho Miziołka ředitelem Národního muzea ve Varšavě. Miziołek byl nekompetentní člověk, který napáchal více škody než užítku (byl to mimo jiné právě on, kdo rozhodl o stažení děl Natalie LL ze stálé expozice umění 20. století), což ovšem na konci loňského roku vedlo k jeho odvolání. Podobně kontroverzní volbou se stalo jmenování Piotra Bernatowicze ředitelem Centra moderního umění v Ujazdovském zámku ve Varšavě, kde nahradil odvolanou Małgorzatu Ludwisiakovou. Bernatowiczovo funkční období začalo 1. ledna 2020 a má trvat sedm let.

Žák Piotrowského

Abychom pochopili, proč je tento krok problematický, musíme nejprve přiblížit, kdo vůbec Piotr Bernatowicz je a čím si takovou poctu ze strany ministerstva kultury zasloužil. Počátky jeho působení v umělecké sféře nijak nenaznačovaly, kudy se bude kariéra pozdějšího předního představitele konzervativní části polského uměleckého prostředí ubírat. Bernatowicz byl studentem Piotra Piotrowského, někdejšího ředitele varšavského Národního muzea, pod jehož vedením obhájil na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani doktorát o recepci Picassa za železnou oponou, který později vyšel i v knižní

ředitelem Arsenálu Marka Wasilewského, umělce a vysokoškolského pedagoga s jednoznačně levicovými postoji. Bernatowicz místo toho nastoupil na post ředitele Rádía Poznań, které posléze galerii Arsenál systematicky kritizovalo za levicové akce, jež se tam konaly.

Bernatowicz se nadále čas od času prezentoval jako kurátor konzervativních výstav, čímž upevnil své vazby na ministerstvo kultury. To převzalo záštitu nad výstavou *Historiofilie. Umění a polská paměť* (2017), kterou uspořádal ve varšavské Staré tiskárně a která navazovala na *Strategii vzpoury*. V září 2019 byl také kurátorem instalace *Závora. Hraniční přechod* Jerzyho Kaliny na nádvoří Královského zámku ve Varšavě. Kalinovu instalaci tvořily dvě rozměrné desky postavené vedle sebe. Na jedné z nich autor použil fotografií vojáků wehrmachtu prorážejících závory na hranici s Polskem v roce 1939, na druhé byla zrcadlově umístěna táž fotografie, ovšem s tím rozdílem, že vojáci na sobě měli uniformy Rudé armády. Dodejme, že Kalina, výtvarník známý instalacemi a sochami vlasteneckého či náboženského charakteru, je také autorem pomníku smolenské tragédie, o který léta usiloval Jarosław Kaczyński a další politici Práva a spravedlnosti a který od roku 2018 stojí na náměstí Piłsudského ve Varšavě.

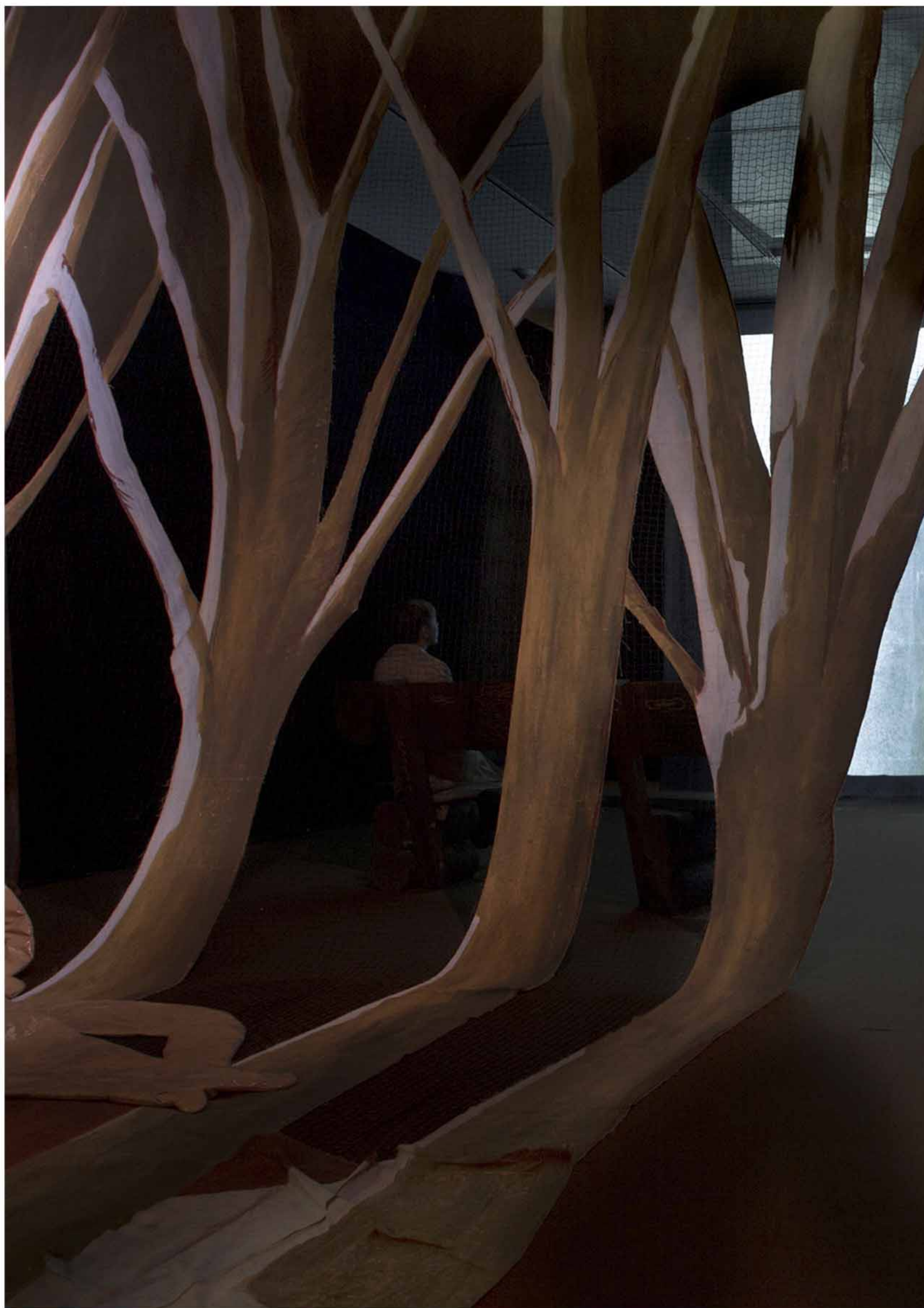
Angažovaný konzervatismus

Ačkoli se o dobrých vztazích Piotra Bernatowicze a ministra kultury vědělo, informace o jeho nominaci na pozici ředitele Centra moderního umění ve Varšavě mnohé šokovala. Bernatowicz byl vybrán a následně i jmenován v rekordním čase – jeho nominace byla zveřejněna na konci října loňského roku a už na začátku listopadu bylo rozhodnutí ministra potvrzeno. Byl také zveřejněn program nového ředitele, psaný na koleni, bez konkrétních plánů, jak má Centrum během příštích sedmi let fungovat. Stojí v něm, že nový ředitel z instituce plánuje vytvořit „centrum reflexe současného umění“, kde hodlá prezentovat umělce z „marginalizovaných“ prostředí. Plán na rok 2020 byl však v Centru moderního umění připraven ještě za minulého vedení, ministerstvo kultury ho odsouhlasilo a prozatím nic nenasvědčuje tomu, že by ho Bernatowicz plánoval zrušit. Aktuálně probíhá v Ujazdovském zámku mimo jiné výstava queer umělce Karola Radziszewského. Ke konci loňského roku se spekovalo, že by ji Bernatowicz mohl předčasně ukončit, nic takového se ale nestalo. Co ovšem – zatím – nedělá Piotr Bernatowicz, to dělají pravice – média, která rozpoutala na Radziszewského mediální hon. Bernatowicz se ho sice přímo neúčastní, ale ani se za umělce nepostavil, čímž de facto vyjadřuje souhlas s homofobními útoky.

Ať už bude Bernatowiczova politika v Centru moderního umění jakákoli, situace v této instituci se zdá být úspěšně zabetonovaná a část pracovníků zvažuje podání výpovědi. Polští umělci mají samozřejmě k dispozici jiné umělecké instituce, kde je i nadále prezentováno progresivní umění, ale pro samotný Ujazdovský zámek zřejmě přichází dlouhé období zimy. Někteří jsou jistě přesvědčeni, že jmenování Bernatowicze ředitelem Centra moderního umění může být zajímavý experiment, já jsem však při vzpomínce na jeho dřívější projekty a program galerie Arsenál v Poznani poněkud skeptičtější. Umělců, kteří prezentují Bernatowiczem preferovaný „angažovaný konzervatismus“, totiž v Polsku mnoho není, takže je možné, že časem bude muset vsadit na umění konzervativní i formálně. V tom případě bude mít pro příštích sedm let dostatek materiálu.

Autorka je zástupkyně šéfredaktora časopisu Szum.

Z polštiny přeložila **Michala Benešová**.



Anna Remešová (přepis telefonického rozhovoru)

Hele, viděla jsem úplně nejlepší umčo. Byl to takový film o skupině mysteriózních matrón. Mohlo jim být mezi pade a šede, možná víc. Procházely se městem a pokaždé, když narazily na nějakého nádherného mladého muže, tak na něj svůdně a zamilovaně koukaly. A začaly u toho menstruuovat. Ti muži na ně ale koukali s odporem. Pak byl najednou střih a ti adonisové leželi na hromadě v lese mrtví, zabití. A ženy šly do vězení. A to bylo teda taky krásně natočené. Měly cely vedle sebe a skrz díry ve stěnách si dokazovaly vzájemnou lásku. Kouř, prostrčení prstu a tak... Taky simultánně masturbovaly a zpívaly. A pokaždé, když byly vzrušené, tak menstruovaly. Film končí tím, že všechny běží – nahaté – lesní krajinou, menstruuují, vyběhnou na kopec a společně zařvou. To jsem měla husí kůži, jak silné to bylo...



Pauline Curnier Jardin

Zdravím, ano, se zveřejněním záběru z Qu'un sang impur v časopisu A2 souhlasím. Omlouvám se, že píšu tak stručně, před měsícem jsem porodila svoje druhé dítě a teď právě kojím.

Marie Lukáčová Lucii Rosenfeldové (přepis telefonického rozhovoru)

Hej, chápeš to? Takže ona když si přebírala cenu,* tak byla asi těsně po porodu, a ten film točila těhotná!

* Preis der Nationalgalerie

Barbaři 21. století

Dělnická třída je dnes rozštěpena na protikladné skupiny: kmenové zaměstnance a pracovníky agentur. Zatímco pracující sdružení v odborech mohou protesty plánovat, srdcem přímých akcí jsou anomičtí nomádi. Organizované a živelné formy odporu je třeba skloubit v sociálním hnutí.

TOMÁŠ SCHEJBAL

Přestože se moderní vědě dosud nepodařilo přesvědčivě vysvětlit příčiny osově doby mezi lety 800 před našim letopočtem a 200 našeho letopočtu, o níž hovoří filosof Karl Jaspers, víme, že toto období přineslo univerzální krizi tradičních mytologií říčních civilizací Starého světa a vznik filosofických systémů a světových náboženství, které položily základy našich způsobů uvažování. Filosof Egon Bondy svého času a dnes třeba antropolog David Graeber si položili podobnou otázku: co když právě prožíváme novou osovou dobu, jejíž výzvy jsou pro globalizující se část lidstva tvář v tvář environmentální krizi univerzálnější a existenciálně naléhavější než ty, na které odpovídali Konfucius, Lao-c', Buddha, Sokrates nebo Ježíš? Nejsme v situaci, která je nejvhodnějším časem pro přehodnocení všech hodnot?

Pokud však přijmeme radikální předpoklad, že příčinou environmentální krize je kapitalismus, musíme přijmout také revoluční závěr, že boj za vyvrácení vládnoucích tříd a struktur moci nelze úspěšně vést bez spojenectví adekvátních aktérů. Kompasem sloužícím k orientaci v rozbouřeném oceánu pozdního kapitalismu je třídní analýza.

Třídní analýzy současnosti

Projekt Českého rozhlasu Rozdělení svobodou, který na podzim 2019 získal značný ohlas veřejnosti, rozčlenil současnou českou společnost do šesti kulturních tříd: zajištěná střední, nastupující kosmopolitní, tradiční pracující, třída místních vazeb a nakonec třídy ohrožené a strádající. To, že kategorie zamlčují existenci „jednoho procenta“ nejbohatších držitelů ekonomického bohatství, nechme stranou. Jakkoli však nelze sociologům upřít bohubilou snahu vrátit třídní otázku do seriózní veřejné debaty, jejich pláné závěry, že hospodářské zápasy tříd sublimují v jejich vzájemnou nevraživost na poli kultury, vycházejí z aplikace subjektivistického přístupu platného jen pro poválečný Západ. Pro emancipační strategii, která by chtěla sledovat reverzní scénář, se ukazují jako přílehavější novější přístupy marxistické a weberiánské třídní analýzy.

Analytický marxista Erik Olin Wright přišel v polovině osmdesátých let 20. století se schématem zaměstnaneckých agregací, kterým se snažil vyřešit problém sociální úspěšnosti bílých límečků v korporacích monopolního kapitalismu. Marx předpokládal, že staré střední vrstvy skončí zbídačeny, ty nové se však uplatnily v managementu velkých firem, státní správy a také stran a odborů. Dělníci velkých korporací jsou tak podle Wrighta kromě ekonomického vykořisťování kapitalisty vykořisťováni také tímto managementem, který je mocensky zvýhodněn v přístupu k expertním kompetencím uplatňovaným vůči podřízeným. Korporátní management pak představuje derivaci klasického vztahu práce a kapitálu. Zatímco bílé límečky jsou stratifikovány na základě kritéria rozhodovacích a expertních kompetencí do šesti jednotlivých tříd (od odborných manažerů až po nekvalifikované vedoucí pracovníky), samotní dělníci se podle stejného klíče dělí na odborné pracovníky, polokvalifikované dělníky a proletariát.

Neoweberián John Goldthorpe rozlišuje kromě třídní struktury také utváření třídních formací, které jsou stratifikované podle statusu na pracovním trhu. Goldthorpe v podstatě převyprávěl Wrightovo marxistické schéma do liberálního jazyka přijatelného pro akademický mainstream, takže přehlédl třídu vlastníků a zavrhl koncept vykořisťování. Bílé límečky radí mezi vyšší vrstvu takzvaného salariátu (top manažeři, úředníci a politici) a nižší střední vrstvu, třída dělníků je

rozvrstvena mezi kvalifikované, nekvalifikované a zemědělské dělníky.

Problém prekariátu

Ekonom Guy Standing hovoří o nové třídě prekariátu, stojící v zaměstnanecké struktuře proti salariátu. Je vyloučen ze zajištěných a dlouhodobých pracovních vztahů modrých i bílých límečků, které ty první vážou k výhodám sociálního státu a druhé k podílu na zisku a rozhodování. Jedná se o skupiny různého věku, vzdělání a původu: náctileté brigádníky, migranty, matky samoživitelky, důchodce, lidi po výkonu trestu, stážisty, pracovníky call center či „nezávislé“ dodavatele vlastní práce. Standingova analýza má však dvě slabiny. Autor ji rámuje goldthorpovským paradigmatem, pročež ignoruje třídu vlastníků a vykořisťování. Prekariát jsou navíc spíše deklasované vrstvy jednotlivých tříd zaměstnanců než svébytná třída o sobě. Důvodem, proč se však podle Standinga prekariát nestane samostatnou třídou, je jeho zdivočelá psyché, zbavená šance na plánování v dlouhodobém horizontu a bez vyhlídky na kariéru... Přesto se prekarizovaní pracující pokoušejí čas od času klást odpor. Vyloučením z pevné zaměstnanecké struktury jsou však vyřazováni také z možnosti organizovat se v odborech, zastupujících nyní jen aristokraticky kvalifikovaných dělníků a bílé límečky – a obě tyto skupiny ostatními vřdycky pohrdaly.

Nejistota práce každopádně není pro manuálně pracující žádným objevem. Po celé 19. století byla většina dělníků nevyučená, a zvláště v zemědělství nebo ve stavebnictví řada z nich žila ze sezonní nádeničiny. Tihle párové stáli stranou zájmu sociálnědemokratických odborů, stejně jako dnes stojí stranou většinového zájmu sociální historiografie. Ač neorganizováni, o to asertivněji si mohli dovolit jednat se zaměstnavateli. Druhý den už totiž mohli být někde jinde. Pokud už stávkovali, jejich protesty byly mnohem akčnější a přímočařejší, a nevyhýbali se ani rabování a násilí.

Transformace české společnosti ze „státně socialistické“ v pozdně kapitalistickou byla v roce 2000 zmapována sociologickým týmem vedeným Pavlem Machoninem. Výzkum, který vychází z goldthorpovského paradigmatu rozšířeného o třídu podnikatelů, nám však dává jen obecná makrodata o navýšení podílu terciárního sektoru v ekonomické struktuře a úbytku modrých límečků ve prospěch salariátu. Mnohem cennější údaje poskytl jí případové mikrostudie z jednotlivých průmyslových podniků. Ty pracují s pracovními pozicemi podle kvalifikace a etnického původu – a ukazují kmenové pracovníky se stálejšími smlouvami, kteří se mohou snadněji organizovat v tradičních odborech, a prekarizovaný proletariát najímaný externě skrze pracovní agentury, vesměs ze zemí východní a jihovýchodní Evropy a Asie.

Posttřídní strategie

Pro strukturu americké společnosti je příznačná zeměpisná segregace jednotlivých sociálních skupin. Jako akademici strávíte většinu života uvěznění v areálu univerzitního kampusu, a s výjimkou uklízečky, vrátného nebo servírky v restauraci se s prostým dělníkem prakticky nikdy nesetkáte. To se patrně přihodilo i Robertu Nisbetovi, jehož referát na sociologické konferenci v Seattlu 1958, kde mluvil o konci třídně podmíněných nerovností, sice postrádal empirickou oporu, přesto se však stal osou debat mezi sociology napříč USA, Austrálií a Velkou Británií až do poloviny devadesátých let 20. století. „Nisbetův problém“ však spočíval hlavně v tom, že mezi americkými dělníky, kteří se viděli hlavně jako budoucí farmáři, nikdy nezakořenila myšlenka socialismu. Americká

levice, jejíž chudokrevnost během svých emigrací v New Yorku diagnostikovali Lev Trockij i Eduard Limonov, byla zbavena životadárného plebejství proletářů a odsouzena žít v byrokratických organizacích socialistických stran a doktrinářských kroužcích středostavovských literátů, úředníků, advokátů a zubních lékařů vystrašených přímou akcí a neschopných porozumět si s dělníky.

Jedinou třídou, jejíž svébytná kultura, identita a jazyk přetrvávají dodnes, zatímco dělnické strany přicházejí a odcházejí, se stali angličtí dělníci. Socialisté zemí střední a východní Evropy, tradičně budovaných a řízených centrálně, museli dělnictvu s výstavbou politických struktur a vštěpováním socialistické ideologie pomáhat shora, neboť sdružování samotných dělníků nikdy nepřekročilo horizont jejich hospodářských zájmů. „Třicet slavných let“ poválečné prosperity přetalo svazek mezi evropskými dělníky, jejichž zájmy byly saturovány automobily a televizí, a levicovými aktivisty a intelektuály. Západoevropská levice, a po pádu Berlínské zdi také zbytky té východoevropské, byla smrtelně zasažena „americkým virem“. V této situaci začali postlevicovní teoretici promýšlet antikapitalistické strategie bez účasti třídního subjektu.

Prvním typem takové strategie je dionýsovské hledání „vznešeného divocha“ vytrženého z panujících společenských vztahů, a proto jedine schopného obrodit uvadající civilizaci. Zatímco Herbert Marcuse teoretizoval o subverzivním potenciálu outsiderů bohatých zemí a „barbarů“ třetího světa, Neviditelný výbor se chytá stébla vyděděnců a psanců všeho druhu nebo jen kohokoli ochotného vklínit se do koles toků zboží, kapitálu a informací, neboť tam prý je přítomna moc.

Druhým typem je apollinské snění o vládě filosofů – platonském ideálu prognostiků postindustriální „společnosti vědění“, Saint-Justův etického socialismu a akcelerationistů levicových think-tanků. Sdíleným hříchem těchto představ je iluze samolibých intelektuálů o možnosti vlastní panské pozice, přičemž jejich reálným osudem je být sluhý třídy kapitálu, anebo práce. Vizionářské předpovědi sociologa Daniela Bella, futurologa Alvina Tofflera nebo filosofa Radovana Richty se rozplynuly v oparu dlužního vazalství chudnoucích vysokoškoláků. Filosofové Gerald Allan Cohen ani Nick Srnicek nedokážou vysvětlit, kteří aktéři jsou klienty jejich etických a argumentačních apelací – stranické sekretariáty, nebo tajná policie?

Hybridem obou strategií jsou nová sociální hnutí popsaná sociologem Alainem Tourainem. Středostavovští aktivisté zavrhnou materiální hodnoty sdílené generací svých rodičů i dělníky, a ztracený ráj hledají mimo společnost v komunách squatterů, v korunách stromů hambašského pralesa nebo při blokádě rypadla.

Nebezpečné známosti

Chantal Mouffeová a Ernesto Laclau se pak pokusili zpochybnit ontologickou privilegovanost dělnické třídy ve snaze zrovnoprávnit agendy starých sociálních hnutí s těmi novými v historickém bloku radikální demokracie. Čeští mluvčí „nové levice“ se však zatím utápějí v hlubinách pozdně kapitalistických mokraďů, v postkomunistickém podnebí dvojnásob nepřehledných. Ztrácejí půdu pod nohama a ve tmě se otáčejí za čímkoli, co připomíná světlo. Jednou vidí nové evangelium v environmentální otázce, jindy hledají plebeje v městském patriciátu Milionu chvil pro demokracii. Roztržitě přebíhají mezi politickou identit a dívčí válkou, zatímco finanční oligarchie připravuje vítězství historického bloku alternativní pravice. Jestliže však našim společným nepřítelem jsou jednotlivé frakce

Třídní politika vzpoury

finančního kapitálu, kdo je v boji proti němu našim spojencem? Velcí i střední podnikatelé a jejich salariát v kravatách představují spolu s oligarchy ekonomické vítěze neoliberální transformace, a jejich zájmy jsou konzervativní, ne-li reakční. A chudnoucí nižší střední třída živnostníků a bílých límečků, definovaná svou pozicí mezi kapitálem a prací, zatím volí strategii kam vítr, tam plášť.

Marxovy a Engelsovy historické reflexe porážek revolucí 1848 a Pařížské komuny se shodují v jednoznačném závěru, že v zemích kontinentální Evropy, kde průmysloví dělníci tvořili menšinu, nemohla být jejich spolehlivým spojencem městská střední třída, ale naopak moderní rolnické hnutí. Byli to ostatně francouzští sedláci, kdo rozhodl o vítězství Ludvíka Bonaparta. Tytéž argumenty se staly osou polemik mezi umírněným a radikálním křídlem středoevropských a ruských sociálních demokratů a anarchisty v době první ruské revoluce v letech 1905 až 1907. Zvláště ruští menševici, kteří mechanicky aplikovali zkušenost Francouzské revoluce na ruské podmínky, čelili kritice za svou politiku taktické podpory konstitučních liberálů. Hegemonem ruské demokratické revoluce měla být v jejich pojetí reprezentace liberální buržoazie, které měli socialisté pouze sekundovat. Tehdejší ruská liberální buržoazie však byla revoluční, jen pokud nešla proti dělníkům, a o spolupráci s marxisty nestála. Naopak bolševici sázeli za obou ruských revolucí na hegemonii dělníků, a to nikoli v alianci se střední třídou, ale s masou rolníků, kteří tvořili v zaostalém agrárním Rusku většinu.

Evropské sociální demokracii, jejíž stranické sekretariáty v touze naklonit si a nevylekat konformní střední vrstvy obrousily veškeré revoluční hroty, se však nakonec nevyhnulo

změšťáččení. Zbídačení živnostníci s sebou přinášeli maloměšťácké představy a spolu s dělnickou aristokracií a stranickou byrokracií se stávali nositeli reformistických tendencí a rozbuškou rozkolu, jenž vyústil až ve vznik komunistického hnutí, které apelovalo především na chudší vrstvy průmyslových a zemědělských dělníků.

Co se týče opakování schémat ruské revoluce, tragikomická verze jejího scénáře se odehrála za druhé čínské revoluce v roce 1927. Komunistická internacionála razila v letech 1922 až 1928 taktiku jednotné fronty dělnických stran, Stalin a Karl Radek však poradili promoskevskému vedení čínských komunistů starou menševickou taktiku koalice s místní buržoazií, kterou tehdy představovala dominantní Národní strana (Kuomintang). Po Čankajškově převzetí vedení Kuomintangu byli komunisté spolu s odboráři ve velkých městech pobiti a přinuceni uprchnout na venkov. Tam vstupovali do sdružení místních rolníků, kterým pomáhali s hospodářstvím výměnou za jejich podporu a nasazení ve dvacet let trvající občanské guerille proti Kuomintangu. Jedinou pauzou bylo období boje proti japonské invazi, kdy komunisté opět vytvořili lidovou frontu, tentokrát s levým křídlem nacionalistů. Podmínkou aliance byl však takový poměr sil, na základě kterého partyzánská Rudá armáda spravovala část území organizovaného v rolnických sovětech a díky kterému prosadila svou hegemonii v závěrečné fázi občanské války, kdy se lidová fronta definitivně rozpadla.

Dějiny tří velkých revolucí a socialistického hnutí nás tedy učí o nespolehlivém chování střední třídy, která poklonkuje vítězům a zrazuje poražené. Stranická, akční či ideová spojení s liberální střední třídou jsou

pro radikální levici prospěšná jen za předpokladu její vlastní hegemonie opřené o silné hnutí.

Postmoderní nomádi

Vzpoura „Žlutých vest“ se ukázala být lidovou frontou dělnické a nižší střední třídy. Přesto jde o poměrně úzkou vrstvu privilegiovaných pracovníků služeb, schopných se organizovat v boji za své zájmy. Ve Francii ani jinde nemá jejich zápas naději bez masové podpory jacquerie postmoderních nomádů. Kvůli své roztržitosti se však nemožnou dlouhodobě organizovat, a proto se ani jejich vzpoury neobejdou bez souhry velkých odborů. Dějiny selských povstání i moderních dělnických vzpour ukazují, že hybnou silou těchto událostí byl vždy střední stav některé z těchto tříd. Nejchudším vrstvám totiž chybí možnost povstání dlouhodobě udržet a ty nejbohatší na něm nemají zájem. Ze všech tříd, které dnes stojí proti finančnímu kapitálu, by dělnictvo bylo objektivně tou nejrevolučnější, nebýt ovšem jeho rozvrstvení ve frakce stojící proti sobě: dělnickou aristokracií lokajů, střední stratum zaměstnanců organizovaných v odborech a prekarizované nomády.

České sociální inferno bylo nasvíceno v sérii reportážních textů Saši Uhlové Hrdinové kapitalistické práce na A2larmu a také v reportážích NoMada v A2. Sebevětší míra zúčastněnosti pozorování však hlavní aktéry reportáží nezbavuje role pasivních objektů. Mechanismy pozdně kapitalistické průmyslové produkce připomínají rozptýlenou manufakturu a sociálně-psychologický regres prekarizovaných vrstev lze srovnat s dobou před průmyslovou modernitou. Dá se tudíž předpokládat, že jejich jednání se bude logice organizované modernity vymykat.

Historik Eric Hobsbawm v knize *Primitive Rebels* (Primitivní rebelové, 1959) hovoří v historickém kontextu předindustriálních bouří o městském davu chudiny a dělníků čerstvě přišedších z vesnice a teprve se učících „pravidlům hry“ moderního městského života. Historik Edward P. Thompson interpretuje takovéto nepokoje v rámci předkapitalistické „morální ekonomie“ anglické dělnické třídy, která považovala rabování obchodů za spravedlivou naturální náhradu nespravedlivých mezd. Obě formy navzájem se překrývajících sociálních bouří – organizované i živelné – zažila například Plzeň za válečného léta 1917, kdy vojensky disciplinované stávky továrních dělníků přerůstaly v divoké rabování potravin. Prvním typem protestu byla 27. června až 2. července stávka více než čtyřiceti tisíc škodoväckých dělníků různých národností, jejímž vrcholem byly několikaleté manifestace, druhý typ představovalo srpnové rabování obchodů. Šlo však o dobu před nástupem nacismu, který dokázal ukřivděnost nezaměstnaných dělníků a zkrachovalých kramářů kompenzovat mýtem rasové identity, jehož aktuálním remakem je „evropská kultura“ pohanství hlásaná novou pravicí. Obstojí emancipační hnutí v této osové době na trhu příběhů?

Východní inspirace

Za příklad úspěšné strategie lze vzít radikálně levicové hnutí jihokorejských vysokoškoláků v osmdesátých letech 20. století, kdy se studentští aktivisté cíleně stávali továrními dělníky na plný úvazek, a aby skryli svůj akademický původ, zcela změnili i svůj třídní habitus. Infiltrování aktivisté organizovali pro dělníky a městskou chudinu noční kursy, které se stávaly ideově-metodickou přípravou na účast v ilegálních stávkách a pouličních demonstracích, a působili rozdělení do menších mobilních skupin, které policie hůře odhalovala. Jednotlivé „divize“ si pak dělily práci mezi logistiku, organizaci a propagandu, která spočívala mimo jiné v černém výlepu nástěnných novin a plakátů. Přestože studentsko-dělnické hnutí sehrálo zásadní úlohu při demokratické zemi na přelomu osmdesátých a devadesátých let, jihokorejská radikální levice se po rozpadu SSSR vzdala třídních konfliktů a následovala západní politiku identit.

Obdobnou metodu použili mexičtí zapatisté v Chiapasu, kde pomáhají domorodým rolníkům se hospodářsky a vojensky organizovat na principu autonomie. Subcomandante Marcos přitom v *Příbězích Starého Antonia* (1998, česky 2017) mluví o obratu „od logu k mýtu“, jímž charakterizuje ducha celého hnutí. Revolucionáři totiž při sestupu do džungle zahodili kulturní aroganci typickou pro západní městské intelektuály a hovořili s rolníky v poetické řeči jejich mýtů.

V českém kontextu známe dvě nezávislá hnutí. Tím prvním je Mostecká solidární síť, inspirovaná anarchisty ze Seattle Solidarity Network a proslavená zejména kauzou pražské Řízkárny. Druhým typem hnutí se v roce 2016 staly protesty poštáků, organizované za pomoci aktivistky Moniky Horákové, která se na poště nechala zaměstnat. Podobného rázu je také aktuální hnutí Za knihovny. V obou případech jde však především o dělníky nebo bílé límečky servisních odvětví.

Barbaři 21. století jsou pravnoučata zemědělských dělníků, která pole vyměnila za sklady a montovny. Žít a pracovat s nimi, jako to zkusil NoMad, si žádá lidi ukované ze zvláštní látky. Co když ale v pracovním pekle tito infiltrovaní jedinci potkají jen bytosti osamělé a sužované anomickou křečí natolik, že přijaly své utrpení a odmítají za své zájmy zápasit? Zvládnou se vzít do znevolených duší a sami nepropadnout splínu?

Autor je spolupracovník redakce.



Barbaři 21. století jsou pravnoučata zemědělských dělníků, která pole vyměnila za sklady a montovny. Foto Pxhere

Vracet do hry zapomenuté možnosti

Současného ministra kultury jsme se ptali, co považuje za hlavní úkoly svého resortu a jak chce změnit situaci dlouhodobě podfinancované oblasti živé kultury. Hovořili jsme také o vztahu komerční a menšinové kultury a úskalích i potenciálu konceptu kreativních průmyslů.

KAREL KOUBA
LUKÁŠ RYCHETSKÝ

V minulosti jste se profiloval spíše jako politik se zájmem o mezinárodní politiku – byl jste i ministrem zahraničních věcí. Přesto jste před několika měsíci převzal dosti odlišnou agendu ministra kultury. Jaké jsou vaše předpoklady pro výkon této funkce?

Podmínkou práce ministra zahraničních věcí je mimo jiné vydávat svědectví o české kultuře. Ministr zahraničí zkrátka nemůže být nekulturní, a pokud je, tak svou práci nemůže dobře dělat. Mezi ministry zahraničních věcí nejde pouze o to řešit Irák a Sýrii, k významným momentům dochází i mimo konkrétní diplomatické debaty, kdy prezentujete českou kulturu a samozřejmě se vám hodí znalost kultur odlišných. Mě například fascinoval švédský ministr zahraničí Carl Bildt, když se ukázalo, že přečetl Masarykovu knihu Rusko a Evropa. Hannah Arendtová napsala, že vztahy mezi státy jsou jako vztahy mezi lidmi a ty se bez kultury neobejdou. Bez kulturního zázemí do terénu diplomacie nemá vůbec smysl vstupovat. Nyní jsem ministrem kultury, ale jako jeden z hlavních úkolů stále vidím přibližování západní a východní Evropy. Možná, že kultura se v tom ukáže být vhodným instrumentem.

V Česku je poměrně silná – i když přerušená – tradice kulturně-společenských časopisů, utvrzená především v šedesátých letech. Jaké mají podle vás literární časopisy opodstatnění v době, kdy tištěná periodika obecně spíše skomírají?
O českých literárních časopisech, včetně A2, kterou čas od času čtu, samozřejmě vím. V poslední době mě také zaujalo několik textů v Divadelních novinách, ale vzhledem k počtu zdejších kulturních časopisů samozřejmě nemám úplný přehled, ač jsem leccos dohnal. Byl bych rád, kdyby se v prostředí literárních časopisů vytvořila jakási atmosféra míru, aby se nemusela řešit otázka jejich bytí a nebytí, což dle mého vede k poněkud válečnému naladění zástupců kulturních periodik vůči ministerstvu.

Ona válečná atmosféra možná plyne právě z jejich každoroční nejistoty, která zase pramení z podfinancování celé oblasti živého umění...

Jistě, ale třeba ve Francii podobná atmosféra není. Asi to souvisí i s českou historií, v níž napětí mezi kulturou a politikou bylo vždy nějak přítomné. Nyní jde o to vytvořit prostředí pro klidný dialog, ideálně se dostat do pozice, kdy ustanou obavy, že stát selže. K tomu je samozřejmě potřeba více peněz, což ale souvisí s širší rozpravou, která by dokázala oslovit i širší veřejnost.

Ale abych se ještě vrátil k otázce tištěných periodik v digitální éře. V tomto jsem zcela „out of date“ a k životu potřebuji papírové knihy i noviny. Jsem přesvědčen, že i když to tak nyní možná nevypadá, krizi přežijí. Nedávno jsem četl psychiatra Manfreda Spitzera, který je toho názoru, že epocha smartphonů a tabletů deformuje schopnost hlubšího, kritického myšlení... Já nicméně nejsem katastrofista a stále si myslím, že i díky podobným debatám, jako je ta o digitální demenci, si zmíněná rizika uvědomíme a budeme je korigovat.

Co vás k podobnému optimismu vede?
Například návštěva knihovny v Liberci – a vím, že podobně funkčních knihoven je v republice víc. Je to místo, kam asi 1500 lidí denně chodí nejen za četbou, tichem a klidem, ale také na přednášky, v nichž se dětem ukazuje, co je to kritické myšlení. Nemyslím si zkrátka, že poptávka dnes musí nutně odpovídat nabídce a její nekulturnosti. Vždy si

vzpomenu na větu Federika Felliniho, kterou budu volně parafrázovat: „Neříkejte, že lidé něco masově sledují v televizi, protože to je dobré. Oni se na to dívají proto, že jste jim neukázali nic jiného.“ I v případě masové zábavy jde o to, s jakou kulturou se dělá. Ministerstvo kultury zde není od toho, aby vytvářelo nové Michelangely, dnes by spíše mělo skromně pomáhat na svět kvalitní komerci, což pro mě v televizi představuje například seriál Most nebo ještě lépe dánský seriál Borgen. Když země kulturně překročí vlastní hranice, je to výjimečné, a právě to považuji za jeden z hlavních úkolů ministerstva, které by v tom mělo být nápomocno.

Snad potom ještě zbude nějaké místo i pro kvalitní, i když třeba menšinové umění.
Samozřejmě, že je důležité starat se o alternativní umění, ale okrajové věci nemohou být hlavním cílem. Tím je táhnout kvalitní spotřební kulturu nahoru, což se pak vyplatí umění jako celku. Když je vaše kultura schopná, byt třeba skrze seriály, oslovit jiné kultury, je to přece ten největší úspěch. Ministerstvo kultury by ale samozřejmě mělo napomáhat schopnosti tvořit ve všech existujících uměleckých odvětvích.

Opakovaně jste se nechal slyšet, že postavení živé kultury je v Česku tristní a naprosto podvyživené. Jakými konkrétními kroky byste rád zbavil kulturní sektor nálepky prekariátu?
Zdá se mi, že existují prostředky, které se ještě nevyužily a závisejí na spolupráci s ministerstvem pro místní rozvoj (MMR) a ministerstvem průmyslu (MPO), s nimiž zrovna vedu jednání. Na MMR nyní mají například schválené programy, které se týkají budování kulturní infrastruktury, přičemž jsem se od ministryně Kláry Dostálové dozvěděl, že ona vůbec nemá ambici to rozhodovat, neboť si uvědomuje, že to je naše parketa. Pokud se tudíž dohodneme na spolupráci, i zde najdeme peníze, s nimiž se dosud nepočítalo. Podobné je to s MPO, s nímž jsme se dohodli, že vytvoříme společné týmy, protože oni také vládnou prostředky, jež mohou pomáhat české kultuře a týkají se třeba památek nebo UNESCO. Uvidíme, zda jsme schopni to vše zpracovat a k penězům se dostat, ale rozhodně na tom pracujeme.

V devadesátých letech se v době Klausovy vlády říkalo, že „když se maluje byt, tak jdou knihy na balkón“, čímž se naráželo na podřadné postavení kultury v rámci vládní politiky. Jak je možné, že se na tom za téměř třicet let mnoho nezměnilo?
Reflektovat skutečnost, že jsme některé věci podcenili, chvíli trvá. O kultuře se dlouho přemýšlelo jen v rovině zbytkové věci. Kdysi jsem vedl spor s prezidentem Milošem Zemanem, jenž mi tvrdil, že velvyslanec by měl být byznysmen, který se postará o peníze. Já jsem mu vždy říkal, že se nám obchodně podařilo uspět v několika zemích, třeba v Jižní Koreji, a že pokud chtěl český velvyslanec dostat na nějakou akci top politiky a podnikatele, pozval je na vystoupení České filharmonie. Kulturní diplomacie je tedy tím, co otevírá dveře i byznysu. Já jsem na vlastní kůži zažil, že nejoceňovanějším artiklem naší země je hudba, film a literatura, a v těchto odvětvích o sobě právem můžeme hovořit jako o velmoci.

V původním programovém prohlášení vlády byl požadavek dosáhnout na jedno procento z rozpočtu pro kulturu. Dnes už to v prohlášení nenajdeme, ale stále se tam píše o nutném navyšování prostředků. Daří se alespoň to?

Když jsem před čtyřmi měsíci nastoupil do vlády, vzal jsem si programové prohlášení vlády a konstatoval jsem, že plánovým rozpočtem vláda porušuje to, k čemu se zavázala. Ministryně financí Alena Schillerová mi řekla, že jsem s návrhem přišel pozdě, že už obálku poslala na vládu. Vzhledem k tomu, že jsem měl podporu odborů a kolegů z ČSSD, vymohl jsem nakonec navíc 250 milionů na živé umění, takže rozpočet opravdu o něco málo narostl. Nejvíc mě ale fascinuje, jaký kolem toho musel být rozruch, než se vymohla částka, která je s ohledem na státní rozpočet pouhým drobkem. Rozpočet resortu je i tak velmi podvyživený. Tento boj začínáme stále znovu. I z toho důvodu jsem se zapojil do debat o hospodářském plánu České republiky. Valí se na nás lavina peněz v takzvaných kreativních průmyslech, která například v Americe znamená investice v hodnotě 650 miliard dolarů, s čímž souvisí boom společností, jako je Netflix. Dnes už je zřejmé, že nebudeme žít z železa, někde se ale rodí to, z čeho budeme žít v budoucnu. Musíme mluvit o hospodářské strategii – naše země není v dobré kondici, má krizi středního příjmu, nekonverguje k Západu a je pouze na nás, jak zareaguje a jaký zvolíme plán. Peníze, které souvisejí s kreativními průmysly, můžeme využít, a proto říkám, že staré chápání kultury jako zbytkové oblasti je chyba. Nechtěl bych, aby to znělo elitářsky, ale kreativní průmysly by měly být chápány jako prostředek pro terén celé republiky. Debata o hospodářské strategii mně připadá důležitá, protože v ní mohu prosazovat kompletní změnu náhledu na oblast kultury, která by měla začít u toho, že si uvědomíme, v jak bídných podmínkách přechívá. Potkal jsem například mladého herce, jenž má plat patnáct tisíc hrubého – jak má vůbec existovat?

Vy o tom na rozdíl od předešlých ministrů kultury alespoň mluvíte, nicméně neměla by tato otázka směřovat spíše na vás?
Já si jejich situaci uvědomuji. Jde o lidi, kteří možná jednou rozhodnou o naší budoucnosti a kultuře se věnují pouze z lásky k věci. V poslední době jsem se potkával s mladými knihovníky a knihovnicemi, kteří mi poslali manifest, v němž konstatovali, že zastupují jednu z posledních nekomerčních oblastí naší reality. Po jednání s nimi jsem získal pocit, že stát velmi zneužívá toho, že je jejich práce i za nedůstojných platových podmínek stále baví. Z hlediska pospolitosti je síť knihoven pro stát nesmírně důležitá, je na ní závislý, protože je to často jedno z posledních míst, kde se lidé ještě scházejí. Říká se, že filosofie je vracení zapomenutých možností do hry, a přesně to by se mělo týkat i kulturní politiky. Musíme vynalézt jazyk a argumentaci, kterou tuto změnu myšlení o kultuře prosadíme.

Jazyk, jež jste pro tento obrat zvolil, je jazykem kreativních průmyslů, který je v kursu evropské kulturní politiky minimálně posledních deset let. Neobáváte se toho, že se už svou terminologií, která využívá slov typu inovace, kreativita či technologie, podobá manažerskému newspeaku?
Jsem si vědom toho, že manažerská racionalita a neoliberalní slovník chodí kolem – ale já se tím nechci nechat zastrašit. S tím souvisí i můj výše použitý termín „kvalitní komerce“. Víím o rizikách, která z toho plynou. Ale já mluvím jiným jazykem než manažeři. Jde mi o maximální rozvinutí tvůrčích schopností, prozkoumání toho, kam až lze slovem zajít.

Nám slovo kreativní přijde poněkud fluidní – není nám zcela jasné, co konkrétního si pod ním představit.

Lubomír Zaorálek (nar. 1956) je od srpna 2019 ministrem kultury ve druhé vládě Andreje Babiše. Po sametové revoluci byl v lednu 1990 kooptován do Sněmovny lidu Federálního shromáždění za Občanské fórum, do ČSSD vstoupil v roce 1994. Od roku 1996 je členem Poslanecké sněmovny, v letech 2002 až 2006 byl jejím předsedou. Jako ministr zahraničních věcí působil v letech 2014 až 2017 ve vládě Bohuslava Sobotky.

Rozhovor s ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem

Kreativní průmysly mohou fungovat jako instrument, kterým prorazíme zeď, jež vyrostla mezi kulturou a politikou. Jsem si vědom toho, že někdo může přijít s argumentací, že zajdeme na nástroj, který jsme použili. Že nás nakonec zahubí to, co nás mělo oživit. Ale dal jsem se cestou, která má svá rizika, a jsem ochoten o nich debatovat.

Nejsme si například jisti tím, že kreativní průmysly mohou obrodit celé umělecké pole. Těžko v nich například upotřebíte uměleckou kritiku – a tak by se dalo pokračovat. Já si to nemyslím. Pokud chci například dobré scenáristy kvalitní komerce, nezrodí se díky pár školením, ale z kulturního prostředí, kam samozřejmě vysoká umělecká kritika patří. Stačí se podívat na Británii, kde kvalitní spotřební kultura vyrostla z kvalitní vysoké kultury. V New Yorku jsem zase byl překvapen, když jsem zjistil, že servírka, která mě obsluhovala, píše roky pilně scénáře a snaží se prosadit. Něco podobného může vzniknout jen v prostředí kvalitní umělecké kritiky.

Otázkou je, zda by nebylo lepší, kdyby ona servírka mohla rovnou psát scénáře – pokud na to má. Napadá nás, zda se prekarizace z kulturního prostředí za pomoci kreativních průmyslů pouze nerozšiřuje do nových oborů takzvané kreativní třídy... Otázka sociálního statusu lidí pracujících v uměleckých profesích je samozřejmě zásadní, protože je to jedna z nejzanedbanějších oblastí. Nemohu přehlížet, že existuje řada zemí, kde se dopracovali do stavu, kdy lidé z kultury podobnou nejistotou netrpí. U nás převažuje přístup, podle kterého když nechcete dělat ve vzkvétajícím odvětví, zkrátka platíte za to, že děláte to, co vás baví. Přesně o tom mluví symbolický analytik Robert Reich, když říká, že stát preferuje určitý typ činnosti, a pak jsou ty, které považuje za nedůležité, což není jen umění, ale třeba i učitelství. Úkolem státu by mělo být tyto oblasti korigovat, a jak neustále opakuji, vracet do hry vytěsněné a zapomenuté možnosti. Důstojným životem opomenutých profesí by to mělo začínat. Dnes bohužel sklouzáváme k tomu, že se země feudalizuje a hrozí, že ti, o nichž vládne představa, že je vůbec nepotřebujeme, budou brzy žít na okraji. To je strašně nebezpečný trend. Andrej Babiš říká, že je vše v nejlepší pořádku, ale naše země opravdu není ráj, rozdíl mezi regiony a lidmi jsou až příliš skutečné. Nejsme na tom zdaleka tak dobře, jak jsme dlouho tvrdili.

Nechal jste se slyšet, že byste rád vyvedl církevní agendu z resortu ministerstva kultury. Co vás k tomu vede a kam by podle vás měla spadat? To je mi v zásadě jedno. Nabídl jsem ji všude a nikde o ni nejví zájem, protože nikomu nic nepřináší. Církve pod ministerstvem kultury nejsou komunistický relikv, jak by se mohlo zdát, toto spojení má kořeny už v Rakousko-Uhersku. Je to historie, s níž má dnešní situace pramálo společného. Navíc zde ministerstvo kultury funguje jen jako průtokový ohřívač, takže stejnou funkci může mít i ministerstvo financí nebo ministerstvo vnitra. A když mi pak někdo říká, že máme patnáct miliard v rozpočtu, jenom mě to dopaluje, protože se jedná o hrubé zkreslení reality – ve skutečnosti máme dvanáct miliard. Bohužel k takové změně momentálně není žádný nástroj, protože spojení kultury a církví je zakotvené v programovém prohlášení vlády.

Letos končí koncepce Státní kulturní politiky. Jak se dařilo

tuto koncepci naplňovat a je připravena nová na další roky? Snad mohu veřejně říct, že koncepce Státní kulturní politiky bude do konce roku hotová. Budou se k ní pořádat veřejné debaty. Nyní máme hotovou osnovu a draft úvodní části.

Jakou roli by v 21. století měly hrát instituce s adjektivem národní? Investice do národních kulturních institucí jsou investice do naší paměti a zároveň do budoucnosti. Měly by fungovat jako prostředek integrace a spojování lidí. Vezměme si například Národní muzeum, v němž se skutečně setkává velké množství návštěvníků z nejrůznějších prostředí. Mnou zmiňovaná „kvalitní komerce“ má funkci integrovat společnost a v případě národních institucí to platí ukázkově. Jsem v tom asi staromódní, ale myslím si, že v době, kdy se nacionalismus stává nebezpečným, by nám přesto mělo záležet na osudu Čechů, protože národ stále funguje jako silný integrační prvek. A národní instituce jsou viditelný prvek reprezentativní.

Ale možná by dnes měly vypadat jinak než v devatenáctém století... Společnost se zase tolik nemění. Velké kulturní instituce podobně jako v minulosti fungují jako výkladní skříň národa či jednotlivých měst. Opět zažívají bouřlivý rozvoj, investují se do nich velké prostředky a stávají se chloubou či ikonickými symboly. Po postavení Guggenheimova muzea se dostalo Bilbao na mapu světových kulturních center. V Hamburku nejdříve nadávali na Labskou filharmonii, ale během krátké doby se odpor vůči „polykači peněz“ změnil v hrdost. Tyto instituce fungují jako majáky, kolem nichž by se měla budovat pospolitost.

Jak to vypadá s opravou Klementina a výstavbou nové budovy Národní knihovny? Na to je jednoznačná odpověď. Klementinum nemůže nadále sloužit jako Národní knihovna a nová knihovna vzniknout musí. Není možné mít knihovnu, do níž se nevejdou knihy. Rekonstrukce Klementina povede k tomu, že se zachrání unikátní kulturní památka, ale nevyřeší problém Národní knihovny s tím, jakou má dnes plnit funkci. Je chyba, že se to nerozhodlo již mnohem dříve. Celá ta nešťastná debata kolem Kaplického „blobu“ na Letné byl omyl a myslím, že tenkrát nic nebránilo jejímu vybudování.

A co lze tedy pro vybudování Národní knihovny udělat? Už se nám ji bez velké diskuse podařilo prosadit jako prioritu do Národního investičního plánu. Brzy formálně podám návrh, v němž celou problematiku shrnu. Jednal jsem také s primátorem Prahy Zdeňkem Hřibem a architektem Petrem Hlaváčkem. O vybudování na původně plánovaném místě na Letné není zájem, protože na Praze 7 má vyrůst národní koncertní hala. Ve výstavbě knihovny je přitom velmi důležitá součinnost s Prahou, která dostala žádost o zajištění vhodného místa, ale je s ní bohužel tradičně dost těžká dohoda. Praha má osmdesátimiliardový rozpočet, ale do Národního divadla nebo galerie investujeme my. Bereme to jako svoji povinnost, ale předpokládal bych, že určité závazky vůči místní kultuře Praha vezme za své.

Co jako socialistický veterán říkáte na to, že sociální demokracie prochází nejen v Česku vleklou krizí? Co ji způsobilo? Do ČSSD jsem vstoupil v roce 1994, kdy byla stále spíše outsiderem plebejců z venkova. V Praze jsem reprezentoval Ostravsko, jemuž všichni dávali najevo, že jeho doba minula. Zeman v té době prohlásil: „Vejdeme



Lubomír Zaorálek. Foto archiv Ministerstva kultury ČR

do Strakovy akademie hlavním vchodem.“ Trochu nás to vyděsilo, protože jsme se v takové formě necítili. Ale on na nic nehleděl, vždy v tom byl tak trochu mimo realitu. Když jsme pak v roce 1998 vyhráli volby, noviny psaly o všeobecné emigraci, protože – jak řekl Jan Ruml – „rudí nebo růžoví, je to jedna pakáž“. Tenkrát nám opravdu dávali najevo, že nevidí rozdíl mezi sociální demokracií a komunisty. Já byl přitom smrtelně uražený, protože jsem byl tahoun revoluce v roce 1989 v Ostravě, a v Praze se mnou jednali, jako bych se měl obhajovat. Celou dobu jsme se toužili stát elitami této země, až se nám to povedlo. A v momentě, kdy se nám to povedlo, se stalo největším politickým heslem „dolů s establishmentem a elitami“ a my jsme se stali terčem hlavního útoku. Stali jsme se tak obětí toho, o čem jsme usilovali, a najednou jsme měli vysvětlovat, že ve skutečnosti žádné elity nejsme. Nyní bychom měli následovat všeobecný trend a podobně jako v knize sociologa Didiera Eribona se vracet do Remeše a zpytovat svědomí, jak se stalo, že jsme se sice ocitli tam, kde jsme chtěli být, ale kde nás to zároveň ničí. A snažit se, podobně jako to dělá ve zmíněné knize Eribon, mluvit s voliči Marine Le Penové nebo Tomia Okamury, s nimiž jsme ztratili společnou řeč. V posledních parlamentních volbách jsem mezi lidmi jezdil a jedním z mých hlavních témat byla levná práce. Reakce na mé projevy byly podobné: „My bychom vám i věřili, ale těm lidem kolem vás už věřit nejde.“ Přestali jsme vyrůstat ze života.

Lid se ale mezitím posunul k populismu a nesnášenlivosti. Nemáte strach, že se tomuto trendu přizpůsobuje i sociální demokracie?

To je podle mě zjednodušená představa, protože návrat k lidem nemusí nutně zavánět fašismem. Nemůže jít jen o nacionalizaci, důležité je uvažování o jiném typu levice, která se vrátí k existenciálám života, jako je stáří nebo samota. Musíme mluvit o tom, jak funguje společnost, a znovu si uvědomit, jak v této nové situaci existovat a zůstat nalevo. Nám se vlastně v posledních letech paradoxně dařilo. S Bohuslavem Sobotkou jsme byli ve vládě s Babišovou stranou, která v podstatě žádný program neměla, takže jsme v ní prosadili dost věcí z našeho programu. A dokonce i současná Babišova vláda přistoupila na spoustu našich návrhů, které si vzápětí přisvojila. Zpětně si myslím, že vládnout s ANO nebyla hloupost, protože jsme pomohli dělat politiku, která se zabývá rodičovskou, penze-mi nebo výživným. Zasluzky ale byly připsány na vrub vládní straně. Naději vidím v tom, že prostor pro sociálnědemokratický program stále existuje, protože současný vývoj generuje zásadní témata. Je třeba především zamezit rozdělování země, marginalizaci lidí pod nejrůznějšími záminkami a vytváření nových plebejců. Problémem ale zůstává způsob, jak to důvěryhodně tlumočit zklamaným voličům, kteří už levice ani tradičním stranám nevěří. Podíleli jsme se totiž na etablování společnosti a zapomněli si všimnout toho, že to lidé zas tak nadšeně nepřijímají. Zároveň jsme napříč Evropou přejali neoliberální slovník a principy, kterými všechny cepujeme. A kvůli kolaboraci s establishmentem a neoliberálními principy jsme ztratili všechno, přestali jsme být na straně lidí. Pomáhali jsme tak zavést řád, v němž zvítězily elity. První fáze nějaké vnitřní změny či obrody je přitom prostá: je třeba si tuto zradu uvědomit a začít ji reflektovat.

ŠTĚSTNÁ MOSKVA

Nedokončený román Andreje Platonova Šťastná Moskva vznikl ve třicátých letech 20. století, ale publikován byl až v letech devadesátých. Příběh okouzlující dívky jménem Moskva Čestnovová je prodchnut šedivou každodenností budování Sovětského svazu, melancholií a smířeností s osudem.

Každé ráno, když se Moskva Čestnovová probudila, dlouho se dívala na sluneční světlo v okně a v duchu si říkala: To nastává budoucnost. Vstávala se šťastnou bezděčností, která nejspíš nesouvisela s vědomím, ale se silným srdcem a zdravím. Potom se Moskva myla a žasla nad chemickými zákonitostmi přírody, která obyčejnou skrovnou potravu (a Moskva za svého života jedla všelijaké splašky!) proměňovala v růžovou čistotu, v kvetoucí prostory jejího těla. A přestože Moskva Čestnovová byla sama sebou, mohla se na sebe dívat jako na někoho cizího a kochat se během mytí vlastním tělem. Samozřejmě věděla, že to není její zásluha, že je to precizní práce minulých dob a přírody. I později, když žvýkala snídani, Moskva přemítala o čemsi spojeném s přírodou, která teče v podobě vody, vane v podobě větru a ustavičně jako v chorobném blouznění pohání dokola svou obrovskou a trpělivou hmotu... Chtě nechtě musela Moskva s přírodou sympatizovat: dala si tolik záležet, aby stvořila člověka – jako nemajetná žena, co po mnoha porodech už jen vrávorá únavou...

Poté, co Moskva absolvovala školu vzduchoplavby, nastoupila tam jako pomocná instruktorka. Učila teď skupinu parašutistů, jak lhostejně vyskočit z letadla a zachovat klid během pádu hlučným prostorem.

Sama Moskva létala a necítila přitom žádné zvláštní napětí ani odvalu, jen stejně jako v dětství přesně věděla, kde leží „mez“, kde končí technika a začíná katastrofa, a k „mezi“ se nepřibližovala. „Mez“ ovšem byla mnohem dál, než se lidé domnívali, a Moskva ji navíc neustále posouvala.

Jednou se účastnila testování nových padáků, napuštěných jakýmsi lakem, po kterém veškerá atmosférická vlhkost stékala pryč, a dalo se tak skákat i za deště. Čestnovová dostala dva padáky – druhý pro jistotu. Letadlo ji vyneslo do výšky dvou tisíc metrů a ona se odtamtud měla vrhnout k povrchu zemskému skrz večerní mlhu, která se udělala po dešti.

Moskva otevřela dveře letadla a vykročila do prázdna; zdola ji udeřil prudký víchr, jako by země byla ústím obrovského dmýchadla, které vzduch stlačuje tak, až je pevný a zdvihá se vzhůru mocně jako sloup; Moskva si připadala jako trubice, již prochází vzduch, a pusou nechávala celou dobu otevřenou, aby stačila vydechnout ten divoký vítr, co do ní pronikal. Kolem bylo mlhavé šero, země byla ještě daleko. Moskva se začala pohupovat, díky mlze ji nikdo neviděl, byla sama a byla svobodná. Potom vytáhla papírosu a sirky, chtěla si zapálit, ale sirka zhasla; a tak se Moskva skrčila, aby si u prsou udělala útulné a tiché místočko, a naráz odpálila všechny sirky v krabičce – plamen, kterého se zmocnil vířivý tah, vmžiku sežehl hořlavý lak, jímž byly napuštěny hedvábné popruhy spojující lidskou tíhu s pláštěm padáku; popruhy ve vteřině shořely, sotva se stačily rozžhavit a hned se rozsypaly v prach – Moskva už neviděla, kam se poděl plášť, jelikož vítr jí kvůli prudké a stále rostoucí rychlosti pádu začal spalovat kůži na obličej.

Letěla s planoucími rudými tvářemi a vzduch jí hrubě rozdíral tělo, jako by to nebyl vítr nebeského prostoru, ale těžká mrtvá hmota – bylo nepředstavitelné, že by zem mohla být ještě tvrdší a surovější. Tak vida, světe, jaký doopravdy jsi, napadlo bezděčně Moskvu Čestnovovou, když mizela šerou mlhou dolů. Jsi měkký, jen když si tě nikdo nevnímá! Trhla kroužkem záložního padáku, uviděla plochu letiště, kde svítila signální světla, a vykřikla nečekaným utrpením – padák se otevřel a mrštil její tělo nahoru s takovou silou, že Moskva pocítila ve svých kostech bolest, jako když zatrne ve všech zubech naráz. O dvě minuty později už seděla v trávě, zahalená padákem, a pomalu se z něj vyprošťovala a utírala si slzy, které jí vyhrkly ve větru.

Jako první k Moskvě Čestnovové přišel slavný letec Arkanov, který za deset let práce nezkrivil jediný přistávací hák a nezažil jediný neúspěch ani havárii.

Moskva vylezla zpod pláště jako celosvazová hvězda. Arkanov a ještě jeden pilot ji vzali v podpaží a odvedli do místnosti určené k odpočinku a cestou jí oba blahopřáli. Na rozloučenou Arkanov Moskvě řekl: „Je nám líto, že o vás přijdeme, zdá se však, že už jsme o vás přišli... O tom, co je to letectvo, nemáte, Moskvu Ivanovno, nejmenší tušení! Letectvo – to je skromnost, zatímco vy jste přepych! Přeji vám hodně štěstí!“

O dva dny později byla Moskva Čestnovová na dva roky zbavena práva létat, jelikož atmosféra není cirkus, aby se tam z padáků odpalovaly ohňostroje.

Nějaký čas se o šťastné a mladické odvaze Moskvě Čestnovové psalo v novinách a časopisech; dokonce i v zahraničí obsáhle referovali o skoku s hořícím padákem a otiskli i pěknou fotografii „létající komsomolky“, ale pak to přestalo a Moskva svou slávu vůbec nepochopila: co to vlastně je?

Bydlela teď ve čtvrtém patře nového domu, ve dvou malých pokojích. V tom domě bydleli letci, konstruktéři, různí inženýři, filosofové, ekonomičti teoretikové a představitelé dalších profesí. Z oken bytu Čestnovové bylo vidět na okolní moskevské střechy a v dálce – na slabnoucím, umírajícím konci prostoru – se rýsovaly jakési hluboké lesy a záhadné věže; při západu slunce se tam osaměle leskl neznámý disk a odrážel zbytky světla do oblak a do nebe – do té lákavé země to bylo deset, patnáct kilometrů, ale kdyby Moskva Čestnovová vyšla ven z domu, netrefila by tam... Moskva po propuštění z letectva trávila večery sama, k Božkovi už nechodila, kamarádky si domů nezvala. Břichem se opřela o parapet, vlasy jí splyvaly dolů a Moskva poslouchala, jak světové město hučí slavnostní energií, jak občas z té hlasité tlačence fungujících mechanismů zazní lidský hlas; když Moskva zvedla hlavu, uviděla, jak na pohaslém nebi vychází prázdný, nemajetný měsíc, a pocítila v sobě hřejivý tep života... Její fantazie se nikdy nezastavila, ještě nikdy se neunavila – Moskva cítila, jak se jí v hlavě odvíjejí všelijaké činnosti, a v duchu se na nich podílela; o samotě naplňovala svou pozorností celý svět: hlídala světlo lamp, aby svítilo, hlídala pravidelné hlasité údery parních beranidel na řece Moskvě, aby piloty pevně pronikaly do hloubky, a přemýšlela o strojích, které ve dne v noci napínají síly, aby ve tmě svítilo světlo, aby se daly číst knihy, aby motory mlely žito na ranní chléb, aby se potrubím vháněla voda do teplé sprchy u tanečních sálů, aby mohlo dojít k početí lepšího života v horoucích a pevných lidských objetích – ve tmě, v ústraní, tváří v tvář, v čistém pocitu společného, zdvojnásobeného štěstí. Moskva Čestnovová ani tak netoužila prožívat ten život sama, chtěla ho především zajišťovat – stát čtyřadvacet hodin denně u brzdového kohoutu parní lokomotivy a vozit lidi k sobě navzájem, opravovat vodovodní potrubí, odvažovat na analytických vahách léky pro nemocné – a v pravou chvíli zhasnout lampu nad cizím polibkem a vstřebat do sebe teplo, které ještě před chvílí bylo světlem. Vlastních zájmů se přitom nezříkala – sama si sice také musela něco počít se svým velkým tělem, ale odkládala to na vzdálenější budoucnost: byla trpělivá a mohla si počkat.

Když se Moskva za osamělých večerů vykládala ze svého okna, kolemjdoucí ji zdola hlasitě zdravili, zvali ji kamsi do společného letního šera, slibovali, že jí ukážou atrakce v parku kultury a oddechu, že jí koupí květiny a měkké mléčné karamely. Moskva se na kolemjdoucí smála, ale mlčela a nikam s nimi nešla. Později shora viděla, jak se okolní střechy starých domů začínají zabýdlovat; přes půdy na ty plechové střechy vylézaly rodiny, roztáhly si tam

deku a uložily se ke spánku pod širým nebem. Děti se ukládaly mezi matkou a otcem; v úžlabinách střech, kdesi mezi požárním otvorem a okapem, se ukryli ženichové s nevěstami a do rána nezavřeli oči – byli níž než hvězdy, ale výš než lidská masa. Po půlnoci téměř všechna okna v dohledu potemněla – denní údernická práce vyžadovala hluboký spánek – a opozdlé automobily projížděly šepem a nerušily troubením; jen výjimečně se zhaslá světla znovu na kratičkou chvíli rozsvítila – to když se lidé vraceli z nočních směn, dali si něco k jídlu tak, aby neprobudili spící, a šli si hned zase lehnout; jiní, co se vyspali, vstávali do práce – strojníci turbín a strojevodoucí lokomotiv, radiotechnici, palubní mechanici ranních plaveb, vědecktí výzkumníci a další, co už byli odpočatí.

Moskva Čestnovová často zapomínala zamknout dveře do svého bytu. Jednou v něm našla neznámého člověka, jak spí na podlaze na vlastním svrchníku. Moskva počkala, až se její unavený host probudí. Když se probral, prohlásil, že tu bude v koutku žít – žádné jiné místo nemá. Moskva si ho prohlédla. Bylo mu kolem čtyřiceti, na tváři měl staré jizvy z minulých válek a pleť měl hnědočervenou, větrem ošlehanou – byla to barva kypícího zdraví, barva dobrotivého srdce – a nad unavenými ústy mu rostl krátký nazrzlý knír.

„Nevešel bych k tobě bez zeptání, vlasatá krásavice,“ řekl neznámý host, „ale tělo si potřebuje dopřát klidu a není kde... Nic ti neudělám, vůbec si mě nevšímej, budu zkrátka něco jako přebytečný stůl. Ani pípnout mě neuslyšíš, nic neucítíš.“

Moskva se ho zeptala, co je zač. Host jí o sobě všechno podrobně vypověděl, dokonce jí ukázal i doklady.

„A co jste si myslela!“ pronesl host. „Jsem obyčejný člověk, všechno je se mnou v pořádku.“

Ukázalo se, že pracuje jako vážný ve skladu dříví, že pochází z Jelce. A Moskva se neodvážila oddalovat komunismus jen kvůli nedostatku bydlení a svému právu na obytnou plochu navíc. Nic neřekla a dala nájemníkovi polštář a peřinu. Nájemník se zabydlel, v noci vstával, po špičkách chodil k posteli spící Moskvě, aby ji přikryl peřinou, protože Moskva se vrtěla, odkopávala a mrzla; ráno nikdy nechodil na záchod, který byl u bytu, nechtěl ho plnit svou špinou a rámusit vodou, a chodil na veřejný záchod ve dvoře. Po několika dnech života v bytě Čestnovové vážný už přidělával podpatky na sešlapané Moskviny střevíce, tajně oprašoval její podzimní kabát, ohříval čaj a s radostí čekal, až se jeho bytná probudí. Moskva zpočátku vážného hubovala za podlézavost, ale potom, aby s tím otroctvím skoncovala, začala si se svým nájemníkem vyrovnávat účty – štufovala mu ponožky a dokonce mu strojkem s žiletkou holila strniště na tváři.

Brzy nato komsomolská organizace Čestnovové přidělila dočasnou práci na obvodním vojenském komisariátu – měla zatočit s nepořádkem v evidenci.

*

Jednou na chodbě okresní vojenské správy stál hubený a bledý rezervista s vojenskou knížkou v rukách. Zdálo se mu, že to na vojenské správě páchne stejně jako v místech dlouhodobého odnětí svobody – je tu cítit neživotnost trpícího lidského těla, které si vědomě počíná skromně a šetrně, aby ve své ochaoblosti nevyvolávalo touhu po vzdáleném životě, aby se potom neousoužilo zoufalým smutkem a pocity marnosti. Lhostejná ideologičnost levného zařízení, pořízeného z hubených státních peněz, i bezvýznamnost zaměstnanců příchodímu slibovaly nanejvýš netečnost, pramenící z ubohého nebo surového srdce.

Rezervista čekal u jednoho okénka, až si úřednice dočte verše; domníval se, že čtením poezie se každý člověk mění k lepšímu

Andrej Platonov (1899–1951) byl sovětský prozaik, dramatik a publicista. Od roku 1918 publikoval v provinčním tisku poezii a prózu pod nejrůznějšími pseudonymy, v roce 1922 mu vyšla první a jediná básnická sbírka Golubaja glubina (Modravá hlubina). V roce 1927 se přestěhoval do Moskvy a brzy se začal věnovat výhradně literatuře. Vydání povídky Usomnivšijsja Makar (Kterak Makar zapochyboval, 1929) vyvolalo ostrou kritiku. Žádný z Platonovových textů napsaných na konci dvacátých let (Čevengur, Kotlovan) proto nevyšel. V roce 1931 vydal časopis Krasnaja Nov (Rudá novina) Platonovovu povídku Vprok (Do zásoby; český vyšla pod názvem Co nám jde k duhu), na niž negativně zareagoval samotný Stalin. Za druhé světové války byl Platonov frontovým dopisovatelem časopisu Krasnaja zvezda (Rudá hvězda) a vyšlo šest nerozsáhlých souborů jeho próz. Po zostření literární politiky v souvislosti s usnesením strany ze 14. srpna 1946, jehož oběťmi se stali Michail Zoščenko a Anna Achmatovová, byla podrobena zdrucující kritice Platonovova povídka Semja Ivanova (později přejmenovaná na Vozvraščeniye, česky Návrat) a autor byl zbaven možnosti žít v literární činnosti. Zemřel v roce 1951 v Moskvě na tuberkulózu. Jeho povídky byly čtenářům znovu zpřístupněny až po XX. sjezdu KSSS v roce 1956.

Andrej Platonov

– sám si v mládí četl knížky do půlnoci a cítil se potom smutný a netečný. Úřednice si dočetla báseň a začala rezervistu zapisovat do evidence. Divila se přitom, že ten člověk podle údajů v evidenčním listu nebyl v Bílé ani Rudé armádě, že neabsolvoval všeobecnou vojenskou přípravu, že nikdy nedorazil do výcvikového tábora, že se neúčastnil územních cvičení ani výprav Osoaviachimu a že se měl přijít zapsat už před třemi lety. Neznámo jak a v jakém závětrí se ten rezervista dokázal se svou propadlou vojenskou knížkou skrýt před bdělou domovní správou.

Úřednice pohlédla na rezervistu. Před ní, za přepážkou, která oddělovala klid úřadu od lidí, stál návštěvník s dávno pohublou tváří pokrytou vráskami z neutěšeného života a tesknými stopami po slabosti a trpné odevzdanosti; rezervistovo oblečení bylo stejně obnošené jako kůže na jeho obličeji a hrálo jen díky věčné špině zažrané do vetché látky; rezervista se díval na úřednici s plachou vychytralostí, nečekal, že s ním bude mít soucit, a když sklopil oči, často je úplně zavřel, aby neviděl život, ale tmu; na nepatrnou chvíli si představil mraky na nebi – měl je rád, protože se ho netýkaly, protože i on jim byl cizí.

Rezervista mimoděk pohlédl do hloubi vojenské správy a trhl sebou údivem: pozoroval ho pár jasných očí orámovaných soustředěným obocím, které mu ničím nehrozily. Rezervista mnohokrát viděl takové pozorné a čisté oči a vždycky před nimi uhýbal pohledem. „Tak vypadá opravdová Rudá armáda,“ napadlo ho se smutným zahanbením. „Proboha! Proč jsem zbůhdarma promarnil celý život, jen abych zaopatřil sám sebe!“ Rezervista si myslel, že ho na úřadech čeká jen hrůza, vyčerpání a nekonečná nuda – tady však v dálce spatřil člověka, který o něm s pochopením přemýšlel.

„Rudá armáda“ se zvedla z místa – ukázalo se, že je to žena – a přistoupila k rezervistovi. Ten se lekl půvabu a síly její tváře, ale z lítosti nad vlastním srdcem, které by se mohlo zbytečně roznmocet láskou, se od té úřednice odvrátil. Moskva Čestnovová si od něj vzala vojenskou knížku a dala mu pokutu padesát rublů za porušení ohlašovací povinnosti.

„Peníze nemám,“ řekl rezervista. „Radši tu pokutu zaplatím nějak v naturáliích.“

„Ale jak?“ zeptala se Moskva.

„Nevím,“ tiše prohlásil rezervista. „Nežiju si nic moc.“

Čestnovová ho vzala za ruku a odvedla ho ke svému stolu.

„Proč si nežijete nic moc?“ zeptala se. „Chcete něco?“

Rezervista nemohl odpovědět; cítil, jak ta rudoarméjská úřednice voní mýdlem, potem a jakýmsi příjemným životem, který jeho srdce, chřadnoucí o samotě, v slabém doutnajícím teple, nezná. Sklonil hlavu a rozplakal se nad svou žalostnou situací a Moskva Čestnovová v rozpacích jeho ruku pustila. Rezervista tam zůstal chvíli stát, ale pak se zaradoval, že ho tam nikdo nedrží, a odešel se schovat do svého neznámého obydlí, aby tam dožil do smrti, nenahlášený a v bezpečí.

Ale Čestnovová si zjistila jeho adresu v evidenčním listu a po nějaké době se vypravila rezervistu navštívit.

Dlouho chodila po odlehlé Baumanské čtvrti, až našla jeden malý družstevní dům, kde rezervista bydlel. Byl to dům s nefungujícím vedením a ze ztrátovou bilancí příjmů a výdajů, takže jeho stěny už několik let nikdo nově nenatřel, a nevládný prázdný dvůr, kde dokonce i kameny byly ošoupané od dětských her; by si dávno zasloužil, aby se o něj někdo náležitě postaral.

Se smutkem Moskva minula stěny toho domu, prošla po jeho matně osvětlených chodbách, jako by ji kdosi urazil, jako by snad ona zavinila cizí nedbalý a nešťastný život. Když Moskva Čestnovová prošla domem na druhou



Kresba Lucie Lučanská

stranu, kde byla dlouhá prkenná ohrada, uviděla tam kamenné schůdky s plechovou stříškou, nad níž svítila elektrická lampa. Zaposlouchala se do hluku v okolním vzduchu – kdosi za plotem shazoval na zem fošny a bylo slyšet, jak se lopaty zakusují do hlíny; u plechové stříšky stál holohlavý člověk a hrál tam o samotě na housle mazurku. Na kamenné desce ležel muzikantův klobouk, který byl svědkem všech jeho dlouhých útrap – kdysi schovával mladistou hřívu, zatímco nyní vybíral peníze, aby uživil stáří, aby podpořil slabé vědomí v sešlé plešaté hlavě.

Čestnovová hodila do klobouku rubl a poprosila muzikanta, aby jí zahrál něco od Beethovena. Muzikant bez jediného slova dohrál mazurku do konce a teprve potom začal hrát Beethovena. Moskva stála naproti houslistovi s ženskou manýrou, rozkročená a s obličejem rozbolavělým smutkem, co se jí vzdouval u srdce. Celý svět kolem ní byl najednou ostrý a nesmiřitelný – tvořily ho samé tvrdé a těžké předměty a hrubá temná síla působila s takovou zlobou, že sama propadala zoufalství a plakala vyčerpaným, téměř nemluvným lidským hlasem. A znovu se ta síla zdvíhala ze svého železného kolbiště a rychle jako výkřik drtíla jakéhosi chladného a neosobního nepřítel, který svým mrtvým trupem zalehl veškeré nekonečno. A přece ta hudba, která ztrácela jakoukoli melodii a přecházela do skřipajícího útočného ryku, měla rytmus obyčejného lidského srdce a byla prostá jako nezvládnutelná práce vykonávaná z životní potřeby.

Muzikant na Moskvu hleděl lhostejně a nevšímavě, žádný její půvab ho nepřitahoval. Byl to umělec – ve vlastním nitru neustále cítil

daleko lepší a odvážnější půvab, který poháněl jeho vůli kupředu, za hranice všedního požitku, a kterému dával přednost před vším zjevným. Ke konci hry houslistovi z očí vytryskly slzy – byl vysílený životem, a co bylo důležitější, neprožil život, jak mu diktovala hudba, nenalezl časnou smrt pod hradbami nepřemožitelného nepřítel. Jako živý a starý nuzák teď stojí na liduprázdném dvoře družstevního domu s vyčerpaným rozumem, v němž se při zemi krčí poslední představa o hrdinském světě. Proti němu – za plotem – vyrůstal přísný lékařský ústav pro výzkum dlouhověkosti a nesmrtelnosti, ale starý muzikant nemohl pochopit, že ta stavba představuje pokračování Beethovenovy hudby, a Moskva Čestnovová nevěděla, co se to tam staví. Každá hudba, pokud byla veliká a lidská, Moskvě připomínala proletariát, tmavou postavu s hořící pochodní, co běžela v revoluční noci, připomínala jí ji samotnou, a Moskva tu hudbu poslouchala, jako by to byl projev vůdce, jako by to byla i její vlastní slova, o nichž ustavičně přemýšlí, ale nikdy je nevysloví nahlas.

Na vchodových dveřích visela cedulka z překlíčky s nápisem: Družstevní a domovní správa. Čestnovová vešla dovnitř, aby zjistila číslo rezervistova bytu, protože v evidenčním listu uvedl jen číslo domu.

Ke kanceláři družstva vedla dřevem obložená chodba, po jejíchž obou stranách zjevně bydlely mnohohdětné rodiny – ukřivděné a nespokojeně tam křičely děti, které se dělily o večeri. Na chodbě stáli nájemníci a probírali všechno možné na světě – jídlo, opravu záchodu na dvoře, budoucí válku, stratosféru a smrt místní hluché a šílené pradelny. Na stěnách chodby

visely plakáty Mezinárodní rudé pomoci, Spolřitelní správy, pravidla péče o kojence, obrázek člověka, co přišel o jednu nohu při dopravní nehodě, a jiné ilustrace života, užitku a neštěstí. Mnozí lidé sem na chodbu domovní správy chodili hned po práci, kolem páté večer; a postávali tu, přemýšleli a bavili se až do půlnoci, jen výjimečně od domovní správy potřebovali nějaké potvrzení. Moskvu Čestnovovou to překvapilo; nemohla pochopit, proč to lidi tak táhne k družstvu, k úřadu, k papírování, proč tak lpějí na místním nepatrném štěstí a vyčerpávají se nesmysly, když ve městě jsou světová divadla a v životě ještě nejsou vyřešeny věčné záhady utrpení, a dokonce u venkovních dveří hraje nádhernou hudbu houslista, kterého si nikdo nevšímá.

Postarší správce domu, který pracoval v tom lidském lomozu, vprostřed kouře a různých otázek, poskytl Čestnovové o rezervistovi přesnou a vyčerpávající informaci: bydlí v prvním patře, v pokoji číslo čtyři, je to důchodce třetí kategorie, veřejný aktiv družstva ho už několikrát navštívil, snažili se mu vysvětlit, že je nutné, aby se závčas nechal zapsat do evidence a vyřešil svoji vojenskou situaci, a rezervista sice už několik let sliboval, že se nazítří hned od rána začne formalitám věnovat, ale svůj slib doposud z nejasného důvodu nesplnil; asi před půl rokem za rezervistou zašel v této věci sám správce domu, přesvědčoval ho tři hodiny, přirovnával jeho stav ke smutku, stesku a tělesné zanedbanosti, jako by si nečistil zuby, jako by se nemyl, jako by vůbec sám sebe hodlal zostudit, aby tím kritizoval sovětského člověka.

„Už vůbec nevím, co si s ním počít,“ řekl správce domu. „V celém družstvu je jediný.“

„A co vlastně dělá?“ zeptala se Moskva.

„Vždyť ti to říkám: je to důchodce třetí kategorie, bere pětáctyřicet rublů. No a ještě pomáhá milici, je členem pomocné stráže, na chvíli si stoupne na tramvajové zastávce, rozdává lidem pokuty a vrátí se k sobě do bytu...“

Moskvě se z života takového člověka udělalo smutno a řekla:

„Celé je to nějaké špatné...“

Správce domu s ní plně souhlasil:

„Nic dobrého v něm není! V létě chodil často do parku kultury, ale ani to k ničemu nebylo. Neposlouchal orchestr ani se nedíval na představení, jakmile tam přišel, sedl si u policejní stanice a proseděl tam celý den – občas s někým promluvil, pak dostal nějaký úkol, splnil ho – administrativní práci má rád, pomocník je to dobrý.“

„Je ženatý?“ zeptala se Moskva.

„Ne, je to s ním všelijak... Formálně je svobodný, ale už řadu let všechny noci tráví mlčky s různými ženami. To je čistě jeho věc, družstvu do toho nic není... Jde o to, že ty ženy, co za ním chodí, nejsou právě kultivované ani zajímavé, takovou jako vy tady vidím poprvé. Neradím vám to – je to ubožák...“

Moskva odešla z domovní správy. U vchodu dál stál muzikant, nehrál, ale sám mlčky poslouchal nějaké noční zvuky. Nad centrem města se mihotala vzdálená záře, vlnila se v letících mracích a obrovské nebe zatrasené tmou se nečekaně rozevřelo v prudkém a ostrém světle, které zajiskřilo v tramvajovém vedení. V nedalekém klubu místní hromadné dopravy zpíval sbor mladých zaměstnankyň, které silou inspirace unášely vlastní život do odlehlé krajiny budoucnosti. Čestnovová se do toho klubu vypravila a zpívala tam a tančila, dokud správce, který dohlížel na odpočinek mládeže, nezhasl. Pak Moskva usnula kdesi v zákulisí, na rekvizitách z překlíčky, a z holčičího zvyku objala dočasnou kamarádku, která byla stejně unavená a šťastná jako Moskva.

Z ruského originálu **Sčastlivaja Moskva** (Vremja, Moskva 2011) vybrala a přeložila **Alena Machoninová**.

Kniha vyjde v nakladatelství Baobab.

www.eshop.a2larm.cz

Nákupem produktů
v e-shopu finančně podpoříte
provoz redakce A2 a A2larm.



Romština a romistika na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy

*Jedinečný obor
– jedinečná zkušenost*

kadi čhib
pes mange pačisa'ol

kadi čhib pes mange
na pačisa'ol

kadi čhib phari

kadi čhib loki (lehko)

kadi čhib

ke mande pasinel

kadi čhib ke mande
na pasinel

kadi čhib kempel te džanel

kadi čhib
na kempel te džanel

V příštím akademickém roce znovu
otevíráme první ročník bakalářského
studia romistiky na FFUK,
pod názvem „Středoevropská
studia: Romistika“.

romaňi čhib

Přihlášky je možné podávat
do 29. 2. 2020.

Podrobné informace zde
web: <https://kses.ff.cuni.cz>
facebook: romistikaFFUK

**studio
hrdinů**

J. Patočka / M. Bambušek

KACÍŘSKÉ ESEJE

**„Ten, kdo žije ve strachu,
nemá šanci stát se svobodným.“**

reprízy: 14. února, 26. a 27. března 2020

režie: Miroslav Bambušek
dramaturgie: Jan Horák
hudba: Vladimír Franz
výprava: Zuzana Krejzková

hrají: Miloslav Mejzlík, Stanislav Majer, Jakub Gottwald, Marek Pospíchal,
Vladimír Franz, Miroslav Petříček, Štěpán Chlouba

www.studiohrdinu.cz



Magistrát Hlavního města Prahy podpořil činnost Studia Hrdinů částkou 5.500.000 Kč.
Projekt se uskuteční za finanční podpory Ministerstva kultury.

Příklad Norsko

Proč se podpora kultury vyplatí

Norská kulturní politika patří v evropském srovnání mezi dlouhodobě nejprogresivnější a v poměru k velikosti země i nejštědrější. Už sto šedesát let zde panuje nevídaná politická shoda na tom, že živé umění ve všech jeho podobách je třeba podporovat a kultura má být dostupná každému bez rozdílu.

TERJE B. ENGLUND

V létě roku 1862 se jeden málo známý dramatik vydal z kodaňské Christianie přes hory do západního Norska. Cílem cesty, která byla financována z veřejných prostředků, bylo shromáždit lidové příběhy pro divadelní hru, kterou tehdy čtyřiatřicetiletý umělec chtěl napsat. Mnohým obyvatelům tehdejšího Norska, které rozhodně nepatřilo k nejbohatším zemím Evropy, musel připadat státem placený výlet do hor jako nesmyslný luxus. Když ale Henrik Ibsen o tři roky později představil výsledek svého putování, nikdo o plýtvání penězi nehovořil. *Peer Gynt* se stal nejen pilířem norské kulturní historie, ale také součástí světového literárního dědictví.

Jde o učebnicový příklad toho, že rozumné využití státních peněz pomáhá umělci uplatnit jeho talent. Pro mnoho obyvatel střední a východní Evropy, kteří mají trpké zkušenosti s totalitními režimy, je možná zapojení státu do kulturního života jednou z posledních věcí, které si přejí. Skutečností však je, že norská politická elita za posledních téměř 160 let brala cílené financování kultury jako výnosnou investici a že umělci mohli podporu přijímat, aniž by se cítili státu zaprodání či jím podplacení.

Program finanční pomoci

Norská kulturní politika je, stručně řečeno, příběhem o tom, jak se slabost proměnila v sílu. Když Norsko v roce 1814 znovu vzniklo jako samostatný stát v unii se Švédskem, máloco v provinční severské zemi připomínalo kulturní život na evropském kontinentu. Ale talenty tu byly. A také sedlácká kultura s dlouhými tradicemi a spoustou kreativity. Proto se Stortinget, norský parlament, v roce 1860 rozhodl udělit „uměleckou apanáž“ předním básníkům, skladatelům a malířům, kteří svou tvorbou dokázali umístit Norsko na kulturní mapu Evropy. Henrik Ibsen, Edvard Grieg nebo

Sigrid Undsetová patřili mezi 56 tvůrců, kteří se v následujících desetiletích objevili na výplatní listině státu.

Po druhé světové válce se do čela země dostala generace politiků se silnými sociálními ideály. Jejich hlavním cílem bylo zprostředkovat kulturu všem vrstvám společnosti ve všech oblastech země. Nadšené reportáže norského filmového týdeníku z počátku padesátých let o návštěvách zástupců Národního divadla, Národní galerie či Národního orchestru v odlehlých dolinách země silně připomínají tón Československého filmového týdeníku ze stejného období – s tím rozdílem, že Norové měli to štěstí, že žili v západní demokracii, kde režim idealismus, nadšení ani kulturu nezneužíval.

V šedesátých letech vznikly přelomové programy finanční pomoci. Norský kulturní fond byl založen s cílem, aby „co nejvíce lidí mělo přístup k vysoce kvalitnímu umění a kultuře“. V praxi to znamená, že jednotlivci a organizace mohou žádat o granty z fondu na realizaci projektu v literatuře, hudbě, výtvarném umění, divadle a řadě dalších oblastí. V roce 2019 fond rozdělil granty a jinou podporu kulturnímu sektoru v hodnotě 2,4 miliardy českých korun. Dalším klíčovým způsobem, jak podporovat kulturu, je program nákupu literatury. V praxi systém funguje tak, že stát ročně nakupuje asi 800 výtisků téměř všech nových beletristických knih pro dospělé a 1550 výtisků knih pro děti a mládež, a pak je distribuuje do knihoven po celé zemi. Vydavatelé se tak mohou zaměřit také na spisovatele, kteří nevypadají jako nový Jo Nesbø.

Podpora tisku

Třetí klíčový program, který byl zaveden rovněž v šedesátých letech, je státní podpora tisku. Už tehdy byla konkurence na mediálním trhu taková, že stále víc menších novin zanikalo. Mnoho z nich přitom

hrálo důležitou roli v informovanosti obyvatel v regionech. Aby čtenáři ve všech částech země nadále měli přístup k různým názorům, a mohli tak zaujmout vlastní stanovisko, bylo rozhodnuto, že stát pomůže novinám, kterým by jinak hrozil konec. Platila ale jedna podmínka: stát nesměl jakkoliv ovlivňovat jejich obsah.

Víc než padesát let po svém zavedení je podpora tisku a cíl zajišťovat různorodý mediální trh stále jedním z pilířů norské demokracie. V roce 2017 bylo podpořeno 157 listů a časopisů celkem 820 miliony korun. Převážná většina těchto médií jsou místní noviny s nákladem méně než šest tisíc výtisků. Nepřímou podporu však dostávají i velká a ekonomicky úspěšná média, protože novinám a časopisům byla zrušena daň 25 procent z přidané hodnoty. Mnoho českých čtenářů nyní zaručeně namítne: „Ale Norsko si může dovolit utratit spoustu peněz za kulturní sektor, když má Severní moře plné ropy a plynů!“ Podobné tvrzení však není úplně namístě. Všechny důležité programy finanční podpory pro kulturní sektor byly totiž přijaty a zavedeny dřív, než se Norsko v sedmdesátých letech stalo bohatým ropným státem.

Za posledních sto šedesát let spolu norští politici v mnoha věcech nesouhlasili, ale na pár základních principech se shodnout dokázali: pro malou zemi, jako je Norsko, je kultura tím, co ji definuje jako národ, a za co tedy musí být ochotna zaplatit. Pro norskou demokracii je tak kulturní a mediální rozmanitost nesporným přínosem, který ovšem něco stojí. Investice do kulturního sektoru, které se zpočátku zdají být kontroverzní, se přitom mohou ukázat jako velmi přínosné. Spatřil by *Peer Gynt* světlo světa, kdyby Ibsen v roce 1863 nezískal podporu pro svoji horskou túru?

Autor je bývalý novinář a zaměstnanec Norského velvyslanectví v Praze.

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

 **EL UNIVERSAL**

Děti v khaki košilích a s rouškami přes ústa klečí na krajnici úzké asfaltky a učí se mířit z letitých pušek – fotografie s podobnými výjevy se 22. ledna objevily ve většině mexických médií. Devatenáct dětí ve věku šesti až patnácti let nastoupilo jako posila místní domobran v obci Chilapa ve vnitrozemí státu Guerrero, jižně od Ciudad de México. Jak informuje přední mexický deník *El Universal*, domobrana o síle dvou tisíc osob blokuje příjezdové cesty do horské vesnice Alcozacán poté, co dosud neznámí pachatelé 19. ledna vyvraždili celou místní desetičlennou kapelu La Sensación, která se právě vracela z vystoupení. Za masakrem podle všeho stojí některý z drogových kartelů. „I dětem jsme umožnili nosit zbraň, protože vidíme, že vláda není schopná ani ochotná bránit domorodé obyvatelstvo před kriminálními bandami,“ cituje deník Bernardina Sáncheze Lunu, člena výboru místní komunální policie. V domorodých komunitách státu Guerrero, jednoho z nejchudších v celém Mexiku, není zapojování dětí do domobran výjimečné, jak ale následujícího dne napsala pro list komentátorka Solange Márquez,

toto „zoufalé volání místních, pro něž se násilí a nejistota staly každodenností“, se neslučuje s Úmluvou o právech dítěte, kterou Mexiko společně s téměř všemi státy světa podepsalo v roce 1989. Podle odhadů z roku 2014 je prý do násilných akcí v celém Mexiku alespoň potenciálně zapojeno okolo padesáti tisíc dětí, ať už v domobranách nebo ve skupinách navázaných na obchod s drogami. Fotografie z Chilapy ale doputovaly i do některých zahraničních médií – spolu se zprávou, že co do počtu vražd byl rok 2019 nejnásilnějším rokem v novodobé historii Mexika.

 **LA PRENSA**

Se zvýšenou mírou násilí se už téměř dva roky potýká také Nikaragua. Jedná se ale především o státní represe, jimiž nominálně levicová vláda prezidenta Daniela Ortegy odpovídá na protesty, které vypukly na jaře 2018 a v omezené míře trvají dodnes. Zatímco policie a paramilitární jednotky mají na svědomí prozatím 328 mrtvých (což je v šestimilionové zemi povážlivé číslo), Ortega se dost možná udrží u moci až do voleb v příštím roce. Ochromen je částečně i kulturní život: už podruhé bude rozhodnutím organizátorů zrušen Mezinárodní festival poezie v nikaragujské Granadě, jedna z největších světových akcí svého druhu. Deník *La Prensa* 22. ledna informoval o protestu básníků a básnířek v čele s Giocondou Belli, jednou z organizátorek akce a držitelkou Cervantesovy ceny. Víceprezidentka a prezidentova manželka Rosario Murillo, kterou do úřadu jmenoval její muž, se totiž snaží festival „zfalšovat“ – uspořádat ve stejném čase

i místě „Umělecký festival“ s mezinárodní účastí a využít ho k vládní propagandě. Deník přetiskl i vyjádření Giocondy Belli, někdejší Ortegovy spolubojovnice za osvobození země od Somozy diktatury, nyní však nesmiřitelně protivnice: „Skutečná poezie nemá v této zemi co slavit. Skutečná poezie nezapomíná, že truchlíme za nespočet mrtvých, kteří se postavili na protest a které zabily na venkově a v horách neviditelné a nepotrestané ruce paramilitárních jednotek,“ píše Belli. „Poezie není lhotejná k ženám každodenně zabíjeným ve státech, který se na mezinárodním poli hledbá směřováním k rovnosti. **Jediná poezie, jež v této zemi dává smysl, je poezie protestu – ta nám připomíná, že svoboda je nedocenitelná věc, kterou nemůžeme obětovat tím, že se budeme klanět obrům na hliněných nohou.**“ K bojkotu „vládního“ festivalu se připojila i řada autorů z dalších středoamerických zemí a Španělska. Granadský festival poezie se od roku 2005 každoročně konal v polovině února a díky velkorysému pojetí si rychle získal věhlas. Během čtrnácti ročníků představil přes 1500 autorů a autorek z celého světa; v roce 2016 byla mezi pozvanými i Kateřina Rudčenkova, která své zážitky shrnula v reportáži pro Tvar (č. 9/2016). Nikaragua má ostatně pozoruhodnou literární tradici – žijící legendou je v hispánském světě například průkopník ekologické poezie a teolog osvobození Ernesto Cardenal.

 **eldiario.es**

O Španělsku se během ledna psalo většinou v souvislosti se jmenováním levicové vlády

nebo s bouří Gloria, pustošící především katalánské pobřeží. **I do několika českých médií však pronikla zpráva, že primátorka Barcelony Ada Colau „chce zrušit lety do Madridu“, kam už několik let vede vysokorychlostní železnice.** K tomu by ovšem potřebovala podporu katalánské autonomie i španělské vlády. Zmíněno už nebylo rozhodnutí, o němž informoval například levicový webový deník *eldiario.es* v článku ze 14. ledna – totiž že letadla na krátké vzdálenosti přestane používat její tým a celý magistrát. Konkrétně jde o vzdálenosti do tisíce kilometrů, pokud jsou dosažitelné vlakem do sedmi hodin. To v případě Barcelony díky rychlovlakům zahrnuje nejen Madrid, ale i Sevilu, Bilbao nebo Paříž. Následujícího dne pak deník publikoval analýzu, v níž připomíná, že dva a půl milionu leteckých cestujících ročně mezi Madridem a Barcelonou znamená emise 300 tisíc tun CO₂ a dalších plynů podílejících se na globálním oteplování. To je jen o šestinu méně než v roce 2011, kdy byla dokončena vysokorychlostní trať. Letecké spojení mezi oběma metropolemi bylo do té doby nejvytíženější na světě (dnes už prvenství náleží východní Asii) a vžilo se pro něj dodnes používané označení „letecký most“. Využití rychlovlaků, jejichž emise jsou oproti letadlům v přepočtu na cestujícího zhruba desetiprocentní, sice vzrostlo na dvojnásobek, pak ale začali opět pomalu přibývat i letečtí pasažéři. Vlak urazí 600 kilometrů za necelé tři hodiny, jenže jízdenky jsou často dražší než letenky, takže by omezení letů paradoxně dolehlo spíše na chudší vrstvy. Na letošní rok však španělské státní dráhy přislíbily spuštění nízkonákladových rychlovlaků.

Diagnóza

divadlo **LESTE**

Massaryk

Jakub Macek

www.divadlofeste.cz

Divadlo Feste působí za finanční podpory Statutárního města Brna a Ministerstva kultury ČR.



MINISTERSTVO
KULTURY

B | R | N | O

INDUSTRIA



BIG JOE

**POPRVÉ VYCHÁZÍ KNIŽNÍ
AUTOBIOGRAFIE LEGENDÁRNÍHO
ZÁPASNÍKA JOSEFA ŠMEJKALA**

take
take
take

Take Take Take & Vyšehradské jezdec
ISBN 978-80-906912-9-2
taketaketake.cz



Josef Šmejkal
1879—1942

V jeho vyprávění se vrátíte na začátek minulého století, kdy Šmejkal vévodil zápasnickým žíněnkám. Dočtete se o tom, jak při lisabonské koridě přemohl býka holýma rukama, jak v Americe porazil padesát zápasníků v řadě, jak ho unesli kovbojové nebo jak málem zahynul v mořské bouři. Originálními ilustracemi knihu bohatě doprovodil Jakub Bachorík.

Prosinec, který trvá navěky

Maďarská kulturní politika 2019 a 2020

V prosinci minulého roku byl v Maďarsku přijat „kulturní zákon“, který jej opět o něco přiblížil k centralizované, státem řízené kultuře – v souladu s programem vládní strany Fidesz. Původní návrh přivedl do ulic desetitisícový dav, ovšem jeho mírnější, finální podoba by si zasloužila podobný odpor.

GERGELY NAGY

Události z loňského prosince jako kapka v moři ukázaly, jak vypadala kulturní politika Fideszu – tedy maďarské vlády – v uplynulých deseti letech. Poskytují však také možnost objasnit mezinárodnímu veřejnému mínění něco, co mu možná až dosud zůstávalo nejasné: totiž to, jak přesně vypadají všední dny v NERu neboli Systému národní spolupráce, deklarovaném v roce 2010 Fideszem jako nový politický program. Je-li totiž na fórech Evropské unie i v jiných institucích, které se ještě jakžtakž zabývají lidskými svobodami, řeč o Maďarsku, vždycky se mluví o rozkladu právního státu, pohrdání unijními hodnotami a podobně. A všechny tyto výtky jsou samozřejmě oprávněné. Jenže co to znamená v praxi, jak v Maďarsku žijeme a co se děje například v kultuře, už tato zobecnění neukazují.

Návrh zákona

Počátkem loňského prosince unikl na veřejnost návrh zákona pocházející z října a obsahující rozsáhlou úpravu systému kulturních a uměleckých institucí. Největší změnou mělo být zrušení dvacet šest let fungujícího Národního kulturního fondu (NKA), který je v Maďarsku nejdůležitějším zdrojem podpory kulturních projektů z veřejných financí. Fond, jenž hospodaří s mnoha miliardami forintů ročně (peníze pocházejí z loteriích her), měl být podřízen takzvané Národní kulturní radě. Ta by sestávala z vedoucích představitelů „strategických kulturních institucí“, stanovených na ne zcela jasném základě, a v jejím čele by stál ministr. Nezapomínejme, že ministerstvo kultury nahradil moloch jménem Ministerstvo lidských zdrojů (EMMI), pod který spadá školství, zdravotnictví, sociální věci i kultura. Kultura ovšem žádné skutečné zastoupení nemá, její jednotlivé oblasti vládějí sem a tam vlivní lidé, kteří mají blízko k vládě, například film pod EMMI nikdy ani nespadal a památková péče v Maďarsku de facto už neexistuje. Co se týče NKA, vlastně mělo být odstraněno jen to, co z něj zbylo, neboť od roku 2016 jsou odborná kuratoria NKA plná politických delegátů a systém odborných hledisek ustoupil do pozadí.

O návrhu jako první informoval Artportal a zpráva se ihned rozšířila do médií – tedy alespoň do těch, která sama rozhodují o tom, co budou psát, nikoliv do médií státních a provládních (jen pro představu: do vládou kontrolované skupiny KESMA patří 457 mediálních subjektů a úhrnem zde končí 37 procent všech peněz utracených v maďarských médiích za reklamu). Neuplynuly ani dva dny a ukázalo se, že vláda už má na stole jiný návrh, který byl napsán v prosinci a chystal ještě radikálnější změny. Tento návrh se podařilo získat hned několika listům, a jak rychle vyšlo najevo, mezi řadou změn byly i dvě skutečné časované bomby. Podle jednoho z ustanovení měl být pro divadla zřizovaná městem zaveden nový model financování, takzvaný společný provoz, spojující prostředky městské samosprávy i ze státní kasy. Takovýto model existoval už dříve, ale nešlo o zvláštní právní institut. Nový návrh oproti tomu společný provoz podmiňuje



V divadle Trafo se odehrál protest proti hrozícímu zrušení státní dotace pro alternativní divadelní soubory. Foto Tamas Kaszas

uzavřením smlouvy mezi městem a vládou. Stát by tak mohl mluvit například do toho, kdo bude dané divadlo řídit. Druhá časovaná bomba se ukrývala ve změně jednoho slovního spojení a rušila možnost nezávislých, alternativních divadelních souborů žádat o státní dotace na svůj provoz, což by znamenalo okamžitý konec mnoha divadelních projektů evropské úrovně.

Následovaly protesty, mezinárodní petice, masová demonstrace – ještě nikdy jsme v Budapešti neviděli vyjít do ulic tolik lidí kvůli kultuře. Když začala vláda v roce 2017 útočit na Středoevropskou univerzitu (CEU), bylo v ulicích sedmdesát tisíc lidí, ačkoli se jednalo o vzdělávání a symbol toho, že maďarská vláda udeří na každého, kdo myslí jinak. V tomto případě jde o „vysokou“ kulturu a komplikované právní chytřistiku, ukázalo se však, že v Maďarsku je divadlo věcí veřejnou. Fidesz se tentokrát přepočítal, neboť do divadel, která se pokusil dostat na kolena, chodí i jeho přívrženci, zatímco vládě oddané umění nebaví ani je.

Návrat řízené kultury

Za celou kauzou samozřejmě stálo – a zde přichází ke slovu logika NERu – potrestání Budapešti. V říjnových komunálních volbách si totiž Budapešť a několik dalších měst zvolily do čela představitele opozice, a Fidesz tak přišel o několik svých bašt. Budapešť se přitom nikdy netěšila oblibě Orbánovy vlády: vrací se do ní jen zlomek daňových příjmů a stát město zbavil i některých důležitých institucí (například systému škol zřizovaných obvodními samosprávami), zdejší rozpočet je nižší než v Praze, která má méně obyvatel, a řada komunálních služeb je na hranici provozuschopnosti. A nyní se Fidesz snaží zaútočit na Budapešť na poli kultury, která představuje její identitu: chcete divadla, politizující, kritická představení? Vlastní kulturu? Tak si je zaplatte! Vláda přitom dobře ví, že si to město nemůže dovolit, sama mu přece vzala jeho peníze.

Ať už kvůli protestům nebo z jiných důvodů vláda nakonec přijala jinou, třetí verzi návrhu, která neobsahovala zrušení NKA ani likvidaci nezávislých divadel. Zmíněný společný provoz a donucení smlouvat se státem však zůstaly. I to je samo o sobě dost tvrdé a nedělejme si iluze, že se Fidesz znovu nepokusí své představy dostat do zákonů. Svých cílů se totiž nikdy definitivně nevzdává. Už deset let se slovo za slovem postupně přepisují zákony a stále více se reguluje každodenní život. Neexistuje oblast, jež by zcela unikla vládní kontrole, jejím centralizačním snahám a korupci. V kultuře dokonce obživil experiment, o kterém jsme se dvacet let domnívali, že je s ním definitivně konec: model řízené kultury praktikovaný před rokem 1989. Probíhá zaškrcování léta fungujících kulturních institucí a buduje se paralelní systém. Dokonce už vznikl i Institut maďarských studií, který je v podstatě centrem politického okultismu. Jediným úkolem těchto institucí má být vytvoření kultury a kánonu v duchu NERu a v historii i dějinách umění ukázat, proč rok 2010 představoval pro Maďary zlom a rozkvět; slovy Viktora Orbána: „zasadit politický systém do kulturní éry“. Tomuto úkolu však nejsou schopny dostát. Kulturu totiž nelze vyměnit ani řídit. Zato však lze odstranit alternativy, utnout zdroje nebo vypudit ze země nezávislé tvůrce.

Co všechno je v sázce, se chápe jen těžko. Viditelné jsou však metody: vláda a její média už přistupují i k osobním útokům proti umělcům. V roce 2018 proběhla drsná mediální kampaň proti inteligenci, podobně jako v horších dnech Kádárova režimu. Na živé i mrtvé osobnosti se snažela nesmyslná obvinění, například z podpory komunismu a teroru! V roce 2019 pak vláda, která je hrdá na svou machistickou povahu, použila k intervenci do života divadel kampaň #MeToo: pravomoc zasahovat do toho, kdo v této zemi bude řídit divadla, chtěla získat s odvoláním na případy sexuálního obtěžování v divadlech.

Kde je adekvátní reakce?

Nikoliv mimochodem: lidské kvality, které před námi v době NERu vystávají, jsou přímo děsivé. Kdo ví, co přimělo státního tajemníka pro kulturu Pétera Feketehe, aby v polovině ledna prohlásil, že koncepce, proti níž vyšli lidé demonstrovat, nikdy neexistovala a ten, kdo o ní mluví, zemi poškozuje a měl by se omluvit. Tajemník s klidem tvrdí, že zde nikdy nebyl záměr zrušit NKA, přestože se text tohoto návrhu dostal na veřejnost a kdokoliv si jej mohl přečíst. O tom, z jakého důvodu nakonec nebyl zákon v dané podobě přijat, nemůžeme mít ani ponětí. V Maďarsku se stalo každodenní praxí popírání faktů a odvolávání se na neexistující představy (Sorosův plán na ovládnutí světa nebo smyšlení nepřátel).

Skutečnost, že vláda už deset let překračuje hranice demokracie a kulturní, umělecké a akademické kruhy už deset let protestují, se pomalu stala neuvěřitelně nudnou hrou. Kdy společnost na tento horor konečně adekvátně odpoví, se nedá říct. Možná to bude zítra, možná za dalších deset let. Kritická kultura se každopádně snaží zachovat své sítě a iniciativy (na konci dubna například začne OFF-Bienále Budapešť, největší umělecká událost ve střední Evropě), avšak činí tak za podmínek, které se den ode dne zhoršují.

V době, kdy tento článek vychází, předkládají univerzitní profesori, novináři a opoziční poslanci Evropského parlamentu v Bruselu a v Budapešti současně jistou zprávu. Společný projekt Sítě učitelů (OHA) a sdružení Human Platform poukazuje na to, k jakým zásahům ze strany vlády došlo za posledních deset let v oblasti kultury, vědy, školství a médií. Otřesná stostránková patogeneze ukazuje, jak je na periferii EU budována autokracie. Nevím, zda se díky této zprávě něco změní. Možná nic. Ale aspoň jsme nežili zbytečně.

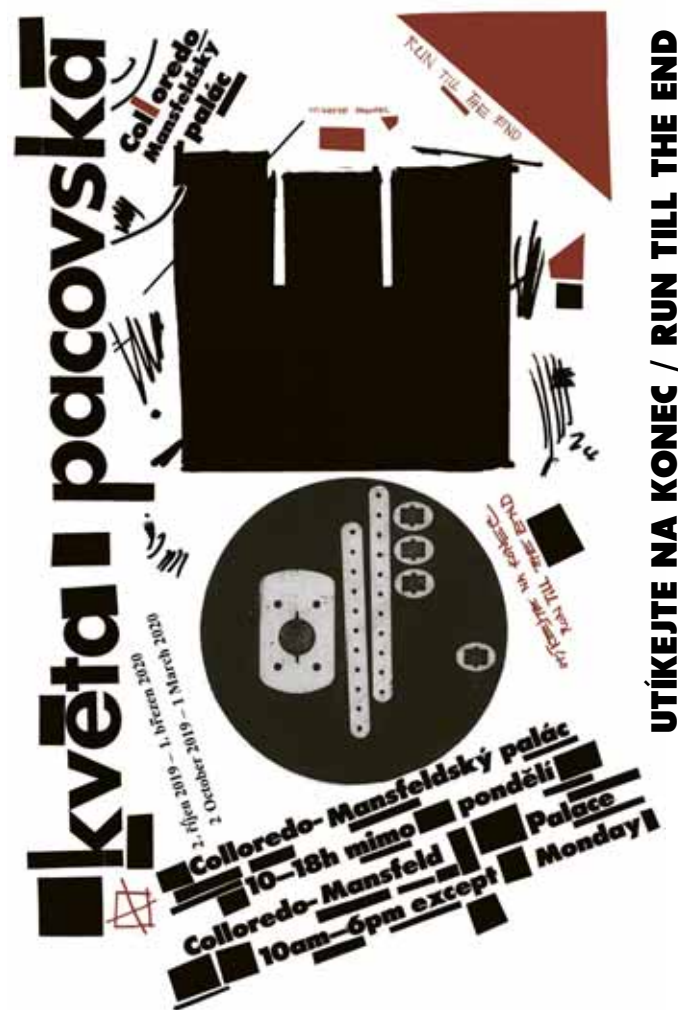
Autor je novinář a šéfredaktor portálu Artportal.hu.

Z maďarštiny přeložil Jiří Zeman.

G HMP

2. 10. 2019 – 1. 3. 2020

Galerie hlavního města Prahy
Colloredo-Mansfeldský palác, Karlova 2, Praha 1
ghmp.cz



Neklid obrazu 4 Feminismus a současné umělecké video

(projekce)

30. 1. 2020 od 19:00

kurátorky:
Alžběta Bačíková
Markéta Jonášová
Hana Janečková

etc. galerie
Sarajevská 16, Praha 2

www.etcgalerie.cz

Poslední kapitola projektu *Neklid obrazu* se soustředí na to, jak se feministické myšlení propisuje do práce umělkyň pracujících s pohyblivým obrazem. Projekce představí filmy, jejichž námětem je utváření vztahů mezi ženami skrze audiovizuální díla. V rámci akce proběhne křest doprovodné brožury.



MINISTERSTVO
KULTURY

etc.



A2+

BUCHANAN/CONCA/VRBA us/ch/cz
SKOVKA cz



02. 02. 2020 20.00 POTRVÁ (SRBSKÁ 2, PRAHA 6)

A2



MINISTERSTVO
KULTURY



etc.



práhelvetia

Gesamtkunstwerk globálních dějin

Povedená historická syntéza Christophera Alana Baylyho

Pod označením „globální dějiny“ se často skrývá tradicionalistická historie evropských impérií, příznačně privilegující politické dějiny. Historik Christopher Bayly však tuto škatulku naplňuje obsahem, který není ani břitkou kritikou kapitalistického vykořisťování světového Jihu, ani oslavou bílého muže.

JAKUB RÁKOSNÍK



Průmyslová revoluce je obvykle chápána jako začátek moderního světa. Foto thinglink.com

Snaha uchopit historické procesy určité periody v globálním rozměru je mimořádně složitým úkolem, a to nejen kvůli objemu fakt, nýbrž především z hlediska konceptuálního. Jak popsat praxi jednotlivých kultur a civilizačních okruhů v jednotném pojmovém rámci, aby výsledek nebyl jen soupisem událostí a osobností z různých koutů světa, které spolu mohly více či méně souviset? *Zrod moderního světa 1780–1914* (The Birth of the Modern World 1780–1914, 2004) britského historika Christophera Alana Baylyho je v tomto směru velmi atraktivní kniha. Ukazuje totiž, že je možné smysluplně shrnout „dlouhé 19. století“ (tedy období 1780 až 1914) do konzistentního příběhu, který nemá jen parametry encyklopedicky pojatých eurocentrických dějin politiky. A navíc, že se o to může pokusit jediný autor, a nikoli početný kolektiv specialistů.

Důležité a nedůležité

Oxfordský absolvent Bayly zasvětil svou práci především dějinám Indie. Přestože největší část kariéry strávil na pozici profesora imperiálních a námořních dějin, z jeho knižní bibliografie je zřejmé, že jeho zájem tato témata přesahoval směrem ke kulturním a sociálním dějinám, což autor osvědčuje i ve své životní syntéze. Není přitom vůbec snadné ji číst, a to nikoli jen proto, že má (bez poznámkového aparátu) pět stovek stran. Bayly totiž předpokládá jistou míru obeznámenosti čtenáře s probíranými tématy a svým výkladem často polemizuje se starší historiografií, která i běžnému historikovi, pokud se na dané období nespecializuje, může unikat. Bayly přitom čtenáři neslibuje nějakou převratnou interpretaci dějin. Příznačná je pro něho zdravá skepse, s níž konstatuje, že sice každá nová generace historiků dosud přijímaný pohled na minulost rozvrátí, avšak dělá se to obvykle poměrně snadno, protože veškerá historiografie je jen otázkou kladení důrazu.

Na co tedy klade důraz Bayly? V souladu se soudobými trendy v dějepisectví se staví

skepticky k jakýmkoli formám historického determinismu a redukcionismu, odporujícím principiální otevřenosti lidských dějin a jejich jedinečnosti. Zároveň se však nechce vzdát principu kauzality historického dění a možnosti zobecnění. Popis provázanosti vývoje jednotlivých civilizačních okruhů a ostražitost před příliš snadným vysvětlováním událostí prostřednictvím jediné příčiny je asi tím nepřitažlivějším, co nám autor nabízí. Odmítá přitom existenci jakékoli světovládné síly, jež by z pozadí řídila příčinnost transformace archaického světa v globální modernitu, jakou býval ve starší literatuře kapitál, průmysl či imperialismus a v novějších, postmodernismem ovlivněných výkladech osvícenská racionalizace.

Autor se neopírá o nějakou koherentní vývojovou teorii, jakou byla teorie modernizace, teorie světových systémů či marxistická soustava socioekonomických formací. Marxistické historiky bere Bayly se stejnou vážností jako klasiky liberální historiografie, postmodernisty či reprezentanty postkoloniálních studií. I to je pro českého čtenáře přínosné, protože jde o knihu stále ještě relativně novou, zachycující debaty, jež ve vědě zůstávají aktuální i dnes. Nehledě na to, že pro výčet srovnatelných studií, jež by se zabývaly „zrozením moderního světa“ a byly publikovány po roce 1989 v českém jazyce, by nám bohatě stačily prsty jedné ruky.

Nedůležitost industrializace

Už na první pohled čtenáře zaujme autorův skeptický postoj k významu průmyslové revoluce, kterou obvykle klademe na začátek moderního světa. Je to tím větší překvapení, uvážíme-li, že Bayly své vyprávění začíná dobou, do níž bývá počátek této grandiózní technologické proměny produkce v Anglii situován. Opakovaně však zdůrazňuje, že průmyslová výroba se agentem transformace stala až daleko později, teprve v druhé polovině 19. století, kdy už nebyla omezena jen

na pár regionů. Tím, že příběh začíná až na konci 18. století, autor uniká nutnosti pachtit se za Svatým grálem hospodářských dějin, tedy vysvětlením, proč se od 16. století Evropa, respektive její severozápad, začala vzdalovat ostatním civilizačním okruhům. Může prostě konstatovat, že na konci 18. století už byla severozápadní Evropa ekonomicky, intelektuálně i politicky dynamičtější než zbytek světa. Podle Baylyho to nebylo nějaké „selhání ostatních“ a nezapříčinil to jen přístup k uhlí a kolonizace Ameriky, jak presumovala starší, zvláště levicově orientovaná historiografie. Podle jeho názoru daná změna „spočívala také v egoistické síle a svižnosti filosofie, vynalézavosti a veřejné debaty a – což je smutnější – v efektivnosti zabíjení“.

Sympatická je snaha oprostit se od západního excecionalismu. V centru pozornosti se nachází interakce mezi různými oblastmi světa a způsob, jímž se vyrovnávaly s rostoucím komunikačním propojením a tržní integrací. Výsledkem těchto procesů byla větší uniformita světa a zároveň rostoucí vnitřní komplexnost jednotlivých společností. I když je zjevné, že třeba oblast výtvarného umění není Baylymu příliš blízká, snaží se nezanebat ani tuto sféru, která během 19. století rovněž prodělala zásadní transformaci. A právě v souvislosti s uměním se mu daří doložit, jak jsou prvoplánové představy o difuzi změn ze Západu do ostatních oblastí světa zjednodušující. Kdo by neznal osudy Paula Gauguina či vliv umění přírodních národů na modernistické autory? Vzájemné ovlivňování, odlišné reakce na totožné procesy, transfery myšlenek a technologií se autor snaží popsat také v ostatních sférách lidských aktivit: od byrokratického řízení a metod zdanění přes organizaci armád a expanzi trhů až po jídelníček, odívání, literaturu či styly v architektuře. Propojením rozličných žánrů reprezentace minulosti se mu tak podařilo vytvořit vskutku originální a přitažlivý Gesamtkunstwerk.

Poselství dnešku

Čtenáři od historických pojednání obvykle očekávají poučení pro současné jednání, ač toho vědecká historiografie z principu nemůže být schopna. Kniha *Zrod moderního světa* v závěru vyznívá nejednoznačně. Nelze nevidět podobnosti „velké akcelerace“, jež nastala po roce 1880, s velkou akcelerací přelomu 20. a 21. století. Dynamika ekonomické globalizace, expanze finančních trhů a s nimi spojeného spekulativního kapitálu, vtahování nových skupin do světového trhu, rostoucí nároky na přírodní zdroje, relativní slábnutí dosavadních dominantních hráčů světového systému – nezní to povědomé? Snad jen boj o přežití, opřený o teorie „vědeckého“ rasismu, vystřídal politicky korektnější strach ze střetu civilizací. Autor, věrný svým vědeckým východiskům, nicméně na žádném místě neříká, že první světová válka byla nevyhnutelným vyústěním předchozí rychle gradující globalizace. Naopak vývoj roku 1914 podle jeho názoru způsobila „pouze řada velice špatných kalkulací ze strany mocností“. Zároveň však jedním dechem dodává, že tím rozhodně nepopírá realnost tehdejších sociálních konfliktů a rychlost sociální změny. Povede vztup Číny a Indie v 21. století ke stejně krvavým důsledkům, jako rychlý nástup Německa, Spojených států a Japonska na konci 19. století? Bayly ctí metodologickou poctivost svého řemesla, a proto neříká ani ano, ani ne. Jeho kniha je však skvělá v historické demonstraci toho, jak snadno by k takovým důsledkům vývoj mohl vést.

Autor je historik.

Christopher Alan Bayly: Zrod moderního světa 1780–1914. Přeložila Jana Orgocká. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2019, 570 stran.

Praha stověžákovitá

Ke státní politice péče o památky



Developeři se na stavby, jako byl Transgas, dívají jako na výhodně položené parcely, kupují je, demolují a pak je nahrazují něčím, co jim přinese vyšší zisk. Foto Petr Zewlakk Vrabec

Nekonečný spor mezi developery a památkáři ukazuje, že veřejnost ve sporu se soukromými zájmy opakovaně prohrává. Důkazem je i navrhovaná novela stavebního zákona, která počítá s vyčleněním takzvaných ochranných pásem z pravomocí památkářů.

ROSTISLAV ŠVÁCHA

Organizovaná památková péče se v Evropě zrodila během 19. století, v éře průmyslové revoluce a překotného rozvoje měst. Někteří moderní lidé, například pruský architekt Karl Fiedrich Schinkel, francouzští literáti Victor Hugo a Prosper Mérimée nebo anglický estetik John Ruskin, nepovažovali za správné, aby procesům přestavby měst padala za obětí hodnotná stará architektura. Evropské státy pak přijímaly opatření k její ochraně a zakládaly památkové úřady. Zdola začala za záchranu památek bojovat občanská sdružení, která do památkové péče vnášela demokratický prvek. V dalším století získávaly status chráněných památek stavby stále mladší, až po funkcionalismus a poválečnou architekturu, a místo solitérů se začala chránit celá stará města, u nichž úřady i občanské aktivity hlídaly, aby jejich charakter nenarušovaly příliš velké a nekontextuální novostavby.

Soukromé a veřejné

Od počátku byl přítom tento vývoj provázen rozporem mezi soukromým vlastnictvím na jedné straně a veřejným zájmem chránit architektonické hodnoty na straně druhé. Ideály liberalismu či neoliberalismu nám říkají, že soukromý vlastník může nakládat se svým majetkem, jak uzná za vhodné, tedy že může svou památku přestavět či zbourat podle svého uvážení nebo na svém pozemku vystavět něco nepatřičného, co naruší prostředí či panorama starého města. Veřejný zájem, reprezentovaný

památkovou péčí, však toto vlastníkovo volné nakládání s majetkem omezuje. Jde o rozpor politické povahy a způsob, jakým se ho evropské země snaží řešit, bychom mohli označit za politiku památkové péče.

Legislativa některých zemí se snaží vlastníků chráněných staveb omezení jejich práv kompenzovat, ať už daňovými úlevami nebo příspěvkem na údržbu památky. Platný český zákon o památkové péči něco takového dělat nemusel. Byl totiž přijat v roce 1987, kdy ještě téměř žádné památky v soukromém majetku nebyly. Proto se už dlouho pokládá za zastaralý a ministři kultury Václav Jehlička, Daniel Herman a naposledy Antonín Staněk se ho pokoušeli nahradit novými legislativními normami. Když se však s texty oněch neschválených zákonů seznámíme, zjistíme, že napětí mezi zájmy vlastníků památek a veřejným zájmem neřešily: majitel má podle těchto návrhů za povinnost se o chráněnou stavbu dobře starat a stát mu na to může, ale nemusí přispívat. Rozpor mezi soukromým a veřejným tak stále doutná a projevuje se v mnoha případech špatné péče o památky. Přihlédneme-li pak k dnešní atmosféře vítězného neoliberalismu, památková péče se vůbec nejeví jako silný hráč.

Neoliberální skanzen

V očích neoliberalů památkáři nejen omezují svobodu vlastníků, ale také zdržují. Nový návrh stavebního zákona z dílny ministryně Kláry Dostálové se je proto snaží vyšachovat ze hry. Některá média, architekti a developéři památkářům vyčítají, že přetvořili Prahu i jiná česká města ve skanzen, v mrtvé kulisy pro turisty, a zamlčují přitom, že se o to ve skutečnosti postarala neoliberální politika neviditelné ruky trhu, pod jejímž vlivem se centra měst vyklidňují a domy se mění v hotely pro zahraniční hosty. V debatě o naší památkové péči nechybí ani populistické označování profesionálních památkářů a aktivistů za „menšinu“ nebo za „skupinku“, pod jejímž útlakem prý trpí stavbymišlná většina.

Korunu této kampani nasadila před několika lety bývalá hejtmanka Ústeckého kraje Jana Vaňhová, stíhaná dnes pro poškozování zájmů Evropské unie v kauze ROP Severozápad, když místní obránce památek připodobnila k „ekoteroristům“.

Jakožto historika moderní architektury a člena Klubu Za starou Prahu mě obzvlášť zajímají dva okruhy památkových sporů. První z nich se týká špatné péče o hodnotné příklady poválečné architektury, z nichž se už patrně nepodaří sestavit reprezentativní chráněný soubor. Historička Kateřina Bečková už mnohokrát upozornila na fakt, že naši developéři se na tyto stavby dívají jako na výhodně položené parcely, kupují je, demolují a pak je nahrazují něčím, co jim přinese vyšší zisk, jak se to stalo například s obchodním centrem Ještěd v Liberci nebo naposled s pražským Transgase. Žádosti o prohlášení takovýchto staveb za památky ministerstvo kultury pravidelně vyřizuje negativně, aniž by přitom přihlíželo ke stanoviskům vlastních odborných komisí. Soukromý zájem developerů tak ministerstvo preferuje před zájmem veřejným.

Druhý velký problém se skrývá v ohrožení historických panoramat. Na obzoru staré Prahy nebo staré Olomouce mají zanedlouho vyrůst věžové budovy, o nichž developéři, architekti a s nimi spříznění publicisté tvrdí, že zachrání naše stará města před skanzenovitostí nebo dokonce že vyřeší dnešní bytovou tiseň. Zatím před těmito mrakodrapy naše památkové rezervace chrání takzvaná ochranná pásma, pruhy území kolem historických jader, kde se nic neúměrně vysokého nesmí stavět. Dlouho však tato pásma svou ochrannou funkci asi plnit nebudou, protože nový stavební zákon je vyčleňuje z pravomocí památkářů a ministru kultury Lubomíru Zaořálkovi se tento záměr ministryně Dostálové nedaří zvrátit, jak vyplynulo z jeho rozhovoru v Právu 18. 1. 2020. Znovu se tak upřednostní soukromé zájmy developerů a stověžatá Praha se změní v Prahu stověžákovitou.

Autor je historik a teoretik umění a architektury.

ULTIMÁTUM

Šok, zvyk a hořící koalové

MATOUŠ HRDINA

Australské lesy začaly hořet loni v září a požáry nejspíš potrvají až do letošního března. Trvalo dlouho, než se fotky oranžové oblohy, evakuovaných měst a dýmem zahalené opery v Sydney dostaly do hledáčku světových médií, a už z něj zase začínají mizet. Zdaleka největší pozdvižení a vlnu empatie vyvolaly záběry popálených koalů a dalších trpících divokých zvířat, kterých při požárech zahynulo přes půl miliardy. A slzy nad koaly paradoxně naznačují, že se západní veřejnost začíná psychologicky adaptovat na klimatický kolaps.

Když koncem roku 2018 vzniklo hnutí Extinction Rebellion, vedlo to i k debatě o smysluplnosti klimatického alarmismu. Jeho zastánci argumentovali tím, že právě jen strach a zničitelnost krizové situace mohou vést ke změně. Odpůrci naopak tvrdili, že přílišný alarmismus může veřejnost popudit a povede spíše k dalšímu popíračství a pasivitě. S odstupem se teď ukazuje, že pravda byla ještě někde jinde. Veřejnost si sice závažnost klimatické změny začala uvědomovat, jenže ji prostě přijala jako fakt a stálou životní kulisu. Potvrzují to i aktuální výzkumy. Frances Mooreová z Kalifornské univerzity loni publikovala studii, ve které na základě analytiky Twitteru prokazuje, že lidé jsou schopni vnímat náhlé změny klimatu jen v horizontu dvou až osmi let. Rozčiluujeme se, že je větší vedro nebo silnější záplavy než předloni, ale nejsme mentálně schopni vnímat postup klimatické změny v horizontu dekad. Co se stalo před více než osmi lety, už pro nás není funkční referenční bod. Když se k tomu přidá, že lidé narození po roce 1984 nezažili jediný měsíc, který by byl teplotně pod historickým globálním průměrem, dojde nám, že klimatická změna je pro většinu současné populace prostou realitou, a nikoliv nějakým šokujícím novým jevem. Šokovat nás může pád letadla, ale ne něco, v čem léta žijeme.

Stálá a sílící přítomnost dějů, jako jsou australské požáry, tání permafrostu nebo vypalování lesů v Amazonii, nás staví před nepříjemnou skutečností: problémem není nastávající apokalypsa a konec dějin, ale právě to, že budoucnost máme, jen nepříliš optimistickou. Nihilismus a představa konce světa je pro západní veřejnost docela komfortní, protože z nás snímá zodpovědnost. Pokud si uvědomíme, že i kdybychom teď ze dne na den zastavili emise skleníkových plynů, planeta se bude dál oteplovat ještě desítky let, a my na ní tak jako tak budeme žít, je to mnohem horší perspektiva.

Reakce na australské požáry ukazují, že jedním z hlavních úkolů environmentálního hnutí teď už není přesvědčovat lidi o existenci klimatického kolapsu, ale spíše zabránit tomu, aby jej s pokřčením ramen přijali jako běžný stav věcí a adaptovali se na něj. Nebude to jednoduchý úkol – o jeho složitosti ostatně vypovídá i to, že klimatem způsobené utrpení ignorujeme už desítky let. Lidé ze subsaharské Afriky, vyprahlého indického venkova nebo zaplavovaného Bangladéše uprostřed klimatické krize žijí dávno, jenže západní veřejnost jejich problémy vnímá jen optikou migrace a bezpečnosti, nikoliv klimatu. Být oběťmi globálního oteplování si dnes zaslouží jen koalové, a i ti nás brzy přestanou zajímat.

A2LARM

čtete také online komentářový deník

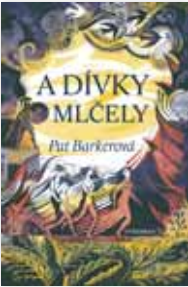
www.a2larm.cz



Zuzana Gabrišová
Samá studna
 Dybbuk 2019, 83 s.

„Jak hlasitá umí být slova šeptaná do vody,“ píše ve své nové sbírce Samá studna básnířka Zuzana Gabrišová. Jedná se o verš, který vystihuje princip její poetiky: tlumené zvuky (slova) narážejí do neprodyšného prostoru vody (bytí). Verše držené pod pokličkou ticha přitom mají pro promlouvající autorku význam takřka děsivého křiku. Gabrišová disponuje mimořádným darem básnické senzibility, díky níž nastoluje rovnováhu mezi prožíváním a zaznamenáváním. „Mluvit, pokud je co říkat/ jinak mlčet./ Tak píšu básně, posílám/ ti je,“ čteme v další části sbírky. Není třeba žádného opisu. Celkový dojem jistého „odmlčování“ možná umocňuje i autorčina zkušenost z pobytu v zenbuddhistickém klášteře v Jižní Koreji: „Stále se vyjasňuje. Míň a míň je potřeba/ slov. Jednotlivé vlny skládají svět/ za mýma očima.“ Mít poskládaný svět za svýma očima – co to vlastně znamená? Snad právě ono Gabrišové zvnitřňující a svěbytné utajení před horečnatou lávou emocí, které rozhodně nejsou ochočené. Právě naopak, jsou divoké, a přitom bedlivě kontrolovatelné: „Smrt pod jazykem. Smrt ve stínech na zdi –/ nejkrásnější světlo dne./ Ukládáš hady k sobě v spánku, šustí/ rudými granáty ředěného vína/ lenivé krve.“ Verše bezelstně ručkují nad propastí osudu, aniž by ovšem padaly do infantilních jam. Dokonale vyvážený balanc mezi tím, co má být řečeno a co zůstat skryto, činí ze sbírky Samá studna dobrý příklad toho, kam by se mohla naše současná poezie ubírat.

Libor Staněk



Pat Barkerová
A dívky mlčely
 Přeložila Kateřina Novotná
 Vyšehrad 2019, 296 s.

Historický román A dívky mlčely britské romanciérky Pat Barkerové patří ke čtivým dílům o počátcích evropské historie, autorsky převyprávěných v klasickém písemnictví (stačí připomenout kupříkladu Thomase Manna, Mary Renaultovou nebo Miku Waltariho). Skalní fanoušci doby železné a nájezdů mořských národů si přijdou i tentokrát na své! Parkerové próza navíc zaujme vyprávěčským hlediskem: příběh válečnické Iliady vypráví zajatá Bríseovna. A zaujme i historická analogie mezi desetiletým řáděním Achajů před Trójou a pozdějšími trestnými výpravami méně či více proslulých dobyvatelů všech světových stran. Překladatelka Kateřina Novotná se svého díla podujala s přívětivou invencí, která četbu příjemně osvěží. Věděli jste třeba, jak se nazývají drobné pískové víry ve větru? „Přihnal se vítr a rozfoukal písek do drobných prachových rarášků, které zakroužily a zmizely tak rychle, jak se objevily.“ Jak je zřejmé, i překlad akademicky klasický může být čtenářsky přínosný. Lze si znovu připomenout, co znamená tvůrčí mánie, mít svého daimóna, užít mnemotechniku nebo třeba umět metat blesky. Agronomy jistě zaujme popis přemnožení hlodavců a epidemie moru v táboře dobyvatelů. Příběhy trojské války se dávno staly světovým kulturním dědictvím a promlouvají k nám i v přítomnosti, jsouce inspirací v našich životech a rozhodnutích. Příjemné počení!

Vít Kremlíčka



Petr A. Bílek
Generátory národního pohnutí a další mučičí stroje
 Pistorius & Olšanská 2019, 168 s.

Druhý svazek sebraných fejetonů Petra A. Bílka obsahuje z dobré poloviny texty uveřejňované v A2 od roku 2011 až do loňska. Pravidelný čtenář listu si tedy některé pamatuje, jiné zdravě zapomněl jako plody dávno přešlých situací. Má cenu se k nim vracet? A má cenu číst fejetony pohromadě? Oboje se autor snaží obhájit v předmluvě – a docela se mu to daří. V novém rámci lze texty chápat i jako svérázný příspěvek k současné debatě o problematice identity, zde konkrétně identity obeznámeného hlasu, rozpoznatelné mluvčí hlavy, která může vstoupit do „kulturního prostoru“ a provozovat „kulturní aktivismus“. Třeba tak, že vypráví, jak se onen prostor rozpadá, když už promluvu na sociální síti, ve zbytnělé sféře komerčního literárního provozu či v anonymních posudcích různých komisí nadále nedokážeme ztotožnit s živým, nám známým a nějakou vykazatelnou zkušeností disponujícím jedincem. Mluvící hlava kráčí dějinami; vzpomínáme na jímky, do nichž zapadla, registrujeme krátká vyoření. Byla by to depresivní vycházka, ale Bílek se naštěstí vedle pragmatických intervencí Viléma Mathesia hlásí i ke stylu hovorů ve venkovské hospodě, kde se všichni znají, vědí, že jsou na sobě navzájem závislí, a mohou se tudíž bez nebezpečí přít u vědomí svých mantinelů. Své texty proto obvykle pointuje spíláním. A především jako veselá série hnutí žluči (bránící mimo jiné i neplodné nostalgii po časech „před nástupem velkouzenáře“) mají Generátory smysl.

Matouš Jaluška



Alejandro Jodorowsky, Dongzi Liu
Královská krev. Svatokrádežná svatba
 Přeložil Richard Podaný
 Crew 2019, 111 s.

V poslední době víceméně neuplyne rok, kdy by se u nás neobjevil další komiks z dílny chilského scenáristy Alejandra Jodorowského. Loni byly dokonce čtyři. Dostalo se tak i na tři alba s příběhem nazvaným Královská krev, který vyšel poprvé v roce 2010 a pod jehož výtvarnou složkou je podepsán čínský výtvarník Dongzi Liu. Dvě alba se v českém vydání vešla do jediného svazku Svatokrádežná svatba, třetí má vyjít letos. Ústředním hrdinou je král Alvar, vykreslený jako mytická bytost, která by se klidně mohla objevit ve starořeckém dramatu. Při jedné z bitev je zraněn, následně zrazen a pak ještě přijde o paměť. I proto v příběhu hraje důležitou roli incest, jak ostatně napovídá podtitul komiksu. Liu ve své kresbě staví na zdůrazňování násilí a brutality, a tak mu Jodorowsky naservíroval sadistické princátka, které se baví mučením a vražděním mladých služek, pomstychtivou královnu, jež svou sokyni neváhá řádně zohyzdit, a samozřejmě i potupeného Alvara, který se také s nikým nepáře. Ztráta paměti je však zrádná nejen pro Alvara, ale i pro celý příběh, který kolísá mezi bizarností a metafyzikou. Kombinaci fantasy braku a esoteriky doplňuje Liuova až fotorealistická kresba, která se doslova pyšní nejrůznějšími počítačovými triky, znázorňujícími třeba pohyb meče nebo trajektorii právě useknuté hlavy. Povedené jsou také davové scény. Jodorowského scénář je nicméně překombinovaný a jeho hrdinové tezeovití až k odlišitěnosti.

Jiří G. Růžička



Srdcová královna (Dronningen)
 Režie May el-Toukhy, Dánsko, 2019, 127 min.
 Premiéra v ČR 16. 1. 2020

Komorní dánské drama Srdcová královna působí provokativně – obzvlášť v současném kontextu rychlých a radikálních morálních soudů, které se často týkají i posuzování filmových hrdinů a jejich činů. Český trailer cituje americké recenze, které snímek charakterizují jako „protrét ženy predátorky“ nebo „komentář k genderu a sexuálnímu zneužívání“ v éře #MeToo. Režisérka May el-Thouky vypráví vyhrocený příběh milostného vztahu starší ženy a jejího nevlastního syna z manželova předchozího vztahu. Hrdinka udělá několik drastických rozhodnutí, která nakonec vedou k tragédii. Film ale nepředkládá tento příběh v jasném rozvržení stereotypních genderových či jiných identit. Naopak se snaží ukázat protagonistku především jako individualitu, do jejíhož rozhodování vstupuje množství faktorů, které není možné jednoznačně utřídit podle obecných kategorií. Srdcová královna kráčí po hraně morality, ale nikdy nesklouzne k moralizování a vědomě se brání tomu, abychom kteroukoli z vystupujících figur mohli jednoznačně odsoudit. Do vztahu právníčky Anny a náctiletého Gustava nepromlouvá jen vzájemná náklonnost, ale také věk, společenský status, zkušenost z povolání či osobní temperament. Film lze z různých úhlů pohledu vnímat jako drama morálky, antickou tragédii i příběh o zakázané lásce. Kromě promyšleného scénáře toto komorní dílo stojí především na strhujícím výkonu Trine Dyrholm v hlavní roli.

Antonín Tesař



Sári Ember
Glorious Times
 Karlin Studios, Praha, 13. 12. 2019 – 9. 2. 2020

Sári Ember, umělkyně narozená v São Paulu a dlouhodobě žijící v Budapešti, v půlce prosince představila v pražských Karlin Studios projekt Glorious Times, který je vyvrcholením její měsíční rezidence v MeetFactory. Pražské publikum tak mohlo získat vhled do autorčiny nejnovější tvorby už pár týdnů před otevřením karlínské výstavy. Při návštěvě Karlin Studios musí návštěvníci nejdříve projít výstavou Mycelium Unbound Storytelling, společným projektem Martiny Růžičkové a Kristíny Jamrichové. Ten je nejen z velké části složen z plísni uzavřených do úzkých vitrínků, ale byl také plísní zkurátorován. Kontrast mezi touto „zaplísňenou“ multimediální instalací v potměsné místnosti se silnou textovou složkou a projektem Sári Ember by stěží mohl být silnější: výstava Glorious Times se zaměřuje na jedno médium, pracuje s jedním typem materiálu a zabývá se nejstarší problematikou umění, totiž možností reprezentace skrze umělecké dílo. V prostorách galerie jsou rozloženy rytiny na kamenných deskách jednoduše položených na zemi, adjustovaných pomocí šetěrku či kamene v jiné, hrubší formě či poskládaných do poutavých obrazců. Díky jednoduché instalaci tak vyniká oproštěnost a půvab jednotlivých děl. Prostory Karlin Studios sice nejsou onou sterilní „bílou kostkou“, kterou by si toto dílo zasloužilo, a na vyretušovaných fotografiích tak jednotlivé objekty působí adekvátněji, výstava ale rozhodně stojí za návštěvu.

Natálie Drtinová



Jáchym Topol, Petr Odo Macháček
S citem
 Divadlo Kámen, Praha, psáno z reprízy
 23. 1. 2020

Aplikovat tutéž formu na jiný obsah se někdy zkrátka nevydaří. Divadlo Kámen, vedené Petrem Odem Macháčkem, si pro zahájení sympatické Sezóny literárních inspirací vybralo k vykuchání, jak ho již dříve uplatnilo na text Viktora Pelevina Svatá kniha vlkodlaka, Citlivého člověka Jáchyma Topola. Z románu je ovšem – údajně pro přílišnou hnusnost – vyškrtána celá řada klíčových postav, především ústřední rodina (snad proto, že pokud její členové nekradou, žijí se jako alternativní divadelníci) i hlavní zápletka, tedy konfrontace kočovníků s tím, jak se za dobu jejich nepřítomnosti proměnil jejich „domov“. Zatímco v Pelevinovi herecké vícehlasy upozorňující na literárnost předlohy fungovaly jako zábavné zcizovací předěly, zde se o fragmentárnosti původního textu a o tom, že „tu knihu“ je třeba buď milovat, nebo nenávidět, mluví tak často, až to působí jako otravná výplň maskující skutečnost, že není o čem hrát. Jako by se fantasmagoricky posleповaný Topolův román na scéně ukázal ve své pravé podstatě – jako text, v němž se to sice groteskně a karnevalově hemží brutálními posázavskými mafiány, prostitutkami a alkoholiky, jenže lecjaký obraz se únavně opakuje, a hlavně ženské postavy splývají v jeden jediný typ. Mezi ostatními scénami tak ční vyprávění o kocourku Mikešovi – svěží dialog mezi matkou a jejím synem, jehož bizarnosti lze uvěřit.

Marta Martinová



Angel Olsen
All Mirrors
 CD, Jagjaguwar 2019

Většina hudebnic okolo třicátého roku života už zná určující téma i polohu své tvorby. Kromě toho se ale do jejich hudby často promítá otázka, jak se z dívky stane žena, respektive ze začínající tvůrkyně vyzrálá umělkyně. Neříkám, že onu otázku musí explicitně reflektovat, spíše se zpřítomní tím, že jejich skladby najednou začnou znít nikoliv jako vyjádření postoje, nýbrž jako svědectví o proměně. Hudebnice se mění přímo před posluchačem a unikají již vytvořenému zařazení. Jako žena na útěku na své čtvrtém albu zní také americká zpěvačka Angel Olsen, která na svých předchozích nahrávkách budila dojem, že má ve věcech naprosto jasno: že ví, jak zpívat, ale také, jaký postoj svými písněmi reprezentuje. Na minulém albu jsme tak od drzé dívky s kytarou mohli mimo jiné slyšet: „Shut up and kiss me.“ Nyní jako by se do jejich nahrávek vkrádala pochybnost – dokonce i o tom, jak zpívat. A právě tato nerozhodnost dává nové nahrávce Angel Olsen specifický náboj. Zatímco sound předchozích alb byl založen na jasně diferenciovanych zvucích jednotlivých nástrojů, aktuální skladby jsou ponořeny v aranžích, z nichž se pokaždé vynoří něco jiného – a to i s opakovaným poslechem. Tím, kdo rozhodne, jaká vrstva nahrávky vystoupí na povrch, je tak nakonec posluchač. Zvláštnost tohoto zrcadlení se ostatně zračí už v názvu alba All Mirrors. Nakonec nicméně platí, že ve všech oněch zrcadlech vidíme tutéž neopakovatelnou osobnost.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLDA 2020

A2
neklid
na kulturní
frontě

Nejlepší český kulturní časopis za 799 Kč

Získáte 26 tištěných čísel a přístup do online archivu + jako dárek designový zápisník, knihy nebo vstupenky do vybraných kulturních institucí

Další možnosti předplatného:
Mecenáš – 5000 Kč a více, Elektro – 499 Kč, Knihovny – 499 Kč,
Studenti – 690 Kč (je třeba zaslat potvrzení o studiu)

Objednávejte na www.advojka.cz
nebo e-mailem na distribuce@advojka.cz

eskalátor

Pražští zastupitelé 23. ledna zrušili odmítavé stanovisko k umístění repliky pražského Mariánského sloupu na Staroměstské náměstí. Znovu se tak dává do pohybu jedna z mála plnokrevných českých kulturních válek. Jako každá správná kulturní válka je čistě symbolická, její problematika je prezentována jako komplexní a nejednoznačná, ale dělení na jednotlivé „strany“ přesto zpravidla odpovídá velmi jednoduchému demografickému klíči. A nenabízí možnost smíření – přinejmenším od chvíle, kdy sochař Petr Váňa vytvořil svou repliku sloupu. Jeho výtvor na náměstí buď stát bude, anebo ne, a obě tyto možnosti jsou gestem, projevem dominance. Loňský pokus na vlastní pěst vytrhat dlažbu a sloup na Staroměstské náměstí bez povolení umístit se dobře rýmoval s ničtelským činem Franty Sauera i faktem, že memorandum proti umístění Váňovy repliky podepsalo právě dvacet šest předních kunsthistoriků a kunsthistoriček (představují si, že sedmadvacátého odmítli s tím, že se to nehodí). Třeba to ještě celé dobře dopadne – ze sporů o umístění řeporyjského pomníku vlasovců ostatně nedávno vzešla vcelku úspěšná performance. Čekání na instalaci sloupu si zatím můžete zkrátit s aplikací, která jeho virtuální repliku už na náměstí umístila.

V. Dvorská

Současné protesty proti penzijní reformě ve Francii jsou pozoruhodné nikoliv jen délkou trvání, ale také vynalézavostí odborářů. Stávka železničářů a zaměstnanců v hromadné dopravě v prosinci a v první polovině ledna fakticky ochromila dopravu v Paříži a přilehlém regionu a po jejím ukončení se o slovo přihlásili odboráři z firmy CGT působící v energetice. Ti již od prosince vypínají v různých částech Francie proud a snaží se zasáhnout především výrobní podniky, kde je pro zaměstnance přece jen těžší stávkovat. Mezi takto zasaženými budovami bylo i mezinárodní letiště v Orly či sídlo odborů CFDT (Francouzská demokratická konfederace práce), jež na formulaci reformy spolupracuje s vládou. Tisk poněkud hystericky mluví o „odborářském terorismu“, odboroví předáci naopak poukazují na to, že se musí uchýlit k těmto formám boje, aby se jejich požadavky objevily v médiích. Zaměstnanci vypínáním proudu sice riskují ztrátu sympatií veřejnosti, ukazují však, že se nezdráhají v boji za svá práva přikročit k různým činům. A to je v této době rozhodně pozitivní zpráva.

J. Horňáček

Začátkem ledna jsme na pražském Žofíně zhlédli vyvrcholení klasického coup d'état. Petr Hejma z naoko občanského uskupení My, co tady žijeme, jehož úspěch ve volbách byl dán vlnou odporu ke starým, korupčním strukturám Prahy 1, umožnil v době za starostovským postem návrat těchto part, vystupujících jako ODS, TOP 09 i ANO.

Během sedmihodinového jednání mimořádného zastupitelstva vyšlo najevo, že údajná nefunkčnost úřadu Prahy 1 byla pouhým zástupným důvodem rozpadu koalice, po konkrétních příkladech týkajících se fungování úřadu či po věcných rozporech nebylo ani vidu, ani slechu. V agresivních projevech majitelů hospod, usilujících o zachování několika stovek výjimek pro předzahrádky, provozovatelů pub crawlů a heren zanikalo, že horká fáze převratu nastala v době, kdy se rozhoduje o budoucnosti rozsáhlého rozvojového území mezi Masarykovým nádražím a Florencí. Ačkoli je téměř desetimiliardový projekt administrativního kampusu v historickém centru připraven, s žádostí o konečnou stavební razítka Penta dosud otálela. Zdá se, že po úspěšném podání námitek Čižinského Prahy 1 proti skoro tisícilůžkovému hotelu na jedné z nejvytíženějších pražských křižovatek U Bulhara zkrátka čekala na „svoji“ Radu Prahy 1.

M. Tomášek

Milé děti z mateřské školky v Holečkově ulici, povím vám pohádku o nepropojenosti velkého byznysu a státní moci. Vystupuje v ní společnost EBM Partner, která se před šesti lety rozhodla, že pomůže Praze 5 vyřešit nedostatek bydlení tím, že postaví v Erbenově ulici luxusní rezidenci s dvaceti nadstandardními byty pro „úspěšné a sebevědomé“. Kvůli tomu mělo padnout pouhých šestaosmdesát stromů. Tenkrát ovšem – psal se rok 2016 – záměr developerovi zmařili místní občané,

kteří si stěžovali na magistrátu. Situaci ve prospěch projektu úplně náhodou zvrátil až Daniel Herman, tehdejší ministr kultury, který zrušil předchozí stanovisko svého ministerstva. Následně přehodnotil své závazné stanovisko i magistrát. A tak byl pozemek v územním plánu označen jako určený pro zástavbu, stromy nestromy. Stavební povolení developer obdržel v prosinci 2019, a to navzdory námitkám majitelů sousedních domů, že stavba poruší jejich statiku. MČ Praha 5, která spravuje sousední pozemek mateřské školky, ovšem proti stavbě nic nenamítá. Naopak, během setkání s občany paní starostka Renáta Zajíčková (ODS) asi v žertu naznačila, že by si v nové rezidenci konečně mohl najít bydlení aspoň jeden z jejích synů. Velkorysý developer mezitím nabídl mateřské školce kompenzaci za to, že po dobu stavby bude zabírat příjezdovou cestu a část hřiště, a také za zvýšenou prašnost a hluchost v okolí: celých 180 tisíc korun plus nákup a provoz tří čističek vzduchu. To městské části i dětem bohatě stačí. A co stromy? Developer se zavázal, že vysadí nové a ve stejném počtu – sice někde úplně jinde, ale na území Prahy 5. A jen mimochodem, ředitel společnosti EBM Partner pan Lubomír Vais, který krátkodobě vedl Státní fond rozvoje bydlení, se o politiku vůbec nezajímá – proč také? Jen jakýmsi nedopatřením sto tisíc od něj přistálo na účtu hnutí Trikolóra, což jistě nesouvisí s hledáním mocenských konexí do budoucna. Mám vyprávět ještě tu o Karkulce?

M. Štúr