

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
1. 3. 2023 ROČNÍK XIX
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

5

NON-MUSIC

0.5 >
Ilustrace Eliška Sokolová, 2023
ISSN 1803-6635
9 771803 663006

literární provokace Otessy Moshfegh
městské mýty Ivana Palackého
hudební drama Tár
deset let od smrti Huga Cháveze
s Bořkem Slezáčkem o neoliberalismu

Od „knížete“ ke „generálovi“

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Takzvaná dobrá věc se konečně podařila: „Praha a láska“, slovy novináře Jana Tuny, napotřetí zvítězila nad „vsí a nenávistí“ a strašidlem populismu. Co k tomu hlavní město a hodnoty, které si přivlastnilo, vlastně potřebovalo? Především: popřít se. Cesta od „knížete-pankáče“ přes bezbarvého „profesora“ až ke „generálovi“ představuje pozoruhodný posun a stojí za to si jej zrekapitulovat. Co symbolizovali kandidáti na prezidenta prosazovaní „táborem liberální demokracie“?

Začít musíme postavou „knížete“, „Karla“ a „pankáče“, jehož spektakulární porážka samozvaným předákem českých plebejců Milošem Zemanem způsobila „Praze a lásce“ tak velké trauma. Co Karel Schwarzenberg představoval? Odkaz k velkým (konkrétně feudálním) tradicím, ovšem uchopovaným s distancí a humorem. Zděděné bohatství, které tu prostě je a netřeba ho legitimizovat ničím jiným než rodem – opravdové bohatství se dědí se slavným jménem. „Kníže“ byl nicméně zároveň „Karel“, někdo, s kým si pražská měšťanská elita tyká, s kým chodí na pivo, koho má tak trochu pro sebe. Bizarní stylizace „Karla“ s dokresleným pankáčským čírem byla dovršením tohoto přivlastnění konzervativního symbolu liberály a bohémou. Je náš a je tu pro nás, křičela liberální Praha, a byla překvapena, když „knížete“ zbytek země pochopil jako symbol velkoměstské arogance a nepřijal ho.

Po tomto fiasku na to šel stejný tábor o pět let později mnohem opatrněji. Proti Zemanovi, který v úřadu překonal většinu negativních očekávání, postavila ctihodného pána, profesora a šéfa Akademie věd. Společnost se tentokrát měla sklonit před autoritou vědy. Vypadalo to nadějně, vždyť Zeman strávil pět let vlastní diskreditací a tvář Jiřího Drahoše byla tak důstojná... Ukázalo se ovšem, že byla především prázdná. Majestát vědy reprezentoval někdo, kdo bohužel zároveň ztělesňoval úroveň českého managementu vědy, a působil tak především jako nezajímavý šprt, ačkoli jistě lepší než bezskrupulózní kariérista Tomáš Zima z Univerzity Karlovy, jehož výkon v poslední prezidentské volbě byl tečkou za snem o „důstojném vědci na Hradě“. Snaživého šprta nebylo proč volit, dokázal ho rozdrtit i Miloš Zeman v jedné ze svých nejhorších kondic.

Pražští *kingmakers* se poučili a do dalších voleb postavili několik kandidátů. Byla tu rektorka, jejíž ctností byla především snaha reprezentovat mladou generaci a ženy, méně už odkaz k důstojnosti vědy (a právě nevyřešené škraloupě ze světa vysokých škol Nerudovou nakonec dohnaly). Nejvíc se ale sázelo na „generála Pavla“ a právě tato sázka vyšla. Jistě i kvůli chybám a dlouhodobé pověsti Andreje Babiše profil a minulost jeho protikandidáta přinejmenším neškodily. Už to je víc, než co se podařilo jeho předchůdcům. Pozoruhodné však bylo především to, jak moc se liberální Praha tentokrát popřela – anebo se za ta léta proměnila? Už žádný David Černý, ale Zdeněk Svěrák. Už žádná bohéma a punk, ale „řád a klid“ a autorita, která se postará v těžké době. Generál sice občas zopakoval, že je generálem ve výslužbě, svou vojenskou hodnotu ale zdůrazňoval až obsesivně. Také antikomunismus musel jít do starého železa.

Ve všech třech případech v sobě měl kandidát liberálních středních vrstev něco, co tyto vrstvy přesahovalo. Jednou to byla aureola knížecího původu, podruhé to měla být autorita vědy. Odkaz k armádě byl ale z těchto popření zdaleka tím nejsilnějším. Heslo „řád a klid“ jako hlavní nabídka je pochopitelně rezignací na dosavadní svobodomyšlnou sebestylizaci liberálů. Jistě, armáda kromě zabíjení jiných lidí představuje také určitý étos solidarity – ať už mezi vojáky samotnými, nebo se společností, kterou chrání. Znamená to, že se solidarita, vyhnaná s levice jako politická hodnota dveřmi, skrze armádu vrací oknem? Pokud ano, pak v té nejméně hezké formě, spojené s násilím a hierarchií.

O tom, jaký bude Petr Pavel prezident, je zatím brzy spekulovat. Jeho okolí, včetně lidí z „bezpečnostní komunity“, jako jsou lobbista a bývalý diplomat Petr Kolář a dlouholetý šéf Evropských hodnot (placených z velké části ze Spojených států) Radko Hokovský, vzbuzuje obavy. Jedno velvyslanectví USA máme pár ulic pod Hradem, není důvod mít druhé přímo na něm. Některé Pavlovy výroky (například vyjádření z bezpečnostní konference v Mnichově, že dobytí jistých ukrajinských území by stálo příliš mnoho mrtvých nebo že rozpad Ruska není v zájmu nikoho) nicméně dávají



Kresba Vít Svoboda

naději, že nebude představovat to nejhorší, co dnešní „bezpečnostní komunita“ nabízí, a že nerealistické nadšení části českých elit pro válku do posledního mrtvého Rusa (a Ukrajince) bude korigovat aspoň realismem, když už ne mírovými hodnotami.

Co dnes už víme jistě, je fakt, že velká část české společnosti našla konečně společnou řeč. „Praha a láska“ se potkala s částí „vsí a nenávisti“ ve vzývání autority, řádu a klidu. Svědčí to především o otřesech, které v posledních deseti letech původní Schwarzenbergův tábor zakusil. Už jen málokdo vyzývá bezstarostnou svobodu, i devadesátíkoví bohémové cítí především strach z lidí s jinými názory a chtějí se před nimi pojistit. Z bojovníků za svobodu slova se stali obhájci vypínání nonkonformistických webů – ve hře je přece „ruská propaganda“. Z liberálů se stali obhájci vyhazování z práce pro názor – ve hře je přece „šíření ruských narativů“. Všichni se především bojíme – a do takového světa se generál hodí, rozhodně lépe než „kníže“ či „profesor“. Odkaz k armádě však bývá úpadkem demokratické politiky. Musíme si počkat, zda a do jaké míry Pavlovo zvolení znamená také posun k autoritářské mentalitě.

Autor je politolog a novinář.

editorial

Když jsme v redakci probírali, proč je číslo věnované zvukovým experimentům zastřešeno poněkud matoucím pojmem *non-music*, objevil se i názor, že jde o čirou provokaci, protože nic takového přece neexistuje. Za osmnáct let jsme už prozkoumali tolik nepravděpodobných oblastí, že pokusit se zpracovat něco, co není, by jistě mohla být ta správná výzva. Motivací čísla bylo nicméně přesvědčení, že ne-hudba existuje, a dokonce že je důležitá pro rovnováhu světa. Jiskra k tématu byla zažehnuta už téměř před třemi lety, článkem *Emancipace zvuků z diktatury hudby* v A2 č. 15/2020, zaměřeným na „tvorbu, která se nesnaží zvuky automaticky zpracovávat a stylizovat, ale nechává se místo toho inspirovat jejich materiální stránkou, bezprostředním trváním, intenzitou, fyzickou či ‚reálnou‘ přítomností“. Jeho autor Jan Sůsa přispěl i do aktuální *Ádvojký: překladem eseje o podmínkách improvizace od filosofa Raye Brassiera a zamyšlením nad knihou Social Dissonance teoretika a improvizátora Mattina*. Pozornost jsme věnovali čerstvě vydanému sborníku textů o české elektroakustické hudbě, projektu *Zvuky, kódy, obrazy*, básnické sbírce hudebníka Ivana Palackého, auditivní poezii nebo možností a nástrahám hudebního využití umělé inteligence. O vztahu mezi zvukem a společenským i přírodním děním jsme hovořili s bratislavským soundartistou Jonášem Gruskou a v melvillovském příběhu zvukového performerera Davida Gómeze jsme si dovolili zpochybnit současný význam Johna Cage. Z ostatních článků si rozhodně nenechte ujít silně antikapitalistický rozhovor s hercem a muzikantem Bořkem Slezáčkem nebo ohlédnutí za politikou venezuelského prezidenta Huga Cháveze u příležitosti desátého výročí jeho smrti. A nezapomínejte číst s otevřenýma ušima! Jan Klamm

z obsahu

- 5 (Ne)naslouchej hlasu vypravěče. Nad novou knihou Anny Bolavé / Jiří Zizler
- 7 Lidstvo uprostřed krve a hnoje. Oceňovaná provokatérka Otessa Moshfegh / Matouš Hrdina
- 8 Kamarádky z květinového města. Seriál Hirokazua Koreedy o gejšách a vaření / Tomáš Gruntorád
- 11 Zamčené komnaty maskulinity. Bartókova opera v Moravském divadle / Matěj Hřib
- 20 Nepredvídatelné organizmy. Se soundartistou Jonášem Gruskou o lišejnících a zvukovém aktivismu / Ondřej Sýkora
- 22 Zápisky gumovače / Pavel Šlégr
- 30 Od impéria k parkovišti. Marná snaha o záchranu ústecké památky / Daniel Kuneš

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
15. BŘEZNA 2023

Pavel Novotný

no po

ty
ty dyby
by ses ty
jak reješ se
rej
ty ty dyby
by ses ty jak
ňákej sušnej

ty
ty dyby
by ses ty
jak za potem ty
ty reješ se
rileček řívěs
by ses jak
ňákej suš
ty

živej pot gřivej a
ra ranku šejdrem
a takář a adic máš
a koíkem na krá
na kara na na drá?

ty
ty dyby
by ses ty
za potem po
ty
ty dyby
by ses ty
po ty
no no
no po!

ty dy
ty dyby
ty

ty
dy by
ty ty
by

Báseň vybral Michal Špína

Z pásů do příručky

Kapitoly z dějin české elektroakustické tvorby

Kolektivní monografie *Ukryto v pásech* zkoumá společenské, historické i technické aspekty tuzemské elektroakustické hudby. Pozornost autoři věnují nahrávacím studiím a významným skladbám, ale také teoretickým východiskům nebo využití tohoto specifického druhu zvukového umění ve filmové, rozhlasové či literární tvorbě.

JIŘÍ SLABIHOUEK

„V případě ‚konkrétní‘ a ‚elektronické‘ hudby není správné hovořit o hudbě, neboť jde v podstatě o široce založené experimentální, svou povahou pouhé akusticko-zvukové pokusy s elektronickou technikou,“ psalo se v redakční poznámce k informativnímu textu s názvem *Hudba očima technika*, otištěnému v *Hudebních rozhledech* v roce 1958. Proč tedy vůbec tisknout faktografický text zvukového mistra z Barrandovských studií Milana Novotného? Redakce vysvětluje: „Bez včasných informací se nelze obejít, aby bylo možno prozkoumat jejich užití a bojovat proti všem západnickým pokusům o jejich dekadentní zneužití ve službách dalšího formalistického odlidšťování hudby.“

Citované řádky – jež v jedné z kapitol kolektivní publikace *Ukryto v pásech*, s podtitulem *Vybrané kapitoly z české elektroakustické hudební tvorby do roku 1989*, uvádí skladatel Miloš Haase – výmluvně poukazují na krušné začátky elektroakustické tvorby u nás. Bylo třeba umně manévrovat v dobových stranic-

čím se liší konkrétní a elektronická hudba, jaký je rozdíl mezi akustickým a akusmatickým uměním, co to je radioart a co „Hörspiel“, kapitola od skladatele Michala Rataje je přesně pro vás. Je to text informačně nabitý a zároveň usilující o přesah – společenský, politický, historický i ekonomický. A totéž lze vlastně konstatovat o většině příspěvků, rozdělených do několika tematických okruhů.

V teoretickém bloku autoři reflektují stav bádání v oblasti elektroakustické tvorby i její historický vývoj v celosvětovém (rozměj evropském a americkém) kontextu. Skladatel a konstruktér elektronických nástrojů Milan Guštar v kapitole věnované technologiím a přístrojům v jednotlivých československých studiích, čtenáři – či spíše budoucímu badateli – nabízí cenný soupis generátorů, mixážních pultů, modulátorů, filtrů, zesilovačů a podobně. Přehled o dílech a projektech, jež ve zmíněných studiích vznikaly, získáme díky textům Miloše Haaseho a Martina Flašara.



Studio Československého rozhlasu v Plzni na snímku z roku 1972. Foto z archivu Miloše Haaseho

kých a ideových proudech, protože drahá zvuková technika byla k dispozici jen ve státních institucích. Editor knihy Petr Ferenc, který je vedoucím Centra pro dokumentaci populární hudby a nových médií v Národním muzeu, k tomu dodává: „Tuzemská produkce vznikala v paradoxních podmínkách, odkázána na rozhlasová a jiná státem zřizovaná studia, týmž státem ale současně marginalizována.“

Stopy vedou do Plzně

Z dnešního pohledu úsměvný citát z *Hudebních rozhledů* nicméně poukazuje i na další důležitý problém, bytostně spjatý se vším, co se dotýká techniky a jejího pokroku. Technopesimista by ho mohl formulovat třeba tak, že pokud bylo při tvorbě skladby užito tranzistorů, modulátorů a počítačového softwaru, pak už přece nejde o hudbu. Protože hudba rovná se emoce rovná se člověk, a to se nerovná počítač! Jakkoli se může zdát, že podobné názory už dávno patří do přehledů hudebních dějin (jejichž součástí je ostatně i kniha *Ukryto v pásech*), s nástupem hudby tvořené umělou inteligencí toto téma znovu ožívá. Množství hudební produkce vytvořené umělou inteligencí v kompozici i zábavním průmyslu bude pravděpodobně v průběhu dalších let rapidně narůstat, a je tedy dobré připravit se na možnost, že diskuse o tom, co je a co není hudba, nás jen tak neopustí.

Z těchto a podobných důvodů nás ovšem neopustí ani neustálé a živelné redefinování termínů, které se vážou k symbiotickým prolutím hudby a techniky. Pokud plavete v tom,

Jedna z částí knihy mapuje popularizaci a postupné šíření elektroakustické tvorby. Starala se o ně nepoččetně skupinka hudebních publicistů, zejména pak Vladimír Lébl, a důležitým milníkem byla i pětice seminářů a výukových kursů elektroakustické hudby v letech 1964 až 1970 ve studiu Československého rozhlasu v Plzni. Účastnil se jich také již zmíněný Haase, který je autorem sedmi z celkových čtrnácti kapitol knihy a v jednom z příspěvků vzpomíná právě na poslední ročník těchto kursů. Plzeňské semináře sehrály pro místní scénu elektroakustické hudby klíčovou roli. První seminář „shromáždil poznatky, znalosti a praktické zkušenosti“ a propojil do té doby často izolované aktéry této unikátní disciplíny. Aktivitu členů semináře v příznivém ovzduší šedesátých let kulminovaly pozváním zahraničních veličin: v roce 1966 do Prahy zavítal Pierre Schaeffer, o dva roky později Karlheinz Stockhausen.

Muži za pásem

Zahraniční kontakty úspěšně budoval skladatel Miloslav Kabeláč, mimo jiné tvůrce osmi symfonií, který s minimálním zpožděním přinášel do československého prostředí teorii a vůbec způsob myšlení spjatý s elektroakustickou hudbou. V publikaci ovšem narazíme i na mnoho pozapomenutých jmen, ať už je to Václav Kučera, Václav Kašlík či brněnští tvůrci Rudolf Růžička, Alois Piňos a Miloslav Ištván. Stěžejní, nezřídka spolutvůrčí roli v tvorbě prvních elektroakustických skladeb měli také zvukoví mistři, například Čestmír

Kadlec nebo Miloš Bláha. K čemuž dodejme, že až na pár stručných zmínek o undergroundu se publikace nezabývá osobnostmi mimo státní instituce a akademickou sféru.

Při výčtech hudebníků, režisérů, publicistů či frekventantů kursů vychází najevo také takřka absolutní absence žen. Opakovaně se objevuje pouze jméno skladatelky a pedagožky Ivany Loudové. Tento nepoměr, který, zdá se, trvá dodnes, ostatně podtrhává fakt, že všech devět autorů publikace *Ukryto v pásech* jsou muži. Proč takový stav nastal a proč stále trvá, se z monografie nedozvíme, byť jistý vhled do dobových příčin by nám mohly poskytnout osudy žen jako Else Maria Pade, Daphne Oram a mnoho dalších.

Závěrečný oddíl se zaměřuje na přesahy k dalším formám umění. Pavel Novotný se zabývá fonickou poezií (připomíná zejména tvorbu Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové), k radioartu a rozhlasovým poslechovým hrám se vrací Lukáš Jiříčka. Patrně nejdůležitější a nejpropracovanější studii sepsal Jonáš Kucharský. V textu o elektroakustické hudbě a českém filmu se mimo jiné věnuje dílu Zdeňka Lišky, o jehož tvorbu je v posledních letech stále větší zájem mezi hudebníky, filmovými fanoušky i akademiky. Liška – jako skladatel filmové hudby fenomén sám o sobě – se vyhýbal popularitě i „planému teoretizování“, ovšem zůstal po něm střihačský stůl a množství materiálů, z nichž lze rekonstruovat jeho jedinečný přístup ke slučování obrazu a hudby.

Jedno velké shrnutí

Komu je kniha *Ukryto v pásech* určena? Bude se hodit všem, kdo se chtějí s dosud přehlíženým tématem seznámit blíže, vyučovat o něm v rámci hudebních předmětů či kursů nebo se od knihy odpíchnout k hlubší rešerši. V tomto ohledu se monografie čte jako jedno velké shrnutí. Je tu zachycen stav bádání, pojmenovávají se dobové i současné diskursy, najdete tu soupisy osob, techniky i skladeb a projektů. Kucharský některé současné teorie o filmu a audiovizuálním obsahu (například od Michela Chiona) aplikuje na zkoumání českého dobového kontextu, v závěru nicméně upozorňuje, že i jeho studie je především zdrojem informací a faktů pro další badatele. V tu chvíli mluví tak trochu za všechny autory.

Nemalý počet jmen, událostí a publikací se na různých místech knihy opakuje, což je u kolektivní monografie pochopitelné a samo o sobě to není na škodu; problém nastane v momentě, kdy si chcete různé perspektivy a kontexty srovnat: knize totiž chybí rejstřík, což je jednoznačně její největší minus a opravdu škoda. Závěrem dodejme, že monografie vznikla v rámci dlouhodobého projektu Národního muzea, jehož součástí je také zpřístupnění magnetofonových pásek s elektroakustickou kompozicí na webových stránkách tapemusic.nm.cz. Publikace bude představena první březnové pondělí v Českém muzeu hudby.

Autor je hudební publicista.

Petr Ferenc (ed.): *Ukryto v pásech. Vybrané kapitoly z české elektroakustické hudební tvorby do roku 1989*. Národní muzeum, Praha 2022, 196 stran.

Krajinou zvuků

O původu i současnosti auditivní poezie



Ferdinand Kriwet uprostřed básnické činnosti. Foto z katalogu k výstavě KRIWET: Yester'n'Today, 2011

Ani hudba, ani literatura. Anebo oboje? Přestože je původ básnictví zvukový, moderní doba je nadlouho přenesla do němého média papíru a auditivní poezii vytlačila na okraj, kde se jí ujaly avantgardy. Dnešní technologické způsoby práce se zvukem přitom skýtají dosud neprobádané možnosti.

PAVEL NOVOTNÝ

„Slovo vzniká v ústech,“ prohlásil kdysi dadaista Raoul Hausmann. Poezie je ve své nejhlubší podstatě orální záležitostí, magickým zpěvem. Jeden z největších vynálezů lidstva, totiž knihtisk, však onu oralitu na dlouhá staletí uvěznil do plochého a němého média tištěné stránky. Na rozpor mezi psanou literaturou a její původní zvukovou podstatou upozorňovali už pozdní osvícenci a romantici, skutečná rehabilitace orality ovšem přišla až v první polovině 20. století, obzvláště výrazně u dadaistů. Citovat můžeme například Huga Balla, jednoho z vynálezců „Lautgedichtu“ čili fonetické básně, jenž kritizoval soudobou literaturu za to, že „je vysezená za psacím stolem a zhotovená pro bryle sběratele místo pro uši živých lidí“. Také pro klasiku české meziválečné avantgardy E. F. Buriana (v mnohém s dadaisty spřízněného) byla zvuková, respektive hudební složka poezie klíčová: „Slovo je v první řadě akustické a pak teprve optické,“ píše Burian. „Celá historie mluví proti čisté optičnosti slova. I nejmenší částky slova jsou akustické. Nikdo z básníků nevytvoří sebemenší částku písmene, která by neútočila na sluch. A básník sám je především komponistou skladeb slova a pak teprve kreslíčem představ.“

Básníci za mixážním pultem

Ona „skladba slova“ byla zpočátku realizovatelná pouze jako živá performance. Tu bylo od konce 19. století možno zaznamenat, tedy mediálně fixovat na fonografický váleček,

následně na gramofonovou desku. Možnosti postprodukčního zpracování nahrávky byly však velmi omezené. Zatímco se v první polovině 20. století stále intenzivněji rozmáhala textová, obrazová i filmová montáž, zvuková média zůstávala z hlediska kompozičních možností dlouhou dobu pozadu – drážka se zkrátka nedala exaktně stříhat ani lepit. Kromě performativních textů (připomeňme Ballovy fonetické básně nebo Schwittersovu proslulou *Ursonate* z roku 1932) se vyskytovaly také takzvané optofonetické básně, které vizuální formou simulovaly to, co se nedalo provést ve zvukovém médiu – třeba tato Marinettiho báseň:



Zásadní vliv na rozvoj radikálních zvukových kompozic mělo masové rozšíření audiopásku v padesátých a šedesátých letech. Pásek umožnil do té doby nevidané spektrum kompoziční manipulace, a to nejen v hudební produkci. Díky němu byla auditivní poezie schopna velmi precizně pracovat s tím, co

jazykový konkretista Franz Mon nazval dvojí gestikou: vedle instrumentace čistě jazykové (artikulační, primárně orální) se nově dalo tvořit i na platformě záznamového média: stříhem, mixem, různými typy zvukových deformací, integrací mimojazykového materiálu apod. Na bázi této dvojí gestiky vznikla takzvaná fonická poezie a s ní spřízněná odvětví, stejně tak i různé druhy rozsáhlejších jazykově-reflexivních experimentálních her. Pojem básníka či spisovatele se dočkal zásadního mediálního rozšíření – německý zvukový experimentátor Paul Pörtner v šedesátých letech píše, že vyměnil „psací stůl spisovatele za místo zvukového inženýra sedícího za mixážním pultem“, a podobně narušoval zřetelné představy o tvůrci poezie jeho krajan Ferdinand Kriwet.

Opustit jazyk

Bohumila Grögerová o zmíněném gestickém napětí mezi primární artikulací a technickou mašinérií kdysi řekla: „Ta technika tam může hrát nejvýznamnější roli. Ne samozřejmě u každého autora, protože každý autor tu techniku jinak nechá působit. Někdo jí prostě vyklidí pole, někdo ji zase svým osobním projevem trochu potlačí.“ Reflektovala tak bohaté spektrum mezi artikulovaným jazykem či pouhým skřekem a soudobými záznamovými technologiemi a v té souvislosti odkázala na řadu tvůrců, kteří od padesátých let, a ještě výrazněji během let šedesátých, důkladně prozkoumávali „krajiny slova“: Pierre Garnier, Henri Chopin, François Dufrène, Bernard Heidsieck, Paul de Vree, Bob Cobbing, John Cage nebo také Ernst Jandl či Gerhard Rühm. Ti a řada dalších objevovali zcela po svém nové možnosti práce s hlasem a zvukem a nevyužívali médium audiopásku pouze jako služební reproduktivní nosič, ale jako prostředek umělecké produkce, jako nástroj. Pozdějším rozmachem počítačového zpracování zvuku se tyto možnosti ještě prohloubily.

Auditivní poezie do básnické tvorby automaticky vnáší hudební parametry: průběh v reálném čase, melodii, rytmus, polyfonii; zároveň,

chce-li zůstat poezií, by však neměla překročit jistou míru abstrakce, neměla by se stát pouhou volnou hrou zvuků či tónů. Auditivní básník může provádět se slovem i zvukem v podstatě cokoliv, může dokonce i zcela opustit jazyk, ale přece jen by měl více či méně znakově promlouvat. Na spojení jazyka a abstraktního pole hudby konečkonců odkazují i pojmy, které se s touto oblastí poezie pojí: alphabet music, lingual music, worded music, Wortmusik či Sprachmusik; v současné době se často vyskytují i výrazy soundpoetry nebo soundscape, ve volnějším smyslu i „radiofonické kompozice“. Nezřídka jsou auditivní kreace opatřeny i partiturou, což ještě podtrhuje relativitu hranic mezi slovem, respektive významem a hudbou (ale z jiné perspektivy třeba i mezi zvukem a obrazem). Takto například Gerhard Rühm používá ve svých teoretických pojednáních určitý gramaticky-hudební metajazyk, například mluví o „koncertantních textech“, vnáší do svých auditivních kompozic cíleně hudební prvky, třeba rytmus valčíku či polky (viz jeho simultánní básně *Tanzduette*), prvky minimalismu nebo třeba hudebně-synkopické rozbíjení prozaického textu. Na písňové kořeny fonické poezie upozorňuje Ladislav Novák – a tak dále a tak dále.

Neprobádané oblasti

Co z toho všeho vyplývá? Básník či spisovatel při dnešních mediálních možnostech nemusí být výhradně básníkem němé litery či živým přednášečem, ale třeba také básníkem zvukových médií. Jestliže se v souvislosti s experimentální literaturou mluví o „poezii nového vědomí“, „nové poezii“ nebo také „rozšířené poetice“, pak akustické formy představují právě onen úrok do nových, málo probádaných oblastí. Technické možnosti současného zvukového umění nemají v dějinách zvukové tvorby obdoby. Už sám vznik počítačového stříhu a mixu představuje opravdový převrat v zacházení s akustickým materiálem. Montáž jednotlivých částí lze dnes provádět nebyvale přesně a jemně, práci lze doslova atomizovat, hrát si s každým nádechem, hláskou, vibrací či artikulační explozí.

Široké pole kompozičních možností je zřejmé i jednou z příčin, proč je současné zvukové umění mnohdy oproštěno od pout jasných kategorií, od literárního či hudebního kontextu, a stává se naprosto svobodným polem. Avšak v rámci tohoto širokého pole lze najít i snahy literární či básnické. Pokud bychom měli zůstat u dnešních tuzemských jmen, důkazem jsou například „zmutovaná autorská čtení“ Jaromíra Typlta, která tento autor pěstoval především v nultých letech, stejně jako jeho *Škrábanice*, která vznikala a vzniká společně s radiofonním tvůrcem Michalem Ratajem. Můžeme uvést i četné zvukově-literární kompozice Lukáše Jiříčky (například jeho adaptaci Topinkova *Kryšího hnízda*), které jsou navíc mnohdy obohaceny o vizuální složku (ve spolupráci s Martinem Ježkem). Artikulační, fonetickou dimenzi prosazuje dnes již klasický autor Petr Váša, k burianovským voicebandům má blízko Jiří Adámek. Určitou paralelu k tape poetry nabízí filmový *Jazykolam* (2014) intermediálního tvůrce Romana Štětiny; přímou odpověď na analogové postupy fonické poezie nabízí například také kompozice *Proměření*, která částečně vznikla právě manipulací s audiopáskem a v níž má prsty autor tohoto textu. Ze zahraničních tvůrců uveďme namátkou vynikající básničku Anju Utlerovou, Michaela Lentze, Maria Verandího nebo třeba Jaapa Blonka, kteří různým způsobem pojímají básnický fenomén slova a zvuku v akustickém prostoru. I díky výše jmenovaným lze akční rádius poezie neustále rozšiřovat.

Autor je básník, pedagog a překladatel.

(Ne)naslouchej hlasu vypravěče

Nad novou knihou Anny Bolavé

Próza Anny Bolavé Vypravěč se dá číst jako horor, příběh o dětských traumatech nebo jako konceptuální dílo tematizující naraci i zodpovědnost toho, kdo vypráví. Vystupuje zde obří červ, který se živí lidskými prožitky, a postavy, jež se snaží vymanit ze zhoubné moci autoritativního vypravěče.

JIŘÍ ZIZLER

Volná trilogie Anny Bolavé *Do tmy* (2015), *Ke dnu* (2017) a *Před povodní* (2020), spojená s fiktivním městečkem Rečovice, vyvolala na naší literární scéně zaslouženou pozornost. Zejména první kniha položila s veškerou naléhavostí starou zneklidňující otázku (mimo jiné kritika Jana Lopatky), která se svým způsobem týká všech velkých literárních počínů: o čem vlastně dílo je? Ve svém novém románu *Vypravěč* se Bolavá ke zmíněnému esenciálnímu problému obloukem vrátila.

Potrava pro obřího červa

Vypravěč by se dal popsat jako kombinace románu o traumatech dětství, hororu a naratologické epopeje. Na počátku je stará legenda – morytát o zámečku na Běstvinách, jehož pán živí ve skleníku obrovského červa, který konzumuje lidské touhy a strachy a produkuje výčitky svědomí: „Záhadné, jak se mezi námi legendy objevují, přicházejí náhodou a beze slov, a pak vši silou udeří.“ Hrabě monstrem nakonec obětuje i to nejmilovanější – svou ženu. Běstviny jsou prázdninovou destinací bratrů Jáchyma a Vítka, jejichž dědeček podle všeho převzal úkol obstarávat červovi potravu. Úkol je dědičný a starý muž ho musí jednomu ze svých vnuků předat. To však znamená převzít břímě se vším všudy, i s nevyhnutelnou tragikou vztahující se na osud vlastní i osudy nejbližších. Sourozenci zatím procházejí svým dětstvím jako krajinou plnou nášlapných min – neštěstí, bolesti, nezhojitelných poranění a komplexů, které poznamenávají duši.

Děj se odehrává v různých časových pásmech, střídá se retrospektiva a současnost, doba se trhaně vrací a zase skáče vpřed, akcentované prožívání a vnímání je neucelené a fragmentární, realitou prolínají splašené, úzkostné a neurovnané myšlenky, protože nikdo nevidí příběh celý a najednou. Za vším ovšem stojí ještě vypravěč, jehož promluvy jsou vysázeny tučně (autorka v textu používá různé barvy a typy písma i prázdné stránky). Vypravěči jsou – zdá se – příběh i postavy podřízené, vymyslel si je, proniká do nich, ovlivňuje jejich směřování. Do svých výtvořů je zamilovaný, tyje z jejich emocí a užírá z jejich útrob, je neskutečně skutečný či skutečně neskutečný; klade postavám otázky, pohrává si s nimi, vysmívá se jim nebo je utěšuje, až působí bezmála empaticky, dává jim život, ale zároveň ho z nich vysává. Jako zkušený manipulátor a sadista se zahryzává do masa a kostí obětí, které se nemohou bránit.

Dlouho nic nechápu a zastřené souvislosti se jim ozřejmují jen zvolna („Ten, kdo si s náma hraje, je zlejl!“), zatímco pomalu spějí k finálnímu střetnutí a katarzi.

Vzpoura postav

„Spácháme hromadnou sebevraždu, jen proto ten zvědavý pocit, zda to v příběhu vůbec jde,“ tvrdí vypravěč. Odkud se vypravěč bere a čeho chce dosáhnout? Je to démon, osud či onipotentní bůh, který si může dovolit cokoli? Je vypravěč onen „červ v kompostu, co si dělá s realitou, co chce“? A lze se mu vzepřít? Nebude taková revolta znamenat sebezničení a zhroucení celého vesmíru? Je subjekt celoživotním vězněm svého příběhu, nebo z něj může vystoupit a začít jiný? Ano, realita se pak začne rozkládat a přestanou v ní platit jakákoli pravidla, ztělesní se to, co by mohlo nebo mělo být – což může být děsivé, ale i hojivé. A vzpoura nese plody: „Pořád se mi točí hlava, ale teď je to z té síly, kterou pocítíte, když převezmete vyprávění.“ Postavy přestanou vypravěče posedlého pýchou ze svých možností poslouchat a chtějí ven, do jiného příběhu, který si budou psát samy. Do příběhu, jehož nit vezmou do rukou, do příběhu, v němž budou svobodné.

Bolavá si vzala za svou věčnou otázku naratologů „Kdo vlastně vypráví?“ a brilantně s ní zongluje, až z toho místy přechází zrak.

Ukazuje, že nesejde pouze na tom, jak se vypráví po technické stránce, ale co to obnáší mentálně. To, co vypravěč vytváří, není jen nějaký „fikční svět“, znamená to mnohem víc. Vyprávět znamená mít moc nejen ve virtualitě, protože obě sféry lze někdy jen těžko oddělit. Vypravěč, pokušitel i pokoušený, vždy nějak vstupuje do reality, už jen tím, že na ní parazituje, transformuje ji podle své vůle. Jestli a do jaké míry je to pouze metafora, není jisté – viděli jsme Matrix a jistým způsobem mu uvěřili, ostatně mnohé fantazie se před našima očima mění ve skutečnost. Je zdánlivá všemocnost vypravěče neškodná, nebo naopak velmi nebezpečná a vyžaduje zodpovědnost a ochotu ke korekci? Jaké jsou vztahy různých vypravěčů v nás samých? Příběh je přece něco víc než jen souhrn na sebe navazujících vět, postavy se nerodí jen ze slov. V příběhu existuje nejen svoboda nebytí vševedoucí, ale hlavně svoboda být.

Vypravěč je kniha spletitá a komplikovaná, náročná a nesnadná, napsaná bez laciných efektů, střídme a tlumeně, ale sugestivně. Bolavá v ní opustila bezpečné a zavedené jistoty a pokusila se o velký a znepokojivý román. Mimo jiné tak dokázala, že ona za sebe nikoho svůj příběh vyprávět nenechá.

Autor je literární historik a kritik.

Anna Bolavá: Vypravěč. Odeon, Praha 2022, 368 stran.



Kresba Vít Svoboda

literární zápisník

Brexitový a covidový Coe

PAVEL KOŘÍNEK

Dnešním českým čtenářům a čtenářkám jméno ostrovního prozaika Jonathana Coea pravděpodobně nebude dvakrát povědomé. Okolo přelomu tisíciletí se sice nakladatelství Aurora a Odeon pokusila vydat trojici jeho románů, od doby, kdy druhé uvedené přeložilo zábavný, přitom však až nečekaně nuancovaný románový obraz britských sedmdesátých let *Pár trotlů* (2001, česky 2006), se ale spisovatelovo jméno na pultech domácích knihkupectví neobjevilo. Škoda je to tím větší, že v posledních letech dotáhl tento britský romanopisec svůj satirický styl takřka k dokonalosti.

Knihy Jonathana Coea předkládají svěží, promyšlené a čtenářsky přitažlivé variace na „state-of-the-nation“ romány. Jeho širokozáběrové pokusy o vykreslení stavu britského národa „tady a teď“ jsou takřka pokaždé vystavěny zespoda, od peripetií malého okruhu postav, často rodově spřízněných, v jejichž osudech a názorech se zrcadlí zlomové linie ostrovní společnosti, současně ale zvládají obsáhnout až nečekaně pestrý repertoár rozličných postojů a přesvědčení. Coeovy romány jsou otevřené politické, mnohostí perspektiv a zjevnou snahou o pochopení i těch nejméně pochopitelných postojů se ale vyhýbají plakátové programovosti. Zásadním činidlem v autorově stylovém mixu je ovšem všudypřítomný humor, který se vyhýbá excesům, aniž by se stával žvýkavě bezzubým.

Právě řečené do posledního detailu plátí o románu *Middle England* (Střední Anglie, 2018), jehož název odkazuje jak ke geografickému zasazení děje, tak k sociopolitickému označení konzervativně orientované britské střední třídy. Třetí román volné série, zahájený již zmínovanou knihou *Pár trotlů*, je zatím dost možná nejlepším prozaickým pokusem o uchopení

odchodu Spojeného království z Evropské unie a související krize britské společnosti, katalyzované spory o podstatu národní identity. Kniha přitom ohledává jak souvislosti, které k brexitovému referendu vedly, tak bezprostřední šok, který jeho výsledky přinesly asi všem hlasujícím, bez ohledu na to, na které straně se nacházeli.

O čtyři roky a jednu globální pandemii později přišel Coe s dalším podobně koncipovaným příběhem, dalším satiricky britickým obrazem Británie posledních let. Svým názvem *Bournville* (2022) tentokrát román odkazuje k birminghamskému předměstí, které nechala vystavět čokoládovna Cadbury pro zaměstnance své továrny, a přivádí tak do hry ústřední motiv „čokoládových válek“, jež Británie sváděla s Evropskou unií. Spor o to, zda budou britské čokoládové výrobky, vyznačující se menším podílem kakaového másla a příměsí rostlinných tuků, smět na evropské trhy (a zda se budou moci označovat slovem „čokoláda“), zuřil dvacet let a Coeovi poskytl zábavnou, elegantní a srozumitelnou metaforu britsko-evropského potýkání. I tentokrát lze z knihy vyčíst autorovy preference, sám ostatně v rozhovorech napřímo uvádí, že jeho

chuťové buňky mají blíže ke kontinentálním zvyklostem, obhájce britské verze „národní sladkosti“ (jejíž zrod situuje do válečných let) ale nezatrácuje ani přehnaně neparodizuje.

Pro koho ale Coe – jinak tak gentlemansky uvážlivý ve své štípané satíře – vlídné slovo nalézt nedokáže, je „rozcuchaný Boris“, který se v příběhu poprvé objeví ještě jako britec ironicky bruselský zpravodaj britských médií. V možná vůbec nejsilnější kapitole celého románu, pojmenované Vršek máminy hlavy, vypráví jedna z hlavních postav o posledních měsících života své matky. Covidová opatření, zakazující setkávání i návštěvy v domácnostech, lidi odkázala k rozhovorům přes Zoom (odsud onen podivný název – vždyť kdo z nás takto někdy nediskutoval s čely svých blízkých?) a hrdinovi neumožnila být matce opravdu nablízku ani v jejích posledních chvílích. Když potom Coe v kratičké závěrečné poznámce propojuje onu kapitolu s vlastní zkušeností a zmíní v tomto kontextu tehdejší Johnsonovy večírky v Downing Street 10, ztratí na okamžik svůj, jindy tak neochvějný nadhled. Některé věci zkrátka odpustit nelze.

Autor je bohemista.

Architektura bez stavění

První sbírka Ivana Palackého

Architekt a hudebník, který na mezinárodní improvizaci scéně proslul jako „hráč na pletací stroj“, vydal knižní debut *Škody jsou tajné*. Mytologizuje v něm „obyčejné životy“ žen. Patrná je autorova zkušenost s organizováním surového materiálu, stejně jako smysl pro poměry a proporce. Až na výjimky se zde básní ve třetí osobě.

ONDŘEJ KLIMEŠ

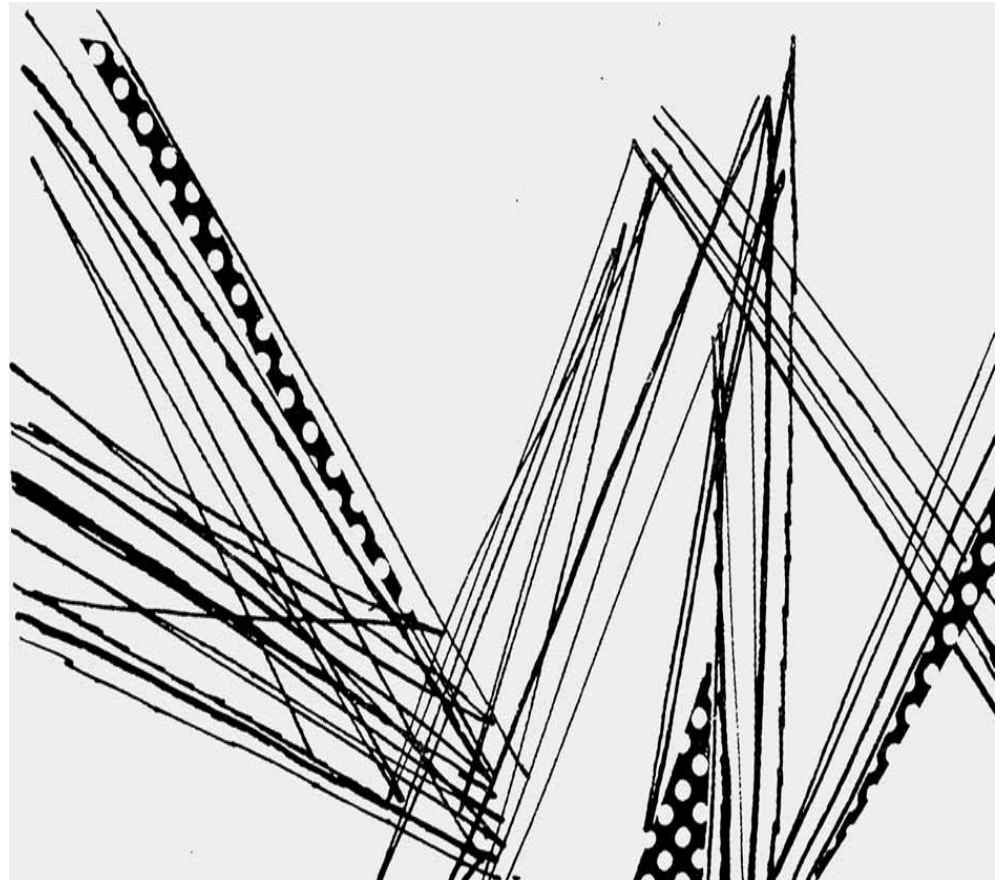
Brněnského hudebníka a architekta Ivana Palackého možná znáte jako člena „alternativních“ skupin a experimentálních projektů s podivnými názvy: Výkřiky břich, Sledě, živé sledě, Koberce, záclony, Tílko, Pátí na světě atd. Brnu se při čtení sbírky *Škody jsou tajné* nevyhneme: více či méně imaginativní transpozice tamního místopisu tvoří osnovu knihy a prostupuje většinou textů. A zcela vyhnout se nemůžeme ani autorově hudební kariéře. Abychom ale jeho knižní debut nepohřbili v diskografii, jíž se prokouše jen málokdo, spokojme se s obrazem zaujatého experimentátora, který „doluje“ zvuky z preparovaných diktafonů, kytary s nátrubkem, fotovoltaičských panelů a v neposlední řadě z jednolůžkového pletacího stroje Dopleta.

Tato mírně karikaturní, ale emblematická charakteristika není podstatná jen kvůli Palackého věhlasu na scéně nové improvizace a četným spolupracím s jejími předními osobnostmi, jako jsou Klaus Filip, Toshimaru Nakamura, Andrea Neumann, Lukas Simonis nebo Will Guthrie. V literárním kontextu je pověst „hráče na pletací stroj“ především příslib. Proklamovaná otevřenost, nežánrovost a neidiomatická, spojovaná s experimentální „bezpointovou hudbou“, totiž vzbuzuje naději, že tentokrát úběžníkem básnických textů nebude subjektivní perspektiva, patos životního pocitu ani nutkavé zakřivení řeči působením nevyslovitelného, ale spíše metodický odstup, procesuální práce na textuře a pohled na jazyk jako na matérii. Jinak řečeno, Palackého předchází pověst, která budí dojem, že by se mohl vyhnout tomu, co je na poezii sice nejceněnější, na čem ale větší na básníků troskotá, když se ukáže, že individualita, která prorůstá jejich texty, ani neláká, ani neodpuzeje.

Krájení pažitky

V souvislosti s improvizací Palacký klade důraz na civilní, nehierarchický přístup, při němž se „stírá rozdíl mezi situací na pódiu a takzvaným běžným životem“. Improvizátor prý „nedělá v zásadě nic jiného než co jindy při přípravě oběda nebo při výrobě poličky“; jeho produkci provází „stejná soustředěná energie a stejná hluchá místa jako při krájení pažitky, hledání hřebíčků a přeměřování“ – cituje autora Pavel Klusák v rozhlasovém cyklu *Rezonátoři*. Je vlastně milé, jak se v tomto uměleckém krédu ozvuky situacionismu a zenová oproštěnost à la John Cage snoubí s tuzemskou tradicí kutilství a také s vařením, jedním z mála rituálů, jimiž čeští muži dávají najevo pečovatelskou stránku své osobnosti. Ksepke k originalitě, patrně spojená s rozpaky z vlastní výjimečnosti, je patrná i z rozhovoru pro rádio Proglas, který s hudebníkem před časem vedl Martin Kyšperský. Z hypnotické rozpravy dvou hloubavých Moraváků na spirituální stanici stojí za zmínku pasáž o tvoření textů metodou „uniori“ (univerzální originál), spočívající v tom, že používáme jazykové polotovary sesbírané například při sledování seriálu. Taková metoda nám pak dovolí na určité rovině textu pracovat s kýčem a recyklovat „takzvaný běžný život“.

Během přípravy sbírky Palacký – patrně na žádost Petra Borkovce – ke své tvorbě připojil poznámku, kterou najdeme na vnitřní straně záložky: „Nyní zkouší psát nové městské mýty z útržků vět, co mu vyprávěly ženy. Nerad bývá brilantní. Chce, aby ty příběhy nebyly suverénní, aby kulhaly na jednu nohu.“ Snad je to kombinací třetí osoby a autointerpretace, ale vyznívá to podezřele: možná i proto, že se tu nekrájí pažitka, ale připravuje „dílo“ v tom nejklašičtější slova smyslu – se jménem autora na obálce; možná kvůli tomu chtění, které budí dojem, že za každou odchylkou máme tušit koncept projektanta:



Kresba z návodu k pletacímu stroji Dopleta 180, vyráběnému v Kovozávodech Frydlant

„Věci jsou zde vyboulené,/ to ano,/ ale zalomení je dokonale čisté.“ Těžko se pak zbavit dojmu, že zmíněný „běžný život“ hraje podobnou roli jako seriál v metodě „uniori“ – nebo jako dispozice bytu, jehož nedorěšenost vybízí k originální představě.

Touha po průměru

Obyčejný život každopádně obsadil hned první verš prvního z „Osmi úvodů (třicet vynecháno)“. O řádek dál už ale čteme o „teroru ukrytém v nádhře opakování“, načež je všednosti adresována lehce esoterická apostrofa: „Vznešená všednosti, opyluj ležatou osmičku!“ Číslo 8, respektive 38, se v knize objeví vícekrát, jednou jako motiv, jindy jako stavební princip (sbírku uzavírá oddíl nazvaný Rozprašení osmatřicítky). Ještě častěji se však objevují a jako refrén vracejí různá pojmenování onoho „obyčejného života“. Stárnoucí ženy s věkem upadají do „prostého“, „spokojeného“ či „standardního“ životního modu, případně spočívají v prostřednosti „jako moucha v epoxidu“. (Zatímco Palacký rozšiřuje portfolio svého ateliéru a neúnavně kolaboruje s improvizátory všech generací.) Sympatické ovšem je, že ono zatuhnutí v sociální – a samozřejmě genderové – realitě není popsáno jen jako ztráta, degradace nebo existenční prohra, ale také jako stav, díky němuž lze dočasně odolávat nepříznivým vlivům prostředí. Palacký-mytolog je přesvědčivý právě jako svědek této přehlížené, zbytkové kvality, prostřednosti, s níž lze vzdorovat světu: „Použiješ-li rodinný voucher do vily Tugendhat,/ odpouštím ti./ Tvá touha po průměru je navěky nevinna.“

Na svém webu autor uvádí, že se jako architekt zajímá o „sociologické metody v projektování“ a „architekturu bez stavění“. I tyto charakteristiky by se mohly objevit na přebalu knihy. Do jednotlivých „mýtů“ vstupujeme – vydání napospas básnickové konceptuální umanutosti – zásadně skrze byty: puristické, erární, městské, sociální, policejní, 1+1, s halou a čtyřmi pokoji nebo s vysokými stropy. Stejně neodbytný je fiktivní brněnský místopis, v němž figurují ulice s metaforickými názvy jako „Lehounký pel“ nebo „Nadnášecí voda“ (podobně jako Italo Calvino tvořil „neviditelná města“, Palacký projektuje neviditelné Brno). Jazykové obrazy přitom nejsou ani tak „imaginativní“ jako „architektonické“

– konstruované prostřednictvím tvarů, křivek, proporcí, poměrů a posunů. Jako zjevení působí „les vytěšňovák,/ strohý jak mřížka“, ale i prosté zaostření na „znaménko v první třetině zad“. Nejbásničtější jsou zde popisy.

Ženy unavené z mužů

Vraťme se však k vyprávění žen. Pohled šestapadesátiletého autora je smutně realistický: úběžníkem ženského osudu je nedocenená denní rutina spojená se společenskou úlohou pečovatelek, vyhoření, samota a rezignace. „Všechno splnila,“ dozvíme se o ženě plačící na chleba s máslem. „Všechno přesto nebylo nikdy dost.“ Do jiné ženy zase „všechno dobré/ padalo/ jako do bezedné černé studny/ a ztrácelo se tam bez užitku“. A další – v básni Unavená – vypráví: „Byla jsem unavená z mužů./ Chtěla jsem domov,/ někoho hodného.“ Co se týká mužů, ti se vesmírem žen prohánějí jako stádo, jehož ztělesněním je „kůň Převalského“, vystupují v „malém rozlišení“ jako „osmibitový muž“ na náborovém letáku, jsou tencí a bez emocí jako „člen přípravky ódéas“, anebo vypadají „jako bílá sádkartonová deska/ 1250 × 2000 × 12,5 mm“.

Vlastností těchto „nových městských mýtů“ je věčná abstrakce či abstrahovaná věčnost, což je ovšem vůbec nevzdaluje milostné lyrice, ať už je „uniori“, nebo ne: „Myslel na blízkost,/ která jej odklápěla,/ na vůni,/ která jej převracela,/ hlas,/ co jej podvkrát podržel při životě,/ Na chuť hebkých svalů pánevního dna./ Na chichotání v dlouhé prosklené lodžii...“ Lodžie nám nicméně připomíná, že pozorování mezilidských vztahů, zvláště pak těch intimních, se zde neobejde bez širší perspektivy: bez vsazení aktérů do architektury okolního světa, v němž se alespoň teoreticky může skrývat „bod obratu“. Právě díky tomu odstupu Palackého básně nakonec „kulhají na jednu nohu“ jen výjimečně – většinou tehdy, když dojde na bezprostřední, tělesný či citový prožitek. A přesto se čtenáři uleví, když autor na chvíli přestane konstruovat svůj textový vesmír, opustí mytické bezčasí, konečně promluví v první osobě a prostě konstatuje vlastní situaci: „Dnes musím bohužel končit,/ náš vlak se pomalu blíží do výlukového nádraží Brno dolní nádraží...“

Ivan Palacký: *Škody jsou tajné*. Dybbuk, Praha 2022, 128 stran.



Lidstvo uprostřed krve a hnoje

Oceňovaná provokatérka Otessa Moshfegh

V debatách o současné literatuře se klade důraz na autenticitu, reflexi společenských problémů a politickou angažovanost. Zároveň přetrvává móda autofikce. Jako by jiné přístupy k tvorbě byly zastaralé. Američanka Otessa Moshfegh ovšem svými romány ukazuje, že existují i jiné cesty.

MATOUŠ HRDINA

Americká spisovatelka Otessa Moshfegh ve svých jednačtyřiceti letech už stihla publikovat pět románů a knihu povídek. Prózy *McGlue* (2014), *Eileen* (2015), *Můj odpočinkový rok* (2018, česky 2021) a *Death in Her Hands* (Smrt v jejích rukou, 2020) jí vynesly pověst oceňované, ale kontroverzní spisovatelky, známé směsí nihilismu a cynismu, ignorováním aktuálních literárních trendů a také mírně odpudivými protagonisty. Ohlasy na loni vydanou *Lapvona* to jen potvrdily. Ať už byly nadšené, nebo zhnusené, vždy se vztahovaly k týmž charakteristikám: k odtaziťmu a ironickému stylu vyprávění, nespolehlivým a nesympatickým vyprávěčům, nechutností a násilí či k absenci katarze i jasné dějové linky – tedy k typickým rysům tvorby literární provokatérky, které se ovšem v poslední knize projevy ještě výrazněji.

Bez katarze

Zatímco ve svých předchozích dílech Moshfegh zůstávala u perspektivy jedné ústřední postavy, v *Lapvone* nás nechává nahlédnout do hlav mnoha obyvatel stejnojmenné fiktivní středověké vesnice. Sedláci prožívají své nejisté a bídné životy, přihlouplý kněz jim pokrytecky káže o poslušnosti a pokorě a jejich zpovědi vypráví feudálnímu pánu Villiamovi, který jim vládne tvrdou rukou z hradu nad vesnicí. Hlavním hrdinou je třináctiletý mrzák Marek, jehož život vyplňuje pasení ovcí a výprasky od tyranského otce. Když napůl nechtěně zabije Villiamova syna Jacoba, spustí se řada absurdních příhod, díky nimž nakonec spolu s několika dalšími nuzáky vystoupá z podhradí až do panských komnat. Tím ovšem jasná dějová linka končí a následují epizodické historky ze života vesničanů, kteří se potýkají s nájezdy banditů i hladomorem. Na hrstku přeživších nakonec čeká stejný zmar jako na začátku.

Autorka volí lakonický tón pohádky či bajky, ale čtenář si nikdy nemůže být jistý, nakolik je vše myšleno vážně. V kritikách se často skloňuje slovo groteska a *Lapvona* místy skutečně připomíná karneval absurdit. Všudypřítomná smrt, násilí, špína a nechutnosti jsou stupňovány až do křečovitě komického vyznění a vůbec nejgrotesknější jsou postavy – už tradičně neatraktivní, podivínské a odpudivé typy. Připomeňme, že protagonistou prvotiny *McGlue* byl násilnický námořník v alkoholickém deliriu, *Eileen* se točila okolo obsesí asociální vězeňské úřednice, *Death in Her Hands* popisuje mentální rozklad osamělé důchodkyně a *Můj odpočinkový rok* líčí osudy depresivní dívky, která se rozhodne s pomocí prášků prospat co největší část života. Nikdo z nich není v kontextu současných literárních trendů atraktivním hrdinou, jejich příběhy nenesou žádné zjevné ponaučení a společná je jim hlavně bezvýraznost, sebestřednost a neschopnost prohlédnout závoj pošetilých představ a iluzí. Moshfegh líčí jejich vnitřní monology a zároveň naznačuje fakta, která postavy neznají nebo ignorují, takže v očích čtenáře působí o to zoufaleji.

V *Lapvone* je tento efekt posílen širokým spektrem postav, které si navzájem různě

škodí a při tom se před námi znemožňují. Postižený pasáček Marek neváhá surově a egoisticky prosazovat vlastní zájmy. Lord Villiam je vypočítavý tyran s duší sadistického dítěte, který si uprostřed hladomoru užívá okázalé žranice a nudu zahání stále kreativnějším týráním vesničanů. A ti si ve své krutosti nijak nezadají se svým feudálním pánem. Moshfegh volí strukturu moralistní bajky, ale čtenářská očekávání s gustem staví na hlavu. Nečekaná proměna chudáka v mocného šlechtice nevede k nápravě ani ponaučení. Struktury útluaku a nespravedlnosti zůstávají nezměněny a celá přehlídka násilí, hlupáctví a zneužívání nakonec vyplyne do ztracena bez jakékoliv katarze.

Limity autofikce

Mohlo by se zdát, že romány Otessy Moshfegh jsou záměrně odtržené od reality a samoúčelně kruté. Jenže opak je pravdou. Ukazují totiž, že tyto aspekty jsou především věci interpretace a literární kritiky, a nikoliv samotného autora. Autorka v *Lapvone* předstírá témata sociálních nerovností, sexuálního zneužívání, diskriminace, rasismu i klimatických změn, jenže se je nesnaží využít k ponaučení a propagaci svých názorů. Mimo to postavy zpochybňují současnou módu autofikce a poukazují na její limity. Jsou sice do jisté míry schematické, ale i tak čtenáře vedou ke ztotožnění se s lidskými typy, které jsou sice velmi autentické, ale nejradši bychom o nich nevěděli.

V případě autofikce se autoři mohou snažit o sebevětší upřímnost a intimitu, ale nikdy o sobě neprozradí věci, které prozradit nechtějí. Kromě toho jsou si vědomi, že se stávají součástí literárního vyprávění, a tak mají tendenci dodávat svému životu fiktivní dějové oblouky. A i když svou existenci třeba líčí jako zcela nudnou, už samotným psaním naznačují, že jde přesto o něco zajímavého a hodného sdílení. Moshfegh tomuto rozporu čelit nemusí. Za hrdiny si vybírá postavy, které bychom z vlastní vůle nejspíš poznat nechtěli a které si počínají zmateně, zacykleně či bezvýchodně, protože takové

lidské životy skutečně jsou. Marek netuší, že by měl být hrdinou moralistní bajky o tom, jak chudák boháčům otevřel oči a dospěl ke spravedlnosti, a tak se chová jako sobecký idiot hnaný vlastními emocemi a traumaty.

Čistá literatura

Kritici Moshfegh často obviňují z arogantního nihilismu a cynického nezájmu o člověka. Její nesmlouvavý a místy vpravdě výsměšný tón vyprávění k tomuto nařčení jistě svádí (sama ostatně v rozhovorech přiznává, že nemá příliš ráda lidi a společenský ruch), ale důkladnost, s níž líčí životy svých protagonistů, tuto výtku vyvrací. Tento hluboký zájem je totiž projevem humanismu, který zároveň činí její postavy tak nesnesitelné – nemůžeme je totiž vnímat jen jako humorné karikatury, ale chtě nechtě se v nich leckdy poznáváme a cítíme k nim nepříjemnou empatii. A pokud v závěru dospějeme k banálnímu poznání, že jsme všichni sebestřední pitomci, není to příznak arogance a rezignace na lidství, ale naopak dobrý výchozí bod k dalšímu přemýšlení.

Lapvona i předchozí romány Otessy Moshfegh jsou v dobrém smyslu slova čistou literaturou. Díky vytržení ze současné reality a společenského kontextu dokážou sdílet hlubší pravdu o lidské povaze; zamílené a nejisté vyprávění přitom znemožňuje jasný výklad. *Lapvona* či *Můj rok odpočinku* se staly oblíbenou rekvizitou řady knižních influencerek, které jejich prostřednictvím dávají najevo svou „divnost“ či „jinakost“, ale skutečná kontroverze leží jinde než v povrchních nechutnostech a násilí. Moshfegh provokuje především tím, že svými knihami zdánlivě nechce nic říct a nesnaží se nikomu zavděčit. Čtenáři pak nezbyvá než si do nich promítat své vlastní názory, obavy a záliby – a pak se často oklepe studem či hnusem sám nad sebou. Viníky jsme ovšem my sami, a nikoliv fiktivní papírové zrcadlo plné sobeckých středověkých vesničanů.

Autor je publicista.

Otessa Moshfegh: *Lapvona*. Penguin Press, Londýn, 320 stran.



Kresba Tereza Lochmannová

BÁSNIČKÁ REDUKCE

Intelekt

MARTIN LUKÁŠ

Názvy čtyř oddílů sbírky Vzápětí Olgy Neveršilové (1934–2021) dávají, seřazené za sebou, téměř pranostikální větu: „V tekutém písku – paruka z trávy – děsný skutek – vzápětí.“ Co se zpočátku jevílo jako chvílemi průzračná, chvílemi nemožná řada slov, nakonec zní jako nepřiliš průkazná poučka o poměru udržitelného vlásenkářství a meteorologického fatalismu. Byla to nepěkná zvůle, číst si takhle namátkou v obsahu básnické knížky. Ani grafické řešení, ani kompozice, ani jiné prokazatelné signály k takovému čtení nevybízí. Šlo o podmíněný reflex očí, které si po pětačtyřiceti teskně sardonických básních navykly hledat za slovy Neveršilové především myšlenku.

Vůle k aforismu jako nástroji poznávání (čti: nikdy neukončeného smířování se s životem) je autorce hluboce vlastní, třebaže zároveň povýšenou, sebestřednou moudrost paušalizujících průpovědí vybraně ironizuje. Proniknout, rozložit, utřídit, porozumět, formulovat, na krátký moment mít pravdu: „Některé jsou děvkami prý z přirozeného nutkání/ jiné opět zřetelné z přinucení/ ale některé/ ty si obháčkují povolnost chtíčem nebo okouzlením/ až když je obnošená/ ty jsou děvkami z dobroty srdce.“ Ale taky přehánět, přit se, pochopit a zasáhnout: „Ženy nutno brát jako zvláštní kategorii cvičených zvířat/ takže jejich tvorbu mimo biologické tvoření/ jež se vpodstatě reprodukcí/ nutno posuzovat se stejným úžasem jako hýřivé hříčky přírody/ například jako amburu z tlustého střeva vorvané/ nebo pižmo bobra lépe bobryně/ ale vždycky tak nějak jinak// Vždyť žena se konec konců nenaucí víc než podat jablko/ nanejvýš tak že jí jablko sluší/ ale udělat z něchoho něco umí jenom muž/ a Bůh/ a naopak.“

Napíšu bez dokazování, že poezii Neveršilové živí impozantní, nezdravá, melancholická touha hrděho, politováníhodného a sebe sama zraňujícího intelektu, který i přes vědomí marnosti svého počínání tvrdohlavě usiluje překonat vlastní nemohoucnost tváří v tvář k uzoufání nepřehledné a netečné existenci. Je pak vlastně pochopitelné, ne-li logické, že tentýž intelekt, když se vyčerpá důmyslnými i (sebe)ironickými argumenty, uchyluje se k bájeslovným vyprávěním a napíná smysl slov. Rubem myšlenky u Neveršilové je mýtus nebo paradoxní obraz sugerující bez argumentů, že věc by se navzdory každodenní pravděpodobnosti mohla mít právě tak.

V anketní odpovědi na téma „žena jako autorka“ Neveršilová roku 1969 napsala: „Prodá-li muž duši mocností, hledí na to svět s lhostejností, hrůzou nebo posměchem, z čehož však nic není prosto (více nebo méně) kompetentního, chcete-li tupého respektu. Obcuje-li s múzou žena, spatřuje v tom svět samočinně cosi podezřelého, zakázané lesbického a pečlivě běře v pochybnost kvalitu díla nebo ženskosti. (Poslední slovo by zasloužilo rozbor nebo uvozovky; pro jednoduchost a pohodlí dodejme, že za ženy tu pokládáme ty bytosti, jež jsou sociálně řazeny jako ženy – všechna ostatní kritéria se jeví zcela vágní.)“ Platí její slova i dnes, nebo člověk, bytost rozumem obdařená, na své cestě za sebeuvědoměním postoupil?

Olga Neveršilová: *Vzápětí*. Poezie mimo domov, Mnichov 1981, 60 stran.

Kamarádky z květinového města

Seriál Hirokazua Koreedy o gejších a vaření

Japonský režisér a pozorovatel společenských i rodinných vztahů Hirokaggggzu Koreeda za své filmy získal několik cen na festivalu v Cannes. Nově držitel Zlaté palmy natočil pro Netflix seriál o gejších a kuchařkách, který bourá stereotypy spojené s oběma profesemi a namísto akce a napětí sází na zachycení všednodennosti.

TOMÁŠ GRUNTORÁD

Uznávaný japonský scenárista a režisér Hirokazu Koreeda je oceňován – být doma o něco méně než ve světě – hlavně za svá sociálněrealistická dramata o rozbitých rodinách sužovaných materiálními starostmi. Poměrně temné a vůči japonské společnosti kritické filmy jako *Nikdo to neví* (2004) či *Zloději* (2018) nicméně občas proloží příjemným, téměř idylickým vyobrazením obyčejného života plného běžných radostí a strastí. V těchto snímcích se ekonomická dimenze tolik neřeší a atmosféru snadno ovládne poezie všedního dne. A právě tuto linii rozvíjí nový Koreedův seriál *Makanai: Jak se vaří pro Maiko* z prostředí *okiji*, tedy „učiliště“ budoucích gejš. Stejně jako snímek *Naše malá sestra* (2015) i seriál vychází z populární mangy, tentokrát od Aiko Kojamy. A obě díla spojuje i to, že vyprávějí o kvazirodinném společenství žen žijících pod jednou střechou.

Soběstačné osobnosti

Seriál *Makanai* (název označuje domácího kuchaře či kuchařku) vypráví o dvou šestnáctiletých kamarádkách z přístavního města Aomori, které si slíbily, že se nikdy neopustí. Sumire v podání Nacuki Degučí se touží stát gejšou a po absolvování základní školy hodlá vstoupit do učení v Gion Kóbu, nejpřesvědčivější z pěti kjótských čtvrtí, v nichž se tato profese předává novým generacím. Kijo, již ztvárnila Nana Mori, následuje přítelkyni

Ač je každá z dívek z „jiného těsta“ a jejich slib nikdy se neodloučit zprvu vyhlíží nerealisticky, nacházejí ve starobylé budově okiji – která je zároveň metaforou světa jako takového – své místo a životní vášeň.

Obrazy dívek upřímně nadšených z kuchyňského náčiní a možnosti někomu vařit či z příležitosti být jako gejši ozdobou své čtvrti by mohly napovídat, že jde o patriarchální fantazii. Seriál ovšem stereotypy zpochybňuje. Dodnes se totiž tradují nepřesné představy o gejších jako profesionálních milostnicích, jimiž už dávno nejsou, a obětech patriarchátu, jimiž nikdy nebyly. Koreeda směřuje pozornost k tomu, jak gejši vnímají samy sebe: jako živoucí umělecké dílo a soběstačnou, z rodinného jha vyvázanou osobnost. Kijo a Sumire nacházejí novou rodinu právě v ženské komunitě, v níž plní muži sice nezastupitelnou, ale přece jen podružnou úlohu při údržbě domu a fyzicky náročném oblékání žen do tradičních šatů.

Jak tančí zombie

Než nás Koreeda ve třetí epizodě zaskočí kinoprojekcí *Noci ožvlých mrtvol* (1968) a ve čtvrté obrazy dopravního ruchu současného velkoměsta na pozadí obyčejné procházky, převažuje pocit, že se děj odehrává v blíže nespecifikované minulosti, v níž se telefonuje pevnou linkou a jízlivě se komentují potměné snímky z digitálního fotoaparátu. Seriál s citem pro detail črtá portrét staromilské,

dokonalé nápodoby chůze zombie ze zmíněného Romerova hororu.

Ani ten nejtemnější Koreedův příběh se neobejde bez nahlédnutí do hrnce, v němž se právě vaří nějaká japonská krmě. Jeho filmy jsou bez vaření a obřadného vychutnávání domácí kuchyně takřka nemyslitelné. Jídlo vyvolává vzpomínky a vzbuzuje zvláštní nostalgii, udržuje kontinuitu s tím, co pominulo. Seriálu se ale vždy nedaří vyhnout úskalí mnoha asijských snímků typu *Bistro Ramen* (2018), kde je katalyzátorem vztahů i zažehnutím konfliktů právě lahodné sousto. Po jeho vložení do úst krátce před nástupem jemné klavírní hudby dává tvář slova neschopného jedlíka najevo, že spolu s nepopsatelnou chutí právě roztává jakýsi vztahový permafrost. Dospělý muž se tak rozplácí nad smaženým lílkem v omáčce agebitaši a uzná, že jeho odpor vůči dceřinu rozhodnutí stát se gejšou byl předsudčným nedorozuměním, jež rozmetaly nejen její ladné taneční pohyby, ale i kulinařský um – tedy projevy národní kultury.

Není divu, že v seriálu, kde se připraví, lákavě odprezentuje a spořádá na dvaatřicet klasických receptů, se konflikty odehrávají spíše v nitru. Některé učednice i gejši pochybují, zda zvolily správnou životní cestu, zatímco starší ženy, které ji kdysi opustily, se do okiji vracejí se šrámy z venkovního světa. Jako by životní štěstí mizelo kjótskými ulicemi stále kamsi o dům dál. Rezonuje zde základní premisa Koreedova dramatu *Po bouři* (2016): nikdo nakonec nevede život, jaký si vysnil.

Chvála všednodennosti

Téměř bezkonfliktní poetika seriálu upozaduje dril při pilování kjótského dialektu a bolestivé osvojování si nejružnějších performativních dovedností, jemuž bývají učednice na gejši podrobeny. Těmto stinným a frustrujícím aspektům „stezky tanečnice“ se věnuje třeba bláznivý muzikál *Maiko wa redi* (2014) od Masajukiho Suóa. V Koreedově pohostinném, uctivém a upřímném světě plyne život ve znamení drobných vzletů a pádů. Každý úspěch přitom obratem ukazuje odvrácenou tvář. Příklad jedné zapálené učednice tak naznačuje, že přechod do další úrovně výcviku přináší nejen uznání a váženost, ale také nové sokyně a výzvy vybírající si daň v osobním životě.

Koreeda je mistrem nekýčovitých obrazů mezilidské vzájemnosti, díky čemuž dokáže nenuceně nakazit diváka dobrou náladou. Jeho hrdinky jsou schopny radovat se z každé drobnosti, jako je donáška lívanců a kávy na stůl v cukrárně, možnost adresovat přání božstvu, u jehož oltáře se stojí fronty, nebo společné vaření. Z přirozených dialogů místy vysvitne drobná životní pravda. Seriál těží z „genia loci“ kjótských ulic, domů, čajoven a restaurací, jejichž neuspěchanost odráží původní instrumentální hudba. Tento poklid vzbuzuje nostalgii po časech, kdy i na Západě vznikaly „nezávislé“ a „bezdějové“ filmy o prosté všednodennosti, jako například *Smoke* (1995) nebo starší počiny Jima Jarmusche. Dnes je tato vibrace přítomna snad jen v jeho *Patersonovi* (2016), hledajícím skrytého umělce v každém člověku (a nezapírajícím japonský vliv). V záplavě seriálů, jimž vévodí vyšetřování vražd a intrikaření pro intrikaření, „aby se něco dělo“, představuje *Makanai* cenný kontrapunkt. V současné televizi není k vidění mnoho takto decentních a pozitivních observací té nejprostší reality.

Autor je filmový publicista.

Makanai: Jak se vaří pro Maiko (Maiko-san chi no Makanai-san). Japonsko 2023, 390 minut. Scénář a režie Hirokazu Koreeda, Hiroši Okujama, Takuma Sató, Megumi Cuno, kamera Rjúto Kondó, hudba Jóko Kanno, hrají Nana Mori, Nacuki Degučí, Aj Hašimoto, Takako Tokiwa, Maju Macuoka ad.



Seriál *Makanai*: Jak se vaří pro Maiko zpochybňuje klíše spojená s povoláním gejši. Foto Netflix

do „květinového města“ v srdci Kjóta, aniž by však její sen sdílela se stejným nadšením. Brzy navíc vyjde najevo, že se Kijo pro dráhu gejši příliš nehodí.

Oběma mladým herečkám se daří autenticky, pouhými pohledy či úsměvy, ztvárnit pevné přátelské pouto mezi hlavními postavami a také dokážou přesně vystihnout rozdíl v jejich talentu k vysněné noblesní profesi. Sumire od prvního okamžiku září v graciézních gestech, promluvách a uměleckých performancích, jež si adeptky na gejši osvojují, zatímco u Kijo se podobné fluidum objeví až v klidu kuchyně, kde zastupuje churavějící hospodářku. Záhy ji v pozici makanai vystřídá a stará se o hladovějící žaludky v domě.

klasickému uměleckému projevu nakloněné enklávy v srdci moderního Japonska – odloučené klauzury, kde se učitelky snaží své studentky distancovat od výdobytků globálního světa. V okiji se moderní technologie vyskytují nanejvýš v kuchyni, zakomponované do starobylého interiéru s komickou nepatřičností, již později ještě umocní hřmotná aspirantka na učednici, která se v domě pohybuje jako hrom do police. Seriál mezi tradičním a moderním, ale také mezi hraným a civilním udržuje rovnováhu, jde o dvě tváře téhož světa. Třeba podstatu gejš coby „performerek“ vystihuje nejen prostřednictvím jejich elegantních tanečních a pohybových kreací, ale také trefnou, komickou scénou

Lekce morální gymnastiky

Hudební drama *Tár*

Film o fiktivní dirigentce od amerického režiséra Todda Fielda měl premiéru loni v září na festivalu v Benátkách a nyní vstupuje do českých kin. Dominuje mu výkon Cate Blanchett a téma zneužívání moci. Dostojí však pověsti jednoho z nejdiskutovanějších děl sezóny?

PETRA CHALOUPKOVÁ

Mahlerem zatěžkaná filmová studie moci-chtivého monstra, anebo úvaha nad nástrahami cancel culture? Podobné otázky v titulcích článků o posledním snímku Todda Fielda *Tár* utvářely od jeho zářijové premiéry na benátském festivalu filmovou událost letošní sezóny. Hudební životopis fiktivní dirigentské superstar si místo na výsluní získal díky uhrančivosti Cate Blanchett a také tím, že je komplexním příspěvkem do diskuse o zneužívání moci se sexuální podtextem. Jenže někdy – v duchu samotného díla – libozvučná melodie, kterou chceme slyšet, přehluší okolní kakofonní realitu.

Tár o Tár

Lydie Tár potkáváme na vrcholu její kariéry – vede prestižní těleso Berlínských filharmoniků, s nimiž chystá nahrávání Mahlerovy Páté symfonie. Zanedlouho vydá sebezpytující živo-

appeal“. Současně posláním dirigenta odkazuje na úzkou hranici mezi interpretováním díla s respektem vůči jeho autorovi a znásilněním původního materiálu se záměrem prosadit vlastní rukopis. Má Lydia Tár blíž ke skladateli, anebo patří spíš k ansámblu hráčů, přestože muzikantům z vyvýšeného pódia vládne taktovkou? Povyšování se nad druhé ostatně s vážnou hudbou souvisí i v tom smyslu, že stále platí za kratochvíli společenských elit a považuje se za protipól masové pop music a za doklad kulturnosti.

Lydia dojem intelektuální nadřazenosti ráda vytváří a využívá ve svůj prospěch, potažmo k ponižování ostatních, jak se ukáže během její výuky na konzervatoři. Při hodině ji zaráží prohlášení jednoho ze studentů, že nedokáže docenit tvorbu Johanna Sebastiana Bacha, protože coby pansexuální BIPOC osoba (zkratka pro Black, Indigenous and People of Color)

Rozhození rukama

Přestože snímek *Tár* vypráví o psychologicky mnohotvaré postavě na pozadí zkoušení jedné z nejdramatičtějších symfonií vůbec, formálně zůstává poněkud odměřený a thrillerově chladný. Z takřka nehybných obrazů v odstínech šedi režisér Field vybočí pouze výjimečně, když se hrozby, před nimiž Lydia utíká, zhmotní do démonických nočních můr. Oproti tomu zvuková stopa rytmizuje vyprávění a k dirigentce skrze ni promlouvají její strachy. Atmosféře všeobecné paranoie odpovídá též mrazivý soundtrack, jenž se proti očekávání odklání od majestátních tónů Mahlerovy hudby k minimalistickým kompozicím současné islandské skladatelky Hildur Guðnadóttir. Z protagonistky se přitom mimo pódium stává „vycukaná“ neurotička, přehnaně reagující na sebemenší zašvelení. I zde se dá vypožorovat její nutková potřeba kontroly.



Cate Blanchett ztvárnila ve snímku *Tár* úspěšnou dirigentku, která neváhá uplatnit svou moc. Foto CinemArt

topis, nazvaný *Tár o Tár*. Má za sebou studium na Harvardu a muzikologický výzkum peruánských domorodců. Pyšní se spoluprací s předními světovými orchestry a nejvýznamnějšími oceněními, která lze za uměleckou činnost v oblasti vážné hudby získat. Lydia zkrátka zosobňuje všechno, čím si aspirující hudebník přeje být. A v neposlední řadě je živoucím důkazem, že s talentem a pílí lze dosáhnout čehokoli bez ohledu na původ, pohlaví nebo sexualitu. Nebo to o sobě alespoň tvrdí.

Už vyznění první scény ale naznačuje, že hrdinčino skryté nadání neleží tolik v disciplíně, jako v eleganci, výřečnosti a schopnosti naprosto si podmanit publikum. Tár je před zaplněným sálem zpovídána zkušeným novinářem. Její obsáhlé odpovědi dotýkající se podstaty umění i dějin hudby a zejména přesvědčivost, s níž vystupuje, však působí, jako by si otázky sama napsala na míru. „Nemůžete beze mě začít,“ míní, když vysvětluje, že úlohou dirigenta je být pánem času, ne někým, kdo řídí jednotlivé hráče, ale absolutním vládcem nad časoprostorem, v němž se vyskytují. Tár tím prozrazuje svůj narcismus, ale také se představuje jako zdatná rétorka, jejíž promluvy budou opanovávat stopáž filmu. Právě vlohy k přemlouvání, vtírání se lidem do přízně a přesvědčování se pak stanou Lydiinou hlavní zbraní proti vnořujícím se nařčením ze sexuálního využívání mladých žen v jejím okolí.

Cancel culture naruby

Fieldova volba prostředí filharmonie s důrazem na vůdčí osobu je logická. Rozvržení orchestru z principu vyžaduje jistou asymetrii moci – bezpodmínečné podvolení hráčů dirigentské vůli. Jiné potenciální kulisy pro drama o zneužívání autoritativního postavení na pracovišti by navíc neměly takový „sex

nemůže ignorovat skladatelův patriarchální až misogynní životní styl. To dirigentku vyprovokuje k ohnivému monologu, v němž se od přehrávání Bacha na klavír dostane přes kritiku identitární politiky až k negativnímu dopadu sociálních sítí na vnímavost mladé generace. Tytéž znalosti reálií moderní i klasické hudby a vzletné fráze o nutnosti odlišovat autora od díla Lydie napomáhaly budovat si pověst sympatické profesionálky a nyní jí poskytují nástroje k manipulaci a pokořování protivníka, když uštěďruje životní lekci dvacátníkům, k jejichž muzikálnímu vzdělání měla přispět.

Průpovídky typu „Nebudte tak dychtiví, abyste se mohli urazit“ napovídají, na které straně „kulturních válek“ Lydia bojuje. Opo- vrhuje soudobými trendy, kritický náhled na historii hudby považuje za nesmyslný a své studenty má za precitlivělé „sněhové vločky“. Otázkou ovšem zůstává, zda je tato sekvence vůbec relevantním komentářem k fenoménu cancel culture, jak to na první pohled vypadá. Protagonistčina argumentační lavina je totiž namířena proti absurdní výtce, že odkaz J. S. Bacha je problematický, protože zplodil příliš dětí. Postava oponujícího konzervatoristy se tak stává spíš plochou karikaturou „uvědomělého“ mladíka než uvěřitelnou osobností, natožpak důstojným rivalem pro Lydiino mohutné ego. Pokud by snímek skutečně chtěl upozorňovat na úskalí podobných debat v celé jejich šíři, proč by se zdráhal zapojit opravdu legitimní protinázory, nad nimiž nelze mávnout rukou? V tomto směru tedy film přebírá perspektivu hlavní postavy, když kritizuje přehnanou vyhrčenost a intelektualizaci diskuse, aby pak stejný mechanismus uplatnil při prosazování vlastního stanoviska.

Podobná úzkostlivost číší z narativní struktury snímku, který si dává velký pozor na to, kdy prozradí jakou informaci. Co se týče obvinění Lydie z využívání svých svěřenkyň, nikdy se nedozvíme víc, než že je tento fakt v kuloárech veřejným tajemstvím. Celistvý obrázek ale režisér divákům vytrvale odmítá poskytnout a namísto toho zaměstnává jejich pozornost útržky, na jejichž základě mohou Tár odsuzovat nebo naopak obhajovat. Tato morální gymnastika je – vedle hypnotizující Blanchett – ostatně to nejzajímavější, co může titul nabídnout. Musíme se ptát, jak by se náš náhled proměnil, kdyby se na jejím místě ocitl někdo jiný. Byli bychom přísnější, kdyby šlo o staršího heterosexuálního muže? A co kdyby se naopak jednalo o nějakého znevýhodněného člověka?

Obdobné úvahy Fieldův film vzbudil i vně fikčního světa. Americká dirigentka Marin Alsop, jejíž životopis se v mnohém shoduje s kariérou smyšlené Lydie, snímek po zhlédnutí označila za urážlivý a protizenský. Ohradila se především vůči promarněné příležitosti zobrazit ženu ve významné vedoucí pozici jako zcela způsobilou pro takovou roli. Zastánci Fieldova hlediska oponovali tím, že moc a potřeba se jí opájet nemá s genderem nic společného. Oba názory jsou do jisté míry pochopitelné a podstatné. Zásadním problémem ale zůstává, že film samotný nenabízí rozřešení ani protipřímé argumenty. Tak pečlivě se snaží nepřiklonit ani k té, ani k oné straně, až se jeho hlavním sdělením stává rozpačité rozhození rukama.

Autorka je filmová publicistka.

Tár. USA, 2022, 158 minut. Režie a scénář Todd Field, kamera Florian Hoffmeister, hudba Hildur Guðnadóttir, hrají Cate Blanchett, Noémie Merlant, Mark Strong, Sydney Lemon, Julian Glover ad. Premiéra v ČR 23. 2. 2023.

A2 JE VÍČ NEŽ ČASOPIS.

Společně vytváříme
prostor pro kulturu.
Podpořte vznik nového
webu a další projekty
v naší kampani A2023
na [Donio.cz](https://donio.cz).



FESTIVAL OTRLÉHO DIVÁKA

18. ročník 6. – 12. 3. 2023 kino Aero Praha
www.otrlydivak.cz

Jihlava IDFF 2022 Official Selection OFFICIAL SELECTION FIPADOC 2023

V kinech od 9. března

Režie: Viktor Portel

VYŠETŘOVATEL

Bývalý vyšetřovatel haagského tribunálu se vrací na Balkán, kde byly před téměř třiceti lety spáchány válečné zločiny. Je možné nastolit spravedlnost zvnějšku?

Film byl inspirován bestsellerem Vladimíra Džuro Vyšetřovatel – Démoni balkánské války a světská spravedlnost (Grada 2017 a Potomac Books 2019).

Zamčené komnaty maskulinity

Bartókova opera v Moravském divadle

Modrovousův hrad Bély Bartóka interpretuje režisérka Daniela Špinar jako výpověď o genderových archetypech, tranzici i toxické maskulinitě. Jednoaktovou operu doplňuje o roztančený „happy end“ a dvě sborové skladby Zoltána Kodálye.

MATĚJ HRIB

Starofrancouzskou bajku o šlechtici s modrým vousem a sklepem plným zavražděných manželek *Modrovousův hrad* adaptoval v roce 1911 maďarský básník Béla Balázs do symbolistního obrazu otevírání sedmi zamčených komnat. Zhudebnění libreta plánoval Zoltán Kodály, nakonec se ale textu ujal jeho mladší přítel Béla Bartók. Skladatelova jediná opera byla zprvu odmítána jako málo dramatická – má pouze dvě zpívané role Modrovouse a jeho nevěsty Judity, archetypů muže a ženy. Přesto si dílo díky modernisticky modálnímu, a přitom emočně sdělnému hudebnímu jazyku postupně našlo cestu na světová pódia – v Československu mělo premiéru v roce 1960 v Olomouci. A právě ve zdejším Moravském divadle se k opeře vrací režisérka Daniela Špinar. Operu aktualizuje tématem genderových archetypů a problematikou tranzice, kterou sama prochází. Ponurý konec Judity zamčené v poslední komnatě nepřijímá a hodinovou operu doplňuje o Kodályovy orchestrální *Tance z Galanty* a dva mužské sbory.

Když muž se ženou zpívá

Významnou roli v Balázsově příběhu hraje titulní hrad, jeho stěny krvácejí a komnaty vzdychají a sténají. Stavba jako by byla samotným Modrovousem a otvírané místnosti potlačovanými traumaty. Scénografka Lucia Škandíková na téměř prázdné jeviště umísťuje nefunkční telefonní budku a pytle, nejspíš plné mrtvol. Ponuré prostředí dotvářejí kostýmy Lindy Boráros, mužský sbor zpívá v pocintaných nátělnících. Stejně je oblečen i Jiří Příbyl (v alternaci David Szendiuch) v roli Modrovouse, pro kterou se výborně hodí svým kázajícím basem i rázným



Hlavní osou inscenace *Modrovousův hrad* je objevování ženských vlastností a dekonstrukce maskulinity. Foto Tereza Hrubá

projevem na scéně. Part Judity je náročný pěveckým i hereckým rozsahem a sopranistka Barbora Řeřichová (v alternaci Radoslava Müller) v něm exceluje. Hlavní ženská postava do hradu přichází jako z jiného světa, má folklorem inspirované růžové šaty, na hlavě květinovou korunu a vyšíváné pentle. Působí tak spíše jako ztělesnění abstraktní ženskosti než jako reálná postava příběhu. Zaplétá Modrovouse do svých stuh, provází ho při otevírání vnitřních petlic.

Hlavním scénografickým úkolem je realizace sedmerych dveří, za kterými se skrývají mučirna, zbrojnice, pokladnice nebo zahrada. Pokyn v libretu navrhuje, aby dveřmi prosvítala různě barevná světla, tým Daniely Špinar však přichází s vlastním řešením: novomanžele hned od začátku na jevišti doprovází šest tanečníků, kteří umocňují emoce hlavních postav. S každým otevřením dveří k nim pak přibývá jedna tanečnice, která symbolizuje obsah dané komnaty. Zatímco v mučirně a zbrojnici jsou tanečnice zmítány agresivitou svých mužských protějšků, v pokladnici nebo zahradě zosobňují femininní charakteristiky, které v sobě Modrovous objevuje: hravost, zdobnost nebo smyslnost.

Krev, pot a slzy

Páté dveře otevírají výhled na celé Modrovousovo království. Příběh by zde mohl šťastně končit, avšak obraz je náhle zakryt krvavým oblakem. Také poklady předchozích komnat vždy nakonec potřísní krev zabitých manželek. V předposlední komnatě je stříbrné jezero slz, které nenaplakaly ženy, ale sám Modrovous. Potlačované emoce toxické maskulinity komentuje scénický neon s heslem „BOYS DON'T CRY“.

Hlavní osa inscenace, tedy objevování ženských vlastností a dekonstrukce maskulinity, s libretem souzní a jeho aktualizace současným prožíváním genderu funguje. Problém nastává až u posledních dveří, za kterými Modrovous drží své předchozí ženy. Zvědavá Judita má sdílet jejich osud, inscenace ale překvapivě nechává skonat samotného Modrovouse – zcela proti zpívanému textu. Připravuje se tak prostor pro vlastní konec za doprovodu Kodályových *Tanců z Galanty*. Tato virtuózní skladba je pro orchestr těžká sama o sobě, natož po hodinové opeře. Obrovský obdiv proto patří souboru, perfektně připravenému dirigentem Petrem Šumníkem. Druhou bezchybnou složkou nového závěru je dvanáct tanečníků

a tanečnic, kteří v choreografii Tona Ferriola provádějí jakýsi obřad znovuzrození Modrovouse a mužství obecně. Obrodu dokončuje mužský sbor. Ten představení uvedl Kodályovou *Vojenskou písní* a završuje je *Večerní písní*, ve které muži prosí o spočinutí a klid. Sbory sice dávají koncepčně smysl, prožitkově jsou ale trochu nadbytečné, jak dosvědčil spontánní aplaus publika po bombastickém závěru *Tanců*.

Potlesk si každopádně zaslouží celá inscenace, která rozhodně přesahuje standard regionálního divadla a obtožší na pódích českých i mezinárodních festivalů. Můžeme ji považovat za „první českou trans operu“, vypráví dostatečně obecně o zamčených komnatách maskulinity, skrytých za zdmi mnoha našich osobních hradů.

Autor studuje sémiotiku.

Béla Bartók, Zoltán Kodály: Modrovousův hrad.

Tance z Galanty / Sbory pro mužské hlasy. Režie

Daniela Špinar, hudební nastudování Petr Šumník, choreografie Daniela Špinar a Tono Ferriol, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, účinkují Jiří Příbyl, David Szendiuch, Radoslava Müller, Barbora Řeřichová, orchestr, balet a mužský sbor Moravského divadla. Moravské divadlo, Olomouc, premiéra 17. 2. 2023.

divadelní zápisník

Nekomfortně o nekonformitě

MAGDALÉNA MICHLOVÁ

Židle rozestavené dokola po obvodu sálu štvannické vily postupně zaplňují nesmělí diváci a divačky. Ale světla dlouho nezhasínají a herci a herečky nepřicházejí. Nakonec se z kruhu zvedá do třpytivého kostýmku oblečená Zuzana Onufráková a rozpačitou atmosféru umocňuje úvodním slovem, které připomíná něco mezi osmdesátkovým televarietě a setkáním podpůrné skupiny. Představuje se a posílá mikrofon dalším přítomným, aby udělali totéž. Následuje vlna nejistých pohledů: jsme tady správně na představení *Hladní vodina: Rusalka*?

Úvodní moderované kolečko přejde v první část hry – možná ale bylo hrou už ono samo. Onufráková zahájí debatu o genderové nekonformitě. Napadá mě: kolik z lidí, které teď kolem sebe vidím, se neztotožňuje se

svým genderem? Neprochází někdo tím neuvěřitelně náročným procesem tranzice? No jistě, nechala jsem se nacytat. Jako takzvaná ideální čtenářka jsem, společně s ostatními, splnila úkol autorky Daniely Špinar: začít usuzovat o genderech ostatních, trápit se na své židličky a za plného světla čelit pohledům dalších přítomných. A také prvním intimním otázkám moderátorky. Právě zvednutím ruky potvrzujeme, kdo někdy slyšel o transgender osobách. Téměř každý. Potom zvedají paži ti, kdo nějaké trans lidi osobně znají. Přihlášené dokážu spočítat na prstech jedné ruky. Nakonec se má přihlásit, kdo je trans sám či sama. To už zvedá ruku jen publicistka Lenka Králová...

Hledám ruku kamarádky Terezy, svého dnešního doprovodu, abych ji stiskla. Stisk mi opětuje, nechá svou ruku v té mé, a rozpaky si takhle předáváme ještě několikrát během hry: dvě queer ženy žijící dlouhodobě v intimních queer vztazích, které nevědí, co si s mírou queeru, které jsou právě vystaveny, mají vlastně počít. Diskuse připomíná spíše grilování. A jako u grilu je i tady horko.

Jakmile Onufráková nazná, že debata byla dostatečná, naruší vůbec poprvé kruh židliček a vpadne – společně s Marií Machovou a Patrikem Děrgelem, kteří se „vyoutují“ coby

herec a herečka – dovnitř kruhu, tedy na jeviště. Světla zhasínají a z reproduktorů se line hudba zesnulé skotské producentky a skladatelky Sophie. Trojice sehrává *Rusalku* – tedy *Hladní vodinu*: transformovanou verzi *Rusalky*, *Rusalku* v tranzici. Přestože v nastalé tmě pohledy v hledišti nelze zachytit, hádám, že už nikdo nepochybuje. Tohle už je ono. Ale co bylo tedy to předtím?

Hra o třech hercích zachází s minimálním množstvím rekvizit a tou hlavní je tělo. *Rusalka* proměna je tancem, sex je tancem, tranzice je tancem. Nemění se však jen *Rusalka*, ale i princ, tedy princezna. A mění se také moderátorka neboli ježibaba neboli princeznina milénka. K proměně dochází mnohokrát a vždy je působivá.

Po konci představení čekám, až se sál trochu vyčistí, a hledám Lenku Královou. Tereza nás představuje a já se Lenky ptám na její zapojení do první části hry: oslovila ji Daniela Špinar předem? Cítila se komfortně, když měla reagovat na otázky podobně dotěrné jako ty při facebookových debatách a v komentářových sekcích pod online články? „Daniela ví, že toho zvládnou hodně,“ zareagovala Lenka. „Ale je pravda, že si nedokážu představit, že bych na ty otázky neměla odpovídat já, ale nějaká náhodná trans osoba v publiku.“

Následující den si s Lenkou Královou chatujeme. Zatímco já po představení utekla na jeden z posledních přímých autobusů domů, Lenka zůstala na skleničku s režisérkou a v debatě pokračovala za mě. Další z otázek, se kterými jsem Lenku přepadla, se totiž týkala etičnosti volby cis herců a hereček do role trans osob. „Já bych třeba jako herečka nechtěla hrát roli někoho před tranzicí,“ uvažuje Lenka. „Ale u nás nenajdeme zrovna zástup trans herců a hereček čekajících na nějakou roli.“ Společně tak prozkoumáváme limity etičnosti obsazení.

Hladní vodina je hra Daniely Špinar. Je to její osobní výpověď a zároveň pokus přesunout fragmenty emotivních diskusí z digitálního prostoru do fyzického: na jeviště a do hlediště, která ale splývají a vzájemně se ruší. Důležitě je nakonec jen to, co chtěla prožít a předat autorka. Anebo to, co prožilo – ať už chtělo, nebo ne – publikum v hledišti?

Autorka je socioložka a teoretička kultury.

Daniela Špinar: Hladní vodina: Rusalka. Scénář

podle libreta Jaroslava Kvapila k opeře Antonína Dvořáka, režie Daniela Špinar, dramaturgie Martina Schlegelová, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Linda Boráros, hudba Sophie, hrají Marie Machová, Zuzana Onufráková, Patrik Děrgel. Vila Štvanice, Praha, premiéra 29. 10. 2022. Psáno z reprízy 12. 12. 2022.

Není koho se zeptat

Nesnesitelná lehkost vylučujícího ne-těla

Jak umělá inteligence v budoucnosti promění svět hudby? Jaké výhody a nevýhody s sebou přinese? A bude stále vznikat hudba, jakou AI nebude schopna vygenerovat? Dva lidé tvůrci při promýšlení těchto otázek přizvali ke spolupráci ne-lidskou entitu.

MICHAL CÁB
CHATBOT GPT
MIROSLAV TÓTH

Umělá inteligence (AI) dokáže být znervózňující. Nenabízí nám v první řadě rafinovaný způsob, jak pokračovat v otrokářství a tvářit se u toho, že jde o progres? Proč vlastně chceme něco naprogramovat a pak to vypustit do světa, ať si to žije vlastním životem? Žije? To? Je namístě používat střední rod? To jsou ovšem zastaralé otázky, vývoj už se posunul mnohem dál... Hlavní je, že se zlepšujeme na poli umění. Co ale má být výsledkem? Poskytne nám umělá inteligence nový, unikátní materiál, anebo spíš budeme zaplaveni odpadem? Jisté je, že máme hračku, která nás pobaví. Ale zvládneme ji nastavit tak, aby po sobě i uklidila? V minulosti jsme si podmaňovali zvířata, aby nám sloužila, teď přichází doba, kdy se o to postará AI. Otevírájí se před námi nové možnosti, ale také řada nástrah. Zkusme si vygenerovat deset důvodů, proč ve zvukové tvorbě používat AI:

1. AI může pomoci při skládání hudby a generovat nápady a melodie, jaké by skladatele*ky jinak nenapadly.
2. Při aranžování hudby může AI nabídnout návrhy optimálního umístění různých prvků ve skladbě.
3. AI může pomocí algoritmů efektivněji míchat nebo masterovat skladby a tím usnadnit hudební produkci.
4. AI může usnadnit tvorbu zvukového designu i jedinečných a komplexních zvuků, jaké by hudebníci*ice sami nedokázali vyprodukovat.
5. Při živých vystoupeních může AI upravovat doprovody a efekty v reálném čase.
6. AI může poskytnout vzhled do tržních vztahů a preferencí posluchačstva, což skladatelům*kám umožní skládat hudbu, která bude v publiku rezonovat.
7. AI může hudebníky*ice propojit navzdory geografickým překážkám.
8. AI může být prospěšná při organizaci tvůrčí práce a správě souborů a nahrávek.
9. AI může nabídnout nové tvůrčí cesty při experimentování a povzbudit hudebníky*ice ke zkoumání různých žánrů, stylů a technik.
10. AI může hudebníkům*icím ušetřit čas.

Moře zůstane slané

Všechno se čím dál rychleji optimalizuje: naše těla, nástroje, které používáme, svět, v němž žijeme. Autor komiksu *Familiar Face* (Známá tvář, 2020) Michael DeForge říká, že je běžné se ráno probudit a nepoznávat vlastní tvář ani své město – obojí podléhá rapidním změnám, jejichž úběžníkem je jemná vyladenost a vysoká efektivita systému. Podle jakých pravidel k optimalizaci dochází? DeForgeova odpověď není příliš uspokojivá: „Těžko říct... Není koho se zeptat.“

Pokud jde o proměnu hudby vlivem AI technologií, možná se nacházíme v podobné situaci. K dispozici je množství softwarových tyglíků exotických jmen (Riffusion, MusicLM, Moûsai, Soundraw, Mubert, Magenta, Amper Music, SingSong), z nichž lze na základě textuálního popisu žánru a kompozice vytvořit hybridní hudební formy s podobnou lehkostí, s jakou naše tělo vylučuje. Slova „producent“ a „generovat“ si zde podávají ruce.

Mysleli jste si, že svět simulaker má své dno? Držte si klobouky, čeká nás divoká jízda, protože pokud loňský rok byl rokem generování AI obrazů a textů, ten letošní má být rokem generování sonických vln. Prostředí hudby tvořené s pomocí umělé inteligence akcentuje vzájemné střetávání a morfování hudebních tvarů – budou tedy vznikat řetězce nových souvislostí (viz článek Miroslava Tótha *Vízia pástě*, která vás namočí do tekutiny, a vy sa rozplyniete na molekuly, *Kapitál* č. 1/2023). Navzdory obtížným podmínkám, jež znesnadňují predikci vývoje, můžeme očekávat, že hladina zvukového oceánu bude

nadále stoupat. Jeho slaná chuť se ale s největší pravděpodobností příliš nezmění. Jak napsal v jiném kontextu, ale v podobných intencích Jan Sůsa ve svém textu *Emancipace zvuků z diktatury hudby* (A2 č. 15/2020), výsledkem je „tvorba, která dokáže být i velmi sofistikovaná a propracovaná, přesto však často zůstává nesnesitelně předvídatelná a sterilní, protože se nechává předem ovlivnit představou o tom, jak by hudba – byť takzvaně experimentální – měla znít“. Svět komerční, reklamní a jinak užitkové hudby však bude jistě jásat.

Sonická varianta tsundoku

Dá se předpokládat, že jedním z důsledků rozmachu AI hudby bude zvýraznění role programátorů a programátorek tvořících a optimalizujících daný model/prompt, jehož výsledkem pak bude hudební nebo zvuková kompozice. Proti tendenci generování hudby umělou inteligencí lze postavit trend rozrůznování stylů a vynalézání nových žánrů, které budou lépe odolávat zpředmětnění a vytěžení. Je to podobné jako bránit se (například pomocí masky) tomu, aby umělá inteligence rozpoznala vaši tvář. Uvažování o zvuku jakožto uměleckém výrazu se bude čím dál víc konceptualizovat. Běžné publikum bude mít pocit, že hudba se generováním vyčerpala, naproti tomu náročnější posluchačstvo nebude vyžadovat jen formální a estetické uspokojení, ale též jasně zacílené gesto s etickým, politickým, poetickým nebo jiným významem.

Nebo snad sonická varianta *tsundoku* (hromadění knih, které si stejně nepřečteme) povede k posluchačské i tvůrčí rezignaci? Rezignace ovšem nemusí být vnímána jako pasivita – může jít, jak připomíná filosofka Tereza Matějčková, o kontemplativní praxi a předpoklad konstituce (tvůrčího) subjektu. Příkladem takové rezignace vztažené k oblasti zvukové tvorby je kompozice Michala Cába *Sdílené ticho na dané téma* (2021). Název je zároveň partiturou pro dva a více účastníků, kteří spolu na základě předchozí domluvy libovolně dlouho mlčí na předem domluvené téma. Jinou variantou reakce na nadbytek vygenerované hudby je únik k produkci, v níž neexistují pevné hranice mezi odpadem, uměním, kýčem, humorem a vážně míněnou věcí. Umělá inteligence totiž prozatím není schopna nezřetelnost hranic reprodukovat.

Pokud nyní poodstoupíme stranou a přenecháme kompetence mladším a výkonnějším, budeme záhy s to bavit se – takříkajíc demiurgicky – nad nastalým děním. Mezitím budeme příležitostně navštěvovat koncerty s krásně upocenými lidskými těly, sem tam se budeme věnovat magii promptů a následnému retušování jejich výsledků. Ale pro jistotu si nejprve zkusme vygenerovat deset důvodů, proč ve zvukové tvorbě nepoužívat AI:

1. Hudba tvořená AI může postrádat emocionální hloubku a lidský přístup, které mnozí hudebníci*ice a posluchači*ky oceňují.
2. AI může omezovat kreativitu, protože dokáže generovat hudbu pouze na základě již existujících vzorů a dat, nikoli na základě skutečně originálních nápadů.
3. Hudba produkovaná AI může postrádat kulturní a historický kontext, který do své tvorby vnáší lidé hudebníci*ice, což může vést k homogenizaci hudebních stylů a tradic.
4. AI může nahradit lidské hudebníky*ice a skladatele*ky. Hrozí tak zánik pracovních míst a další koncentrace moci v rukou technologických společností.
5. AI může způsobit etické problémy týkající se vlastnictví a autorství.
6. AI může přispět k úbytku rozmanitosti v hudbě, protože algoritmy mohou upřednostňovat žánry nebo styly, které jsou výnosnější.

7. AI může udržovat stávající mocenskou nerovnováhu v hudebním průmyslu, protože technologické společnosti mohou kontrolovat distribuci a propagaci hudby generované umělou inteligencí.

8. AI může posilovat stereotypy a předsudky týkající se určitých hudebních žánrů nebo stylů a tím podporovat škodlivé kulturní narativy.

9. AI může z hudby vytlačovat prvky spolupráce nebo improvizace, které jsou součástí mnoha hudebních tradic.

10. AI může být pro mnoho skladatelů*ek finančně nedostupná. Přístup k ní budou mít jen tvůrci*kyně, kteří si mohou dovolit technické nástroje potřebné k jejímu efektivnímu využívání.

Dva z autorů jsou zvukoví umělci.



Ne-hudba a odcizený experiment

Mattinova teorie sociální disonance

Může nám experimentální hudba pomoci zvládat odcizení? Podle baskického teoretika a improvizátora Mattina je potřeba odklonit pozornost od hudební tvorby směrem ke společensky performativnímu aspektu koncertu. A vzdát se nejen hudebních idiomů, ale i důrazu na autenticitu a jedinečnost vlastního „já“.

JAN ŠŮSA

„Improvizovaná hudba sama o sobě není progresivní. Pokud jsou si hráči příliš jistí svým přístupem k tvorbě, experimentování se může snadno zvrhnout v manýrismus,“ napsal původem baskický teoretik a experimentální hudebník Mattin ve sborníku *Noise and Capitalism* (2009). Takzvaná neidiomatická hudba může zkrátka podléhat tyranii ega a předem připraveným schémům stejně jako standardní hudební žánry. V loňské knize *Social Dissonance* autor analyzuje toto téma hlouběji a zaměřuje svou pozornost na scénu, která bývá označována jako experimentální, ale ve skutečnosti je často poměrně konformistická. Výchozím bodem výkladu je přitom konstatování, že zatímco sféra umění má za sebou řadu úspěšných emancipačních procesů, společnost se stále nedokázala vymanit z nerovností, jež jednotlivce i celé skupiny udržují ve stavu podřízenosti. Kniha se odvíjí od analýzy tohoto nesouladu a zkoumá rozpor mezi improvizovanou hudbou a fakticky nesvobodnými podmínkami, v nichž se odehrává.

Rozeznít odcizení

Mattin ve své teorii „sociální disonance“ spojuje několik rovin analýzy a čerpá ze značného množství zdrojů. Výsledkem je mimořádně hutný text, pohybující se mezi sebereflexivním popisem vlastní umělecké praxe a široce rozkročeným filosofickým pojednáním. Klíčovým pojmem knihy je odcizení. Mattin kreativně využívá marxistickou teorii i impulsy současného spekulativního materialismu a s důrazem na subjekt umělecké tvorby přistupuje k odcizení jako k fenoménu, který není možné překonat nebo zvrátit. Odcizení se netýká jen vykořisťované práce, na individuální rovině působí přímo v samotném „já“ – podle Mattina jde o nevyhnutelný jev, který konstituuje naši subjektivitu, a proto o ní nelze uvažovat ve stavu před odcizením.

Experimentální hudba a improvizace nám v této situaci poskytují způsob, jak si své odcizení uvědomit, a navíc ho dokážou i rozeznít. Odcizení sice zůstává nevyhnutelné, ale zvukový experiment – jmenovitě kolektivní improvizace – disponuje prostředky, které umožňují jeho sdílení zvládnutí. Skutečný experiment však musí zpochybnit i standardní způsob prezentace hudby, jímž bývá koncert. Takové snahy mohou nabývat i radikálních podob, které se neseťkávají s pochopením. Mattin popisuje například kuriózní vystoupení z roku 2011 v Hampshire College v americkém státě Massachusetts, jehož se účastnili improvizátoři Moe Kamura, Taku Unami a Jarrod Fowler. Dva posledně jmenovaní hudebníci se do koncertu zapojili vskutku netradičně – místo účasti na kolektivní improvizaci se schovali venku v křoví poblíž budovy, kde se akce odehrávala. Koncert tak fakticky odehrál samotný Kamura – ke značné nelibosti posluchačů i pořadatele. Z tohoto příkladu je celkem patrné, že seberadikálnější experimenty v posledku ohrožuje důraz na uměleckou autenticitu a nezaměnitelnou individualitu.

„Já“ jako adaptivní iluze

Mattin se proti zbytnělému egu improvizátorů vyzbrojil (kromě již zmíněné marxistické analýzy odcizení) teoretickým aparátem německého filosofa Thomase Metzinger, který na základě neurologických výzkumů tvrdí, že pocit individuálního „já“ je pouze výsledkem mozkových subprocesů filtrujících množství smyslových vjemů, a nejde tedy o žádnou samostatně existující entitu, ale spíše o adaptivní iluzi. Schopnost improvizovat proto není vyjádřením autentického „já“ určitého umělce, ale je mnohem spíše

součástí obecné snahy o přežití a adaptaci na nestandardní situace, jíž disponují všechny živé organismy.

Představa skutečně svobodné „volné improvizace“ se pak poněkud otrásá a týká se to pochopitelně také tvorby označované jako „noise“, která původně měla hranice hudby zpochybňovat. I experimentální hudba tvoří scénu s momentálními trendy, standardizovanými postupy a velkými jmény. Mattin, jenž s mnohými významnými představiteli této scény spolupracoval, v knize popisuje svoji čím dál větší skepsi, vycházející

přitom různých performativních gest, která lze sdílet s publikem, aniž by muselo mít jakékoli znalosti hudební tvorby. Obrat od nástrojů ke gestům tak z volné improvizace činí spíše kolektivní performanci, v níž přestává být podstatné, kdo je hudebník a kdo posluchač, a nakonec ani zvuk není tím nejdůležitějším prvkem. Vznikající „ne-hudba“ je meziproduktem různých procesů a vůbec nemusí mít muzikální charakter, což je podle Mattina její zásadní výhoda, jelikož zdůrazňuje nevyhnutelnost odcizení lépe než obvyklá, byť experimentální produkce



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_180417_010
13 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_140417_008
24 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_150417_009
32 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_130417_007
18 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_110417_005
17 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_090417_004
16 views • 1 month ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_250517_042
7 views • 1 week ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_240517_041
4 views • 1 week ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_230517_040
28 views • 1 week ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_200517_038
9 views • 2 weeks ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_190517_037
12 views • 2 weeks ago



SOCIAL_DISSONANCE_ATHENS_180517_036
6 views • 2 weeks ago

z poznání, že se na experimentální scéně uplatňují podobné stereotypy jako v mainstreamové hudbě. A právě tato skepse ho vedla k tomu, že začal pracovat se samotným formátem koncertu a jeho performativním rozměrem.

Od nástrojů ke gestům

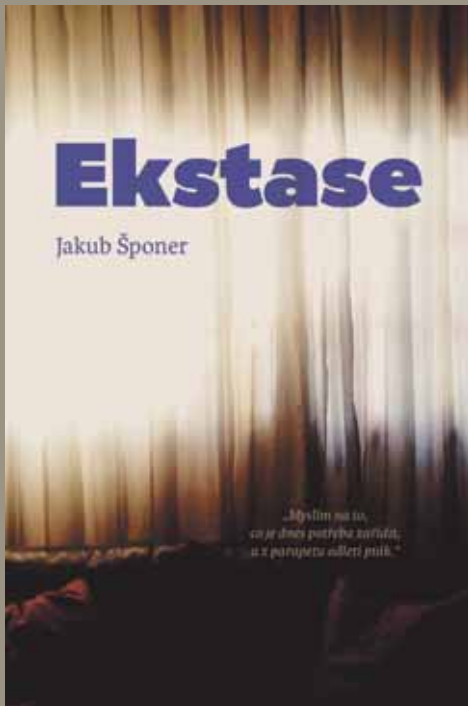
Ústředním tématem knihy *Social Dissonance* je interpretace stejnojmenného performativního „koncertu“, jež Mattin poprvé uskutečnil (respektive opakovaně uskutečňoval) v roce 2017 v rámci přehlídky umění dokumenta 14 v Athénách a Kasselu. Podle Mattina má skutečně experimentální hudba radikálně experimentovat i v sociálním měřítku: měla by narušovat standardní společenské vazby, včetně striktního oddělení vystupujících a publika, a napadat odcizenost obvyklého koncertního uspořádání. Středem pozornosti se tak stávají jevy, které v normálním koncertním provozu mají být minimalizovány. Trapné ticho, konverzace posluchačů, přemísťování lidí sem a tam, rušení pozdními příchody nebo brzkými odchody, úzkostné udržování odstupu od ostatních nebo naopak nevyhnutelnost kontaktu s dalšími účastníky – všechny tyto fenomény tvoří materiál, s nímž Mattin pracuje. Využívá

a implicitně nastiňuje možnosti jeho kolektivního zvládnutí.

Orientace na zvuk jakožto meziprodukt materiálních dějů pochopitelně není ničím novým – fascinace odosobněným zvukem továren a strojů je koneckonců poznávacím znamením hlukové hudby od jejích futuristických počátků v desátých letech minulého století. Odvrát od generovaného hluku směrem k ne-hudebnímu, performativnímu aspektu lidského setkávání ovšem není nutné interpretovat jako definitivní krok od hudby k jiným disciplínám – důkazem je album *Le Diable probablement* (2022), které autor knihy natočil s Valeriem Tricolim a Wernerem Dafeldeckerem [viz minirecenze na straně 31]. Mattin tak v teoretické i praktické rovině ukazuje, že experimentální hudba musí negovat sebe samu, aby mohla neustále vykračovat ze zajatých kolejí a reflektovat – nebo spíše doslova rozeznávat – sociálně disonantní rozměr svého provozu. Bez toho se stává jen jedním z mnoha hudebních žánrů, tedy přesně tím, čím nikdy být nechtěla.

Autor je hudební publicista.

Mattin: Social Dissonance. Urbanomic, Londýn 2022, 256 stran.



JAKUB ŠPONER

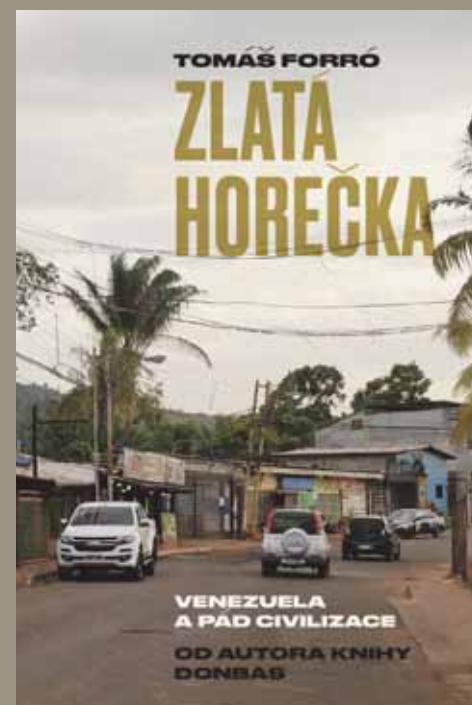
Ekstase

Jediná jistota je Ona. Ta, se kterou vede neustálý dialog. Ta, k níž se sbíhají všechny jeho myšlenky. Ta, kterou miluje. Co se s ní stalo? A jaký je jejich společný příběh? Český debut upomene na filmová díla jako Věčný svit neposkvrněné mysli či Vianův román Pěna dní.

TOMÁŠ FORRÓ

Zlatá horečka

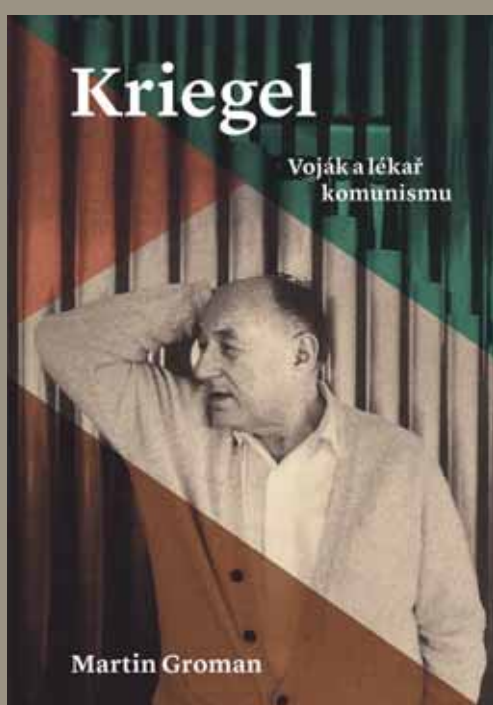
Kdysi nejbohatší stát Latinské Ameriky s obrovskými zásobami ropy, dnes rozvrácená země, kde vládne hlad, násilí a chaos. Slovenský novinář Tomáš Forró přináší svědectví o tom, jak se dystopie, kterou známe z filmů a knih, stává realitou Venezuely.



MARTIN GROMAN

Kriegel: Voják a lékař komunismu

Jeho rozhodnutí a postoje ho opakovaně přiváděly spíše do problémů než na politické a společenské výsluní. Jako když v srpnu 1968 jako jediný politik odmítl podepsat tzv. Moskevský protokol. Historik a spoluautor podcastu Přepište dějiny přináší nejednoznačný příběh muže, jenž je stále pokládán dílem za hrdinu a dílem za padoucha.



Otevřít uši

Zvuková zkušenost jako alternativní přístup ke světu

K výrazným událostem českého uměleckého provozu posledních let nepochybně patřil projekt *Zvuky, kódy, obrazy*. Na výstavu zvukového experimentu navázala s dvouletým odstupem stejnojmenná publikace, vztahující se k tématu formou odborných studií a obrazové dokumentace.

JAN KLAMM

V souvislosti s výstavou *Zvuky, kódy, obrazy*, která se konala v Galerii hlavního města Prahy v roce 2019, se mi okamžitě vybaví dva exponáty: replika nástroje Intonarumori Luigiho Russola a Uga Piattiho a notace nápěvu s textem Pořídte si kočku od Milana Knížáka. První proto, že „ladiče hluku“ italských futuristů stály na počátku tendence, která zásadně ovlivnila hudbu 20. století tím, že do ní vnesla zvuky nehudebního původu; druhý z osobních důvodů, jež nesouvisejí s Knížákem, ale s textovým sdělením. Výstavu s podtitulem *Akustický experiment ve vizuálním umění*, kterou připravila kurátorka Jitka Hlaváčková v Domě U Kamenného zvonu, lze každopádně označit za výjimečnou událost už proto, že jde v českém kontextu o teprve druhý větší výstavní projekt svého druhu (prvním byla výstava *Vivat Musica!* v Národní galerii v roce 2014). Cílem bylo představit reprezentativní průřez (převážně) českým uměním, jež pracuje se zvukem, jeho záznamem či zápisem, poslechem nebo obecně zvukovou zkušeností, od avantgard počátku minulého století až po současnost.

Na konci roku 2021 pak vyšla stejnojmenná česko-anglická publikace, kterou uspořádali Jitka Hlaváčková a Miloš Vojtěchovský a jež obsahuje dvanáct teoretických studií, rozhovor se skladatelem a muzikologem Milanem Adamčiakem, reprodukce děl a životopisné medailony zhruba padesátky vybraných umělců a umělekýň (převážně českých, ale nechybějí ani cizinci s vazbou na české prostředí) a také velkoformátový plakát zachycující spojení zvuku a obrazu v čase.

Experimentování s experimentem

Martin Vrba v recenzi v A2 č. 18/2019 výstavě vytkl příliš konzervativní přístup, „který (re)produkuje ustálený umělecký kánon bez jakýchkoli experimentů či subverze“. Šlo o poněkud nespravedlivý soud, vezmeme-li v úvahu periferní postavení sound artu v uměleckém provozu, jasně specifikovaný záměr výstavy i prostorové možnosti gotického domu na Staroměstském náměstí. Článek navíc zamlčel bohatý doprovodný program *Sonic Circuits* v dramaturgii Miloše Vojtěchovského – série hudebních koncertů, zvukových performancí či audiovizuálních instalací výstavě dodala onen současný a experimentální náboj, který recenzent nenacházel v její koncepci.

Autorský tým musel nutně řešit úskalí, jakým se nevyhne většina podobně laděných projektů: snaha o syntézu a reprezentativnost zpravidla vede k tomu, že je v omezeném prostoru nakumulováno přespříliš děl. Z návštěvy galerie si dobře pamatuji pocit zahlcení, ale třeba mi jakožto zasvěcenějšímu návštěvníkovi zkrátka jen chyběla schopnost najít si schůdnější cestu k expozici tím, že bych některé její části ignoroval a soustředil se jen na svěžejší stránky. Že je to možné, ukazuje zkušenost muzikologa Matěje Kratochvíla, který v galerii narazil na skupinku pubertálních školáků s učitelkou výtvarné výchovy. „S rozjívěností přiměřenou věku se pojila viditelná vykojenost z nezvyklých exponátů a zároveň snaha přijít jim na kloub. Svědomitě rozeznívali objekty, u nichž to bylo povoleno, a dumali nad těmi ostatními,“ napsal Kratochvíl v recenzi pro HIS Voice. Vyzdvihl rovněž kurátorské rozhodnutí neopatřit exponáty popisky se jménem autora, názvem díla či datem jeho vzniku, ale jen čísla, podle nichž si mohli návštěvníci dodatečně informace dohledat v plánu, který dostali u vstupu: „Mladí návštěvníci evidentně neztráceli čas čtením příbalového letáku a memorováním jmen umělců. Zdálo se ale, že právě nejistota, zda se mají spíše dívat, či poslouchat a co je jim to vlastně předkládáno, jim způsobila nejeden zážitek

bezmála iniciační. Oni by tomu tedy pravděpodobně řekli ‚WTF moment‘. Umění, které k takovým momentům vede, je nejlepší.“

Mezi výkladem a fascinací

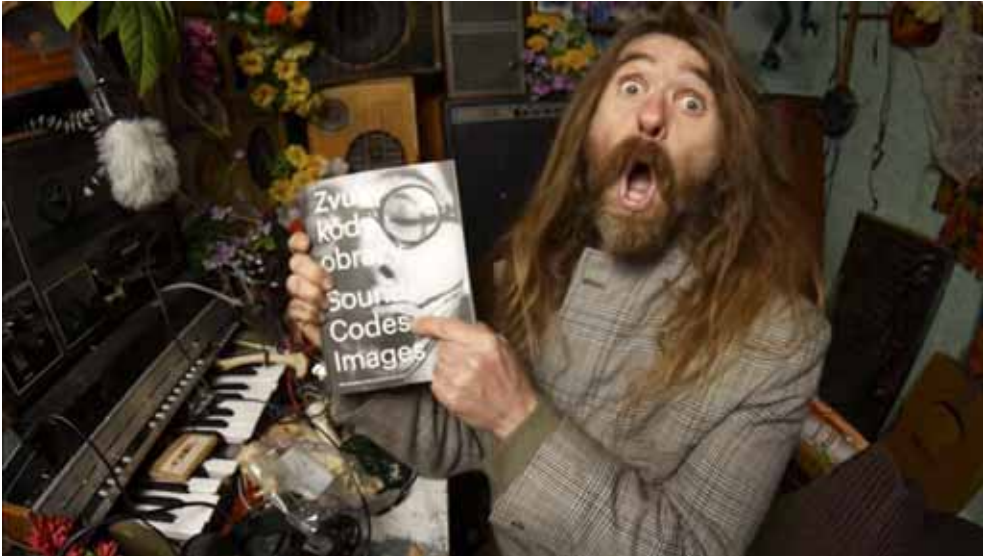
Perspektiva, již nabídl Kratochvílovo hodnocení výstavy, může být ve vztahu ke zvukovému experimentu, který v kontextu umění zaujímá pozici na okraji okraje, cennější než výtky poučeného návštěvníka. Problém nakonec nespočívá v tom, že by v této oblasti vznikalo málo kvalitních děl či projektů, nýbrž v tom, že ona díla a projekty málokoho doopravdy zajímají. A tento aspekt bychom neměli pouštět ze zřetele ani v souvislosti s publikací *Zvuky, kódy, obrazy*.

První, delší část knihy je, jak už bylo naznačeno, kompilací odborných textů. Většina

musela být – potvrzuje to i paralelní anglický překlad, který je mnohdy srozumitelnější než český originál. Nejčtivěji nakonec působí texty, jež vyprávějí příběh zvukového umění na pozadí konkrétní dramaturgické a kurátorské praxe: Miloš Vojtěchovský píše o sympoziích, která v devadesátých letech pořádala Nadace Hermit v bývalém klášteře Plasy; Martin Klimeš s Jakubem Frankem zase o aktivitách opavského sdružení Bludný kámen. Vysloveně zábavný je pak rozhovor Dušana Baroka s Milanem Adamčiakem.

Zvuk v područí hudby

Přístupnost a atraktivnost zvukových experimentů samozřejmě do značné míry souvisí s tím, kolik pozornosti jsme jim ochotni poskytnout, a to jak na individuální úrovni



Petr Válek „recenzuje“ knihu *Zvuky, kódy, obrazy*. Foto YouTube/VAPE

z nich vzešla z mezioborového kolokvia o hudbě, zvuku a výtvarném umění ve 20. století, které bylo součástí zmíněného projektu *Vivat Musica!* z roku 2014. Výchozím bodem této sborníkové části je přenesení pozornosti od obrazu ke zvuku a snaha nabídnout alternativní verzi dějin modernity, v nichž jinak dominovala vizualita. Cílem nebylo podat ucelený přehled, ale spíše prostřednictvím různorodých perspektiv a dílčích témat poukázat na souvislosti či průsečíky mezi zvukem a obrazem, vědou a uměním, kulturou a přírodou, empirickou a spirituální zkušeností. Autoři textů pocházejí z akademického prostředí (Anna Kvičalová, Martin Flašar, Viktor Pantůček, Jozef Cseres), případně se věnují kurátorské praxi (Jitka Hlaváčková, Miloš Vojtěchovský, Helena Musilová, Martin Klimeš, Jakub Frank), ale najdeme mezi nimi rovněž praktikující umělce (skladatele Michala Nejtku a Milana Guštara nebo soundartistu Michala Kindernaye). Ústředními pojmy, kolem nichž krouží všechny studie, ať už se týkají vizualizace či materializace zvuku, synestetického myšlení, grafických partitur, číselných vztahů v hudbě nebo dekonstrukce médií, jsou mezioborovost a intermedialita. Posledních zhruba sto stran pak plní funkci opožděného katalogu k výstavě v Domě U Kamenného zvonu. Zvukovou složku, ať už v podobě přiloženého nosiče či formou odkazu k digitálnímu streamu, publikace možná trochu překvapivě neobsahuje.

Knih vedle důležitých poznatků poskytuje také inspiraci k dalšímu objevování a zkoumání, otázka však je, zda má potenciál zájem o zvuk podnítit. Obrazový materiál zřejmě ano, zahrnuté statě nicméně spíše cílí na publikum, které již fascinaci zvukem podlehlo, než že by ji dokázaly zažehnout. Akademický styl se dá ve sborníku odborných textů očekávat, některým z nich by ovšem prospěla pečlivější jazyková redakce a korektura: četba je vinou nepřehledné větné stavby či chybné interpunkce občas náročnější, než by nutně

v každodenním životě, tak ve veřejném prostoru či médiích. Bohužel se ukazuje, že tato ochota není příliš velká. Symptomatické bylo představení knihy *Zvuky, kódy, obrazy* v pořadu Art café na stanici Český rozhlas – Vltava v prosinci roku 2021. Zatímco trojice hostů srozumitelně a přesvědčivě hovořila o motivacích a záměrech publikace, hudební intermezza v jejich výkladu obstarávaly skladby eklektického popu. Je těžké uvěřit, že dramaturgii veřejnoprávního rozhlasu schází odvahy pustit v pořadu věnovaném uměleckým experimentům cokoli, co by souznělo s probíraným tématem, ale to je zkrátka realita českého mediálního provozu. Oblast zájmu o zvuk totiž pochopitelně nečelí jen tlaku vizuální kultury, ale také nadvládě žánrové hudby. Svědčí o tom i fakt, že na současné české umělecké scéně najdeme jen hrstku tvůrců a tvůrkýň experimentujících se zvukem, zato ale spoustu těch, kteří hrají v různých kapelách.

Popularizaci experimentálních tendencí v umění nepochybně prospívá hravý či performativní přístup. Jednu z možných cest naznačil Petr Válek ve videorecenzi *Zvuků, kódů, obrazů* (na youtubovém kanálu VAPE ji najdete pod názvem „Sounds Codes Images book review“), v níž knihu ozvučil kontaktním mikrofonom. Výtvarný a zvukový umělec, který svou fyziognomií trochu připomíná Charlese Mansona, publikací hlučně listuje, bouchá s ní o stůl, ohýbá ji, drtí v ní kreky a své počínání expresivně komentuje fiktivní řečí, doprovázenou afektovanými gesty. Válek, jehož díla byla zařazena do výstavy i knihy, představu sound artu coby smrtelně vážné umělecké disciplíny úspěšně narušuje humorem a akcentováním herního principu. A také – to je třeba zdůraznit – silně antiinstitucionálním přístupem.

Jitka Hlaváčková, Miloš Vojtěchovský (eds.): *Zvuky, kódy, obrazy* / *Sounds, Codes, Images*. Artmap, Praha 2021, 288 stran.





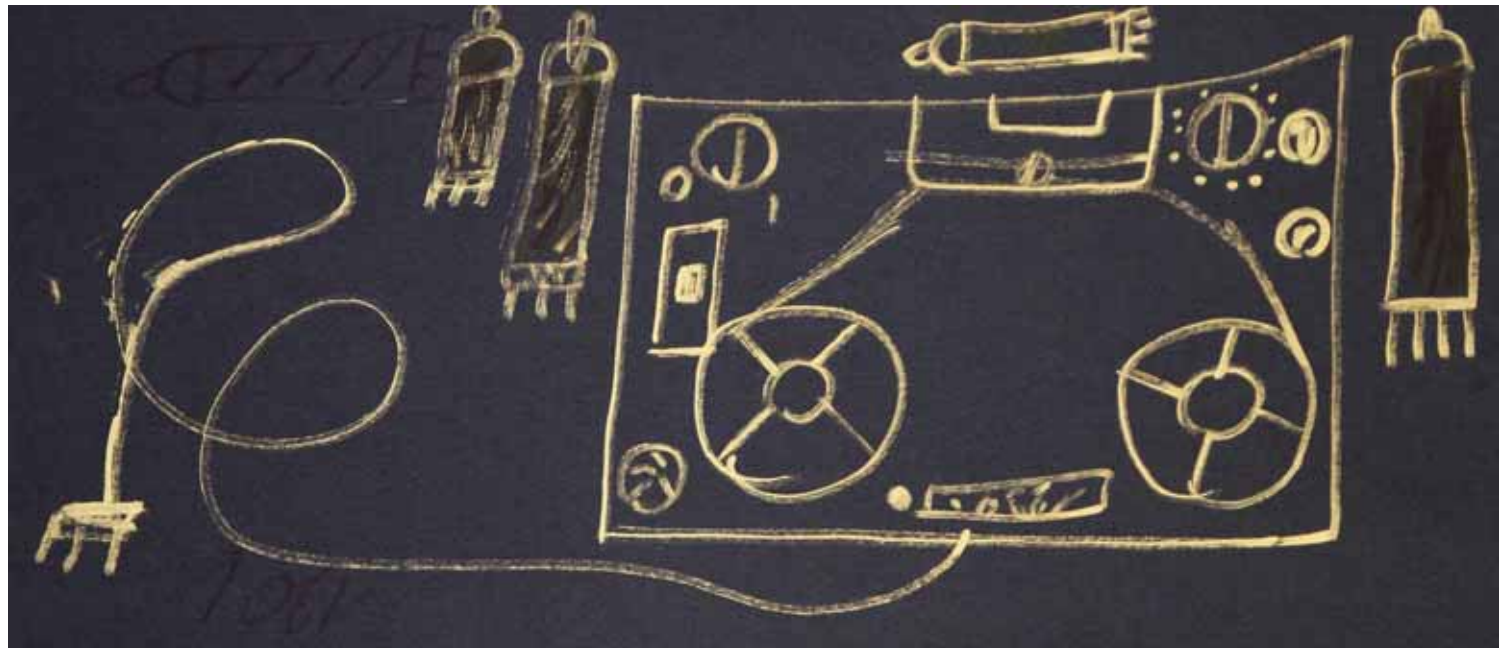
Matouš Kašpar: Dirty lies are the key II, kombinovaná technika na plátně, 2022

Nutkavá svoboda

Volná, nebo „ne-volná“ improvizace?

Jak dospějeme od včelího tance k materialistickému chápání autonomie? Britský filosof hledá odpověď v ideálu volné improvizace, při níž se hráč stává agentem, který nemusí mít lidskou povahu. Následující text vznikl pro performanci s baskickým zvukovým umělcem a teoretikem Mattinem.

RAY BRASSIER



Kresba Lukáš Paleček / galerie Art brut Praha

Jaké jsou podmínky takzvané volné improvizace? Především je třeba vyjasnit si oba pojmy: „volná“ a „improvizace“. Nejprve se podívejme na koncept volnosti či svobody, který je nutné odlišit od voluntarismu. Ten chápe svobodu jako vlastnost aktu, jenž je vykonáván nějakým „já“. Ovšem aby bylo možné konstatovat, že je daný akt skutečně svobodný, nelze „já“ ani jeho aktivitu podmiňovat žádnými předcházejícími příčinami. V tomto smyslu skutečně svobodný akt povstává *ex nihilo*: nelze jej předem určit, ať už psychologickými dispozicemi, či fyzickými procesy. Je produktem „vůle“, kterou voluntarismus absolutizuje do podoby okultní síly vykonávané suverénním „já“. Svoboda je v tomto pojetí chápána jako vlastnost vycházející z tohoto subjektu a jeví se nepřijatelně metafyzická, jelikož se odvolává na entity a síly, které jsou přinejmenším zpochybnitelné.

Jinou možností je vnímat svobodu jako akt sebeurčení, v němž determinální moc neuplatňuje žádné „já“, nýbrž sám sebeurčující akt. Aby výše řečené dávalo smysl, je nutné chápat reflexivitu práce na pojetí „sebeurčení“ nikoli jako „já“, jež jedná samo za sebe, ale jakožto akt, který doslova řídí sám sebe. A právě v tomto smyslu budu slovo „akt“ užívat. Schopnost jednat se pak skládá ze dvou různých vrstev chování: první je řízena pravidly, druhá schémata. Akt je výsledkem jejich překrytí – skládá se z obou vrstev, ale nikdy jej nelze redukovat pouze na jednu z nich.

Včelí tanec

Chování řízené schémata je typické pro oblasti biologie a fyziky. Fyzikální systémy ztvárňují komplexní schémata bezděky. Schéma je ztělesněné součástí systému, každou částí, která jej konstituuje, ale samotnou konstituci provádí nemyslitelný mechanismus, jakým je třeba zapojení elektrického obvodu.

Americký filosof Wilfrid Sellars se v textu *Some Reflections on Language Games* (Některé úvahy o jazykových hrách, 1962) v této souvislosti zabýval včelím tancem. Ten má svůj účel: včely si mezi sebou předávají informace o květinách. Přitom ale onen účel jako takový včely nezamýšlejí – nemají totiž mysl, díky níž by mohly pojmout záměr dát se do tance. Sellars se ptá: „Jaký význam by mělo tvrzení, že pohyb včely, která se vrací od jetelových květů, představuje součást komplexního tance? Kdybychom takovou domněnku zastávali, neznamenalo by to, že včela tanec předjímá a jedná se záměrem jej uskutečňovat? A pokud takový názor odmítneme, musíme pak také vyloučit názor, že v každém pohybu včely je zahrnuto schéma tance? Určitě ne. Bez okolků můžeme

interpretovat včelí tanec z evoluční perspektivy a tvrdit, že se daný pohyb včely udál, protože je součástí komplexního schématu tanečního pohybu, který má u včelstev význam pro jejich přežití. Zdánlivě tím přisuzujeme kauzální sílu abstrakci, a upadáme tak do pokušení vycházet z mentalistického jazyka intence a účelu. V této interpretaci ovšem není schéma včelího tance abstrakcí, nýbrž něčím, co vyplývá z chování jednotlivých včel.“

Co však znamená tvrdit, že pohyby včely jsou součástí zmíněného tance, případně dovozovat, že každý její pohyb ve vzduchu je dán právě tímto tancem? Znamenalo by to zastávat názor, že se organický pohyb odehrává z určitého důvodu (jímž je adaptivní funkce), ten však není přítomen v mozku organismu, který je jím podněcován k určité aktivitě. Ptáme-li se po důvodu, je proto třeba rozlišit, zda se jednání odehrálo s určitým záměrem, nebo z určité příčiny. Jedno sice podmiňuje druhé, ale neměli bychom to zaměňovat.

Subjektivní nutkání

Schopnost být motivován určitým důvodem patří k základním dispozicím. Pravidly i schémata určované chování se utváří návykem: chování řízené schémata přebírá biologicky dané dispozice, chování řízené pravidly zase přebírá dispozice z kulturní sféry. Protože je příslušné chování podmíněno různými předobrazy, ke skutečnému jednání může dojít, až když si jedinec dané dispozice osvojí. Biologický habitus ani sociální návyky přitom nejsou rigidně deterministické. Jde o adaptivní mechanismy, které se mohou přenastavit, pokud dojde k neočekávaným okolnostem. Tento druh adaptivní improvizace je běžný v biologické i kulturní sféře a tvoří nutný, byť nikoli dostačující předpoklad pro to, aby mohl vzniknout určitý akt. Ten ovšem ještě není svobodný.

Člověk musí být schopen přizpůsobit se pravidlům ještě předtím, než je jeho jednání některým pravidlem zapříčiněno: poslušnost je nutným předpokladem schopnosti ovládat druhé. Když tato schopnost chybí, převládne tyranie instinktů. Individualita je tyranická, protože jde pouze o soubor pudů. Oproti tomu akt nahrazuje tyranii impulsivního „já“ pravidly subjektu. Samotný akt je zde subjektem, protože nikomu nepatří, a subjektivní nutkání získá skrze své sebeurčení nadvládu nad sobeckým impulsem. Tato depersonalizace je nutnou podmínkou jednání – přímo si je vynucuje. Aby sebeurčení mohlo proběhnout, mechanismy musí reprezentovat pravidla, která určují jejich podobu, a to tak, aby byly schopny rozpoznat řídicí schéma

jako takové. Je přitom značný rozdíl mezi pouhým podřízením se pravidlům a úrovni, kdy je pravidlo rozpoznáno. Pravidlo pak přestává být omezujícím prvkem a stává se důvodem k vlastnímu jednání. Rozpoznání kódu, který vytváří přizpůsobivost řízenou pravidly, mění mechanický impuls v nutkání jednat. Základem tohoto rozpoznání je čistě mechanická reflexivita: získání dostatečné rozpoznávací kapacity je záležitostí vhodného souboru kompetencí a patřičný soubor kompetencí umožňuje proměnu sobeckých impulsů v anonymní nutkání. To je klíč k materialistickému chápání autonomie.

Paradox improvizace

Autonomie bývá nesprávně vykládána jako individualistický či libertariánský fetiš. Ovšem autonomie chápána jako sebeurčující akt je naopak ochuzením „já“ a subjektivizací pravidla, neboť „já“ podřizující se pravidlu se stává anonymním aktérem. Člověk neváže své „já“ k pravidlu; naopak, subjekt je akt, který doslova vykonává sám sebe a provádí své vlastní sebeurčení. Akt je tedy jediným možným subjektem: zůstává anonymní a vzniká pouze za výjimečných okolností. Teprve uznání pravidel tak vytváří podmínky pro vznik odchylek, nerespektování či neschopnost jednat podle nich, což jsou zásadní prvky konstituující subjektivitu.

Ideál „volné improvizace“ je paradoxní: aby mohla být improvizace opravdu svobodná a volná, musí být aktem sebeurčení, což vyžaduje souběh mnoha mechanismů. Tento spleťový proces je akterem, který nutně nemusí mít lidskou povahu. Neměl by být zaměňován za improvizátorovo „já“, jež je naopak největší překážkou při vykonání skutečného aktu. Improvizátor musí být připraven jednat jako agens nebo doslova „agent“, tajný operatívec, jménem nejrůznějších mechanismů přispívajících k akceleraci či konfrontaci a nutných k vykonání opravdového aktu. Ten vzniká v nepřehledné oblasti mezi pravidly a schémata, záměry a příčinami – a je klíčem k záhadě, jak je možné, že objektivita vytváří subjektivitu. Subjekt jako „agent“ představuje spleťté místo, v němž objektivita provádí své vlastní sebeurčení: jednání je proces druhého řádu, zatímco například mikrobiologické či socioekonomické činitele vytvářejí své vlastní určení. V tomto smyslu vede rozpoznání nesvobodné povahy volných aktů k nutkavé svobodě.

Autor je filosof.

Z anglického originálu **Unfree Improvisation: Compulsive Freedom**, publikovaného na webu mattin.org, přeložil Jan Sůsa. Redakčně upraveno.



PETR PROFEN
MAREŠ

KYBERKULTURA
HACKEŘI
A DIGITÁLNÍ
REVOLUCE

kniha mapující vývoj
kyberprostoru

www.grada.cz

Umělec Gómez

Příběh z (ne)hudebního podzemí

Sebedůkladnější obeznámení s vývojem zvukového experimentu od avantgard minulého století po současnost nám nemusí automaticky zajistit ponaučení pro vlastní praxi. Občas není na škodu zahrnout perspektivu velkých děl či věhlasných umělců a podívat se na oblast sound artu zdola.

JAN KLAMM

První a zároveň poslední koncert skupiny The True Last Finger Naked Trio, který proběhl začátkem roku 2015 v berlínském knihkupectví Bartleby & Co., znám jen ze stručného vyprávění jednoho z aktérů. O koncertu či aktérech se však dá mluvit opravdu pouze formálně. Událost – ani tento pojem ovšem neseď – proběhla následovně: hudebníci přišli na místo, zapojili si nástroje, provedli zvukovou zkoušku, a když nastal čas performance, nevydali jediný zvuk. Obklopeni převážně elektronickými instrumenty, hleděli netečně na nepočetné publikum, jež zpočátku působilo zaraženě, ale nakonec prý většina přítomných pochopila, co se děje. Nacházeli se totiž v místě pojmenovaném podle novely Hermana Melvilla *Písař Bartleby. Příběh z Wall Streetu* (1853, česky 1990), jejímiž ústředními motivy jsou nečinnost a pasivní odpor vyjádřený větou „Já bych prosím raděj ne“ (I would prefer not to). Zatímco úsilí o překonání tradičního rozdělení mezi performerem a publikem obvykle vede k předem marným pokusům o aktivní zapojení obecnstva, zde účinkující zbořili bariéru mezi sebou a posluchačstvem jednoduchým způsobem: tím, že přijali jeho pasivitu.

Cage znamená past

Kdykoli se v uměleckém či hudebním provozu setkáme s gestem, jehož smysl tkví v absenci činnosti, případně artefaktu, bývá zvykem poukazovat v první řadě na Johna Cage (1912–1992) a zejména jeho skladbu *4'33"* z roku 1952, které je v dějinách hudby přisuzována revoluční úloha. Inspirativnost a radikalita Cageovy tvorby se dá těžko popřít, málokdy se však zmiňuje, že v době uvedení „tiché“ kompozice byl Cage již uznávaným skladatelem, a šlo tedy o „revoluci“ z pozice kulturní autority. Nyní, dvacet let po smrti, Cage dávno není jen autorita, ale přímo kulturní instituce. V souvislosti s četnými uměleckými oslavami trojitého skladatelova výročí v roce 2012 na to poukázal například zvukový umělec Crunk Sturgeon v rozhovoru v A2 č. 16/2014: „Cage je kanonizován a oslavován, ale často lidmi z velmi konzervativního hudebního prostředí, kteří si na cageovskou radikalitu jenom hrají.“ Pokud chceme experimentální zvukové tvorbě prokázat službu, měli bychom konečně přestat hovořit o Cageovi (třeba s poukazem na to, že skladatelovo jméno znamená klec či past) a začít mluvit o lidech, jako je španělský zvukový performer David Gómez, jeden z „pasivních aktérů“ bartlebyovského koncertu. A pomoci nám v tom může Melvillův text. „Povaha mých zájmů mne (...) vedla k víc než obvyklému styku s typem dosti pozoruhodných a poněkud zvláštních lidí, o nichž, pokud vím, se přes to všechno ještě nikdy nepsalo,“ říká vypravěč v úvodu Melvillovy novely a já si nemůžu odpustit, abych tato slova nevztáhl právě k Davidu Gómezovi a jeho projektu Krapoola. Poprvé jsem ho viděl vystupovat v roce 2011 v hamburském squatu Rote Flora. Smykal sebou po podlaze a uváděl do pohybu ozvučený kulovitý objekt poskládaný z roztodivných materiálů, do nějž byly vsazeny kontaktní mikrofony a efektové

pedály propojené změtí kabelů. Tehdy začala série našich různě intenzivních setkání, během níž David zásadním způsobem změnil můj dosavadní postoj k oblasti, jež bývá, často neoprávněně, označována jako experimentální hudba, podobně jako písař Bartleby narušil chod právní kanceláře Melvillova vypravěče.

Raděj bych nedělal nic

Bartleby po nástupu do vypravěčových služeb několik dní bez jakýchkoli zádrhelů přepisuje právní listiny, dokud není požádán o kontrolu jakéhosi dokumentu. „Já bych prosím raděj ne,“ odpoví Bartleby překvapenému nadříze-

Príznačná je i Bartlebyho smrt. Po několika marných pokusech propustit nepracujícího zaměstnance vypravěč raději přestěhuje svou kancelář jinam. Bartleby setrvává v prázdné místnosti, a když je z ní vyveden, přebývá na schodišti. Nakonec se dostane do městského vězení a po několika dnech, kdy se svou obvyklou mantrou odmítá přijímat potravu, je nalezen mrtvý na věžeňském dvoře. Všichni okolo si mysleli, že na trávníku pouze usnul. Teprve v epilogu je čtenáři předložena neověřená informace týkající se Bartlebyho minulosti – před nástupem do právní kanceláře údajně pracoval na poštovním úřadě v oddělení nedoručených dopisů.



David Gómez alias Krapoola v pražském klubu Final v roce 2011. Foto Martin Sýkora

nému. Jeho odmítnutí je slušné, ale rezolutní. Odporující písař jediným gestem zruší společenskou hierarchii, která se zdála nezpochybnitelná. Od té chvíle už jen narůstá objem úkonů, jež by písař raděj neprováděl, až nakonec nedělá vůbec nic, jen celé dny setrvává za paravánem, jemuž se čím dál víc podobá, a nepřítomně hledí oknem na zeď protějšího domu. Bartleby je postava bez minulosti, majetku i zázemí. Když je dotázán na svůj původ, odvětí, že by raděj na tuto otázku neodpovídal. Když vypravěč jednou neočekávaně přijde do kanceláře mimo pracovní dobu, zjistí, že písař odtud prakticky nevychází – dovnitř se ovšem nedostane, protože Bartleby by ho „raděj v tu chvíli dovnitř nepouštěl“.

Nemít věci pod kontrolou

David Gómez nemá Bartlebyho mírný, zasněný temperament, ale spojuje ho s ním schopnost narušovat hladký průběh věcí. Při svých zvukových akcích pracuje především s neušlechtilými, ba odpadkovými materiály, jako jsou nalezené kusy plastu, dřeva či kovu, předměty denní potřeby typu sítko na sifon či lepicí pásky nebo věci, které najde v místě performance. Ty jednoduchým způsobem amplifikuje pomocí piezosnímačů a zvuk pak procesuje prostřednictvím pedálových efektů, které umísťuje přímo do ozvučovaného harampáďe nebo si je připevňuje na tělo. Prostředky, s nimiž pracuje, i způsoby jejich uspořádání mají prokazatelně silný sklon k poruchovosti. Nejistota, zda během vystoupení vůbec něco

zazní, tak zpravidla nebývá součástí autorské koncepce jako v případě popsaného „nehraní“ v berlínském knihkupectví, ale spíše důsledkem Davidova rozhodnutí pracovat s nestabilními a poruchovými materiály. Dobrovolně se vystavuje takovému typu nejistoty, jakému se většina umělců snaží obloukem vyhnout: záměrně buduje situace svých akcí tak, aby je neměl pod kontrolou. Ve chvíli, kdy nedojde ke správnému spojení, nic zpravidla nezazní a zbývá jediný nástroj: performerovo tělo. A není žádné překvapení, že se jedná o experiment, který je prakticky nereprodukovatelný.

Davidu Gómeze sice nelze považovat za konceptuálního umělce, který by záměrně odmítal hrát, přesto se však Bartlebymu v lecčems podobá: nedělá to, co se od něho očekává, stejně jako písař, který odmítá popisovat. Hodně posluchačů považuje performance, během nichž se někdo například přehrabuje v nějaké bedně a snaží se z nepřehledné skrumáže vydolovat zvuk, za nepovedené a ticho, jež toto počínání provází, za trapné. Přitom nám takové okamžiky dávají jedinečnou příležitost k testování hranic umělecké tvorby i limitů vlastního očekávání. Já jsem si třeba díky projektu Krapoola uvědomil, že improvizace je nejsvobodnější v okamžiku, kdy něco důležitého nefunguje.

Destruktivní vitalita

Pozoruhodné je také to, že David Gómez podobný modus uplatňuje i ve svém každodenním životě, takže čas strávený s ním – například na turné – byl dlouhou řadou nejrůznějších vybočujících událostí. Občas to bylo až frustrující, protože ať už v běžném životě podnikáte cokoli, třeba jen to, že se musíte dostat v určitý čas z bodu A do bodu B, potřebujete, aby aspoň chvíli něco fungovalo. Ale to bylo zcela mimo Davidův zřetel. Zapomínal zavírat kufr u auta, ztrácel věci v jednom městě a nacházel je v dalším, zdržoval, když se spěchalo, a naopak neustále někam pospíchal, když to nebylo třeba, vstupoval bez rozhlédnutí do rušných vozovek, rozptyloval řidiče při řízení i všechny ostatní v momentech, kdy bylo záhodno se na něco soustředit. Když na tyto události zpětně vzpomínám, uvědomuji si, že mi jeho chování přinášelo podobnou škálu pocitů jako Bartlebyho chování vypravěči: od empatického porozumění po bezmezný vztek. Zároveň bylo fascinující, že se Davidovi při jeho nebezpečném modu vivendi nic vyložené zlého, pokud vím, nikdy nestalo. Jako by se v jeho charakteru jakýmsi záhadným způsobem snoubila rozkladnost se životaschopností.

Píšu v přítomném času, ve skutečnosti ale nemám nejmenší ponětí, kde je dnes Davidu Gómezovi konec. Po letech strávených v Berlíně nějakou dobu žil v Mexiku a potloukal se po Latinské Americe. Výslovně si pochvaloval Honduras a Salvador, země patřící k nejchudším a nejnebezpečnějším na světě. Když měl v roce 2019 vystoupit v Praze v rámci série A2+ jako součást kolektivu El Anima a.k.a Aenimal, akci jsme s přihlédnutím k jeho reputaci ohlašovali jako experiment s formátem koncertu. Dva dny před vystoupením mi David zavolał, že nemůže přijet. Z celého kolektivu improvizátorů zůstal jen on sám a byl právě na cestě do Francie za svou přítelkyní, která se z několikaměsíčního turné vzpamatovávala za zdmi psychiatrické léčebny. Od té doby jsem o něm neslyšel – možná by stačilo napsat mu mail, ale neudělal jsem to.

Představa Bartlebyho, jak třídí nedoručené, mrtvé dopisy – jen proto, aby je pohltily plameny –, vyvolává v Melvillově vypravěčovi bezraděj. Já na Davidu Gómeze myslím možná se špetkou nostalgie, ale přece mnohem radostněji. Nejistota ohledně jeho osudu mi pomáhá oživovat vzpomínky na jeho rozkladnou životaschopnost. A zatím bych na tom raděj nic neměnil.

Nepredvídateľné organizmy

Soundartista Jonáš Gruska je neprehľadnutelná osobnosť bratislavskej experimentálnej scény a mezinárodne uznávaný tvorca nástrojů pro field recordings. V poslednej dobe sa ponořil také do oblasti mykologie. Jakou roli v tom všem hraje komunitní prostor LOM či aktivistické využití zvuku?

ONDŘEJ SÝKORA



Jonáš Gruska fotografuje lišejníky na Cabo de Roca v Portugalsku. Foto Ester Mladenková

Na podzim šokovala nejen obyvatele Bratislavy vražda dvou mladých queer lidí před klubem Tepláreň. Co pro vás jakožto zakladatele komunitního prostoru LOM a člověka, který se přes deset let podílí na bratislavské menšinové kultuře, tato událost znamenala?
Samozřejmě ma to hlboko zasiahlo. Útok na Tepláreň vnímam ako útok na všetkých príslušníkov alternatívnych a „vyčnievajúcich“ komunit. Aj priestor LOM často hosťoval umelcov či umelkyne z queer komunity a rôznych súvisiacich kolektívov, queer ľudia k nám chodia na koncerty, takže sa nás táto téma bytostne týka. Ako priestor sme sa rozhodli pridať do iniciatívy Slovenská Tepláreň, ktorá spája slovenské kluby a udalosti pre podporu LGBTQ+ hnutí.

Čo sa týka situácie v Bratislave, myslím, že sa zmráka na horšie časy a nemôžeme sa úplne spoliehať na ochranu polície alebo čakať na politikov. Je podľa mňa čas začať pracovať na schopnostiach fyzicky sa brániť, budovať silné komunity a študovať techniky prvej pomoci, obzvlášť tej pri masívnom krvácaní. Môže to vyznieť drsne a depresívne, ale tieto vedomosti sú užitočné bez ohľadu na neonacistické násilie v uliciach, môžete nimi raz zachrániť život.

Zatím jste kromě zvukových akcí stihli přeměnit LOM v mykologickou laboratoř nebo dát slovo lidem trpícím alopecií. Ale tohle už zní skoro jako válečný scénář... Kam až jste ochotni při krizovém vývoji zajít?
Uznávam, že to znie hrozne, ale ak nás udalosti posledných troch rokov niečo naučili, tak je to práve nepodceňovať pripravenosť na rôzne situácie. Je to dôležité pre robustnosť

našich komunit. Už pred pandémiou som skúmal, ako sa dajú pestovať huby na odpade, ako pestovať jedlé riasy za pomoci slnka. Počas pandémie som zas vyrábal ochranné štíty pre Červený kríž, zdravotnícky personál a opatrovateľov z domovov dôchodcov. Proximita vojny veľa ľudí prinútila zamyslieť sa nad krízovými situáciami a začať rozmýšľať nad pripravenosťou na najhoršie eventuality. Myslím si, že zdravé prepperstvo nikomu neuškodí.

Vaše nejvýraznější aktivity posledních tří let se týkají hub a lišejníků. Dostal jste se k mykologii přes uměleckou avantgardu, skladatele Johna Cage či spisovatelku Lois Long, anebo to bylo jinak?
K mykológii som sa dostal ako správny Čechoslovák skrz zber jedlých húb. V dosplosti som každú sezónu túžil spoznať trochu viac druhov, nielen tých pár základných – najmä z kulinárskych dôvodov. Potom mi jedného dňa kamarátka ukázala, že pestuje hlivu na kávovom odpade, a to ma doviedlo k tomu, aby som huby študoval detailnejšie. Začal som ich pestovať, klonovať, mikroskopovať. Rozrástla sa mi mykologická knižnica a téme som úplne prepadol.

Když jste začal dokumentovat své nálezy nebo výpěstky z laboratoře a dávat na sociální sítě dokonalé fotografie hub, měl jsem pocit, že jste po světě elektronických součástek našel vesmír, který se mu v leccm podobá: také je skrytý a bez lidí. Zároveň odkazujete třeba na studii Queer Theory for Lichens od Davida Griffithse, kde se můžeme dočíst, že „lišejníky jsou queer“. Jak se ve vaší práci světy lidí a hub prolínají?

Tak ako monitorovanie húb a lišajníkov, aj nahrávanie zvukov bolo akýmsi únikom od tlaku tvorby. Vychádzalo z potreby si oddýchnuť, trochu spomaliť a započúvať sa, zapozerať sa okolo seba. Lišajníky a huby sú nepomerne krajšie a inšpiratívnejšie ako čokoľvek, čo som dokázal vytvoriť ako umelec. A tak odo mňa dostali náležitú dávku pozornosti – začal som detailne študovať techniku makrofotografie a ďalšie spôsoby, ako nechať tieto organizmy vyniknúť.

Prepojenie a študovanie lokálnej mimoludskej prírody je pre mňa aj politickým aktom. Pochopenie komplexnosti ekosystémov a významu biodiverzity automaticky núti ľudí rozmýšľať v širších rámcoch a prehodnocovať vplyv svojho konania. Napríklad dôsledky výrubu sa netýkajú len konkrétnych stromov, ale aj mykoríznych húb, ktoré sú s nimi úzko prepojené. Hyfy húb zabraňujú erózii pôdy, pomáhajú zachytávať vodu, a tak zabraňujú aj záplavám. Lišajníky sú zas skvelé bioindikátory zmien v kvalite ovzdušia a ich diverzita koreluje s výskytom rakoviny pľúc.

Queer sú lišajníky tým, ako podrývajú koncept singularnej, stálej identity. Odporúčam prečítať si celú spomínanú esej, ktorá je pre mňa dobrým príkladom vysvetľovania týchto paralel, hoci všeobecne nemám rád apel na prírodu.

Co bylo nejprekvapivějším zjištěním při výzkumech pro vaši knihu Petržalské lišajníky?

Zo začiatku ma šokovalo, koľko rôznych druhov som bol schopný nájsť na tak zdanlivo bezútešnom substráte. Tá zmena perspektívy pomocou zväčšenia obrazu zmenila aj moju osobnú perspektívu – lišajníky sú protokolonizátori „mesačných“ krajín po výbuchoch

S Jonášem Gruskou o projekte LOM, lišejníkích a zvukovom aktivismu

sopiek. Ich odolnosť a nenáročnosť na substrát im umožňuje rásť aj v nehostinných podmienkach, a je preto zaujímavé pozorovať, ako kolonizujú aj petržalský betón. Geobotanik Jan Albert Šturma ma poučil, že brownfieldy môžu byť dočasnými biotopmi pre vzácne druhy rastlín a takisto aj mesto s jeho znečistením môže byť ideálnym miestom pre niektoré druhy lišajníkov.

Lze ve světě lišejníků vedle „queerness“ najít i nějakou metaforu pro to, jak dnes vnímat experimentální hudbu nebo zvukové umění?

Určite to má niečo spoločné s tým, z čoho pre mňa vychádza aj záujem o experimentálnu hudbu – ide o hľadanie nových spôsobov, ako môžeme vnímať, organizovať a prezentovať zvuk. Môžem to zjednodušene povedať aj tak, že po tom, čo si človek opozerala základné huby, začne vidieť novú krásu v tých prehladaných a vyhladávať diverzitu, nové druhy. Tak ma po čase omrzela „klasická“ hudba a hľadal som niečo nové, rozmanité a inovatívne. To, samozrejme, neznamená, že neviem oceniť aj melodickú alebo rytmickú hudbu. Je to iný druh zážitku.

Kolem roku 2010 vznikl label LOM. Vzpomenete si, jak tehdy vypadala bratislavská scéna a s jakou představou jste se pustil do vydávání nahrávek?
Label sa zrodil vlastne ešte počas mojich štúdií v Haagu a jeho vznik bol inšpirovaný práve vycestovaním zo slovenskej bubliny. Mal som túžbu exportovať to, čo sa dialo vo východnom bloku, za jeho hranice, k mojim holandským spolužiakom a spolužiackam. Oslovil som vtedy Orlocka a Angakok Thotha na spoluprácu pri fungovaní labelu a následne sme začali vydávať všetko, čo nám prišlo zaujímavé. Od akustických impro vecí Lucie Vítkovej až po silne experimentálnu tvorbu lokálneho VooDooMana. Dovolím si tvrdiť, že v tej dobe na Slovensku neexistoval label s podobne rozsiahlym záberom. Vydávali u nás svoje prvé veci tvorcovia a tvorkyne, ktorí sú momentálne považovaní za hviezdy lokálnej scény. Kurátorsky sme mali víziu vydávať experimentálne nahrávky, ktoré testujú hranice toho, čo ešte môže byť hudbou. Ktoré nejakým spôsobom prekračujú žánrové bariéry a otvárajú zvukové svety. Číže nešlo nám až tak o konkrétne subžánre, ale skôr o kreatívny a unikátny prístup k tvorbe. A to sa s nami drží doteraz, aj keď pre našu vyťaženosť je frekvencia vydávania hudby pomerne nízka.

Podle statistik i iniciativ, jako je EastBloc AF Sound Alliance, hudebním festivalům a relevantním médiím stále příliš dominují umělci ze Západu, což kriticky reflektoval i diskusní panel Eastern Promises na loňském festivalu Unsound. Cítíte v tomto směru frustraci, nebo máte jinou zkušenost?
Určite tam nastal istý posun. Umelci a umelkyne z Východu sa konečne začínajú ukazovať aj v rebríčkoch popredných publikácií. Keď sme začínali, bolo neslýchané, aby niekto zo Slovenska mal recenziu v magazíne The Wire, a toto sa odvtedy trochu zlepšilo. Mne ako hudobníkovi sa aj vďaka lokálnej podpore podarilo preraziť za hranice a hrať na svetových festivaloch ako Sonic Acts, Norberg alebo Borealis. A vďaka programom ako SHAPE sa to teraz darí aj ďalším východoeurópskym hudobníkom a hudobníckam. Nezaujem médií som historicky vnímal rovnako z lokálnej scény, ako aj z tej zahraničnej, a to od začiatku pôsobenia vydavateľstva aj priestoru LOM. Náš priestor existuje štvrtým rokom, ale v médiách sa prakticky nespomína – napriek tomu, že takmer všetky naše koncerty sú vypredané a dostávame na Slovensko

špičkové mená svetovej experimentálnej scény, na ktoré sem ľudia cestujú zo zahraničia.

Inspiroval LOM nějaké mladší projekty?
Neviem s istotou povedať, komu sme boli inšpiráciou, ale verím, že náš label a jeho iniciatívy pomáhali vytvárať publikum, ktoré si potom „vypýtalo“ ďalšie vydavateľstvá. Pri formovaní môjho vkusu hrali dôležitú úlohu festival NEXT a priestor A4 – myslím, že prvý NEXT som zažil ako sedemnásťročný a dosť mi to vtedy otvorilo oči. A v A4 som pracoval asi rok ako pomocný technik. Avšak teraz už sú to „inštitúcie“ a mám pocit, že nová generácia hľadá niečo vlastné, surovšie, čo im nedokážeme úplne ponúknuť. A vlastne neviem, do akej miery je táto generácia zvedavá na experimentálnu hudbu. No určite nad ňou nelámam palicu...

Třeba label Mappa [viz A2 č. 5/2020] skrze důraz na materialitu zvuku vyvazuje experiment z očekávání, že se musí nutně stát hudbou...
Prehodnocovanie našej definície toho, čo je a môže byť hudbou, je kľúčové. Z mojej skúsenosti ľuďom pomôže, keď im niečo experimentálne predstavím so slovami: „Nepočúvaj to, ako počúvaš hudbu, skús si to len pustiť a skúmaj, či je ti príjemné to počuť, alebo sa ti to zdá aspoň nejakým spôsobom pozoruhodné.“ Je oslobodzujúce prestať analyzovať, čo vlastne ešte je a čo už nie je hudba. ASMR alebo spev vtákov je nám príjemný aj bez tejto nálepky.

Mappa je pre mňa silnou inšpiráciou, veľmi rýchlo a zaslúžene sa dostala medzi najlepšie vydavateľstvá novej hudby v regióne. Ostatne, kurátor priestoru LOM Jakub Juhás je aj hlavnou postavou Mappy.

Existuje pro realizaci experimentální hudby nějaké optimální prostředí?
Ja osobne preferujem „posluchové“ prostredia. Miesta, kde sa dbá na kvalitu zvuku a dobré akustické podmienky, kde tú hudbu nič a nikto neruší. Prekvapivo, takýto koncept nie je úplne bežný. Väčšina klubov je stále buď akusticky nevyhovujúca, alebo má v priestore s koncertom bar, ktorý konštantne vytvára nežiaducu zvukovú kulisu. Na druhej strane – paradoxne – milujem performance v nezvyčajných priestoroch, outdoorových podmienkach a podobne. Síce je tam okolitý hluk a nedokonalý zvuk, no zmena štandardného kontextu často „prehluší“ svoju silou všetky problémy. Je tiež veľmi dôležité myslieť na to, v akej situácii sa nachádza publikum. Prišli sa porozprávať? Ruší ich niečo? Obetovali niečo pre tento zážitok? Ľudia si zvyknú úplne inak vážiť koncert, na ktorý musia ísť potme hodinu peši lesom. Počúvajú inak. Mám za sebou veľa takýchto akcií a je to nenahraditeľný zážitok.

Časem jste se zaměřili na edici terénních nahrávek Field a také na vývoj vlastních mikrofonů a nástrojů jako Geofón nebo Elektroslech. Ty zaznamenaly mezinárodní úspěch nejen u autorů field recordings. Můžete stručně popsat, na jakém principu fungují a čím jsou tak specifické?
Elektroslech sa už pár rokov nevyrába, momentálne je to teda skôr Geofón, ktorý je dominantou záujmu našich zákazníkov. Ide o zariadenie originálne určené na seizmické merania – používa sa pri predpovedaní zemetrasení, sledovaní vulkánov a podobne. Ja som túto technológiu prerobil tak, aby sa dala použiť vo svete terénneho nahrávania, a ľudia nástroj používajú ako akýsi kontaktný mikrofón s veľmi špecifickými vlastnosťami. Od svojho vzniku sa používal pri tvorbe rôznych hollywoodskych filmov, dokumentov

BBC, nahrávaní topenia ľadovcov v Arktíde alebo pri výrobe počítačových hier. Vyrobili sme ich niekoľko tisíc a vypredajú sa väčšinou do dvoch až troch minút.

Elektroslech je zariadenie na počúvanie elektromagnetických polí. Má dva senzory, ktoré ako antény zachytávajú elektromagnetické vlnenia z prostredia, zosilňujú ich a po zapojení slúchadiel umožňujú ich posluch. Je to celkom netradičný prístup k zachytávaniu zvuku, keďže ani prakticky nejde o zvuk, ale akúsi skrytú dimenziu okolo nás. Priekopníčkou takéhoto počúvania v umeleckom kontexte bola nemecká umelkyňa Christina Kubisch. Elektroslech sa objavil pri príprave filmov Star Wars, počítačových hier Halo alebo Doom aj v štúdiách ľudí ako Aphex Twin alebo Alessandro Cortini.

Zmíněná Christina Kubisch nebo také „přírodní rádio“ Stephena P. McGreevyho [viz A2 č. 13/2014] představují klasickou fázi terénních nahrávek: fascinaci paralelním světem a jeho zachycení. Vnímáte posun k environmentálním nebo ekologickým tématům jako zásadní změnu v pojetí field recordings?
Téma ochrany prírody a jej nahrávanie mali k sebe vždy dosť blízko. Verím, že možnosť počuť prírodný svet umožňuje ľuďom lepšie precítiť, čo vlastne chceme chrániť. V niektorých prípadoch takéto nahrávky aj retrospektívne poukazujú na to, čo sme stratili. Zvuková analýza ekosystémov často odhalí závažné problémy, ktoré sú bežne neviditeľné. S touto témou pracuje aj Tomáš Šenkyřík, ktorý svoje nahrávky využíva ako podklady pre lokálny aktivizmus. Ja osobne som v minulosti zárobky z mojich prírodných terénnych nahrávok venoval organizácii VLK, ktorá dlhé roky zachraňuje lesy a pralesy na východnom Slovensku. Rád by som sa k takémuto nahrávaniu vrátil.

Momentálne rozbiehame tretiu várku benefičného programu LOM+you, zameranú na aktivistické projekty vo sférach klimatickej zmeny, ekologických projektov a sociálnych problémov. Zo zahraničia pozorujem, že zvuk je skvelý spôsob, ako demonštrovať zmeny v biodiverzite konkrétneho ekosystému. V bohatosti zvukového spektra sa dá často lepšie poznať, akým smerom sa uberajú rôzne populácie hmyzu alebo vtáctva – javy, ktoré nám fotografie neprezeradia, alebo vyslovene zakryjú. Tak rozmýšľam, ako by som mohol prispieť aj v tomto smere. V našich končinách sa s témou audiodokumentácie biotopov pracuje zriedkavo, maximálne som narázil na nahrávky špecifických druhov vtákov.

Kulturní dosah vašich nástrojů je obdivuhodný – nejen že se dostanou do rukou lidem, kteří posouvají žánry, ale také mohou sloužit v oblastech, kde se umění stýká s výzkumem, což je dnes častá forma projektů tematizujících klima nebo planetární ekologii. Existují dokonce relaxační nahrávky, kde zvuky nahanané Geofónem mají pomáhat v péči o duševní zdraví. Vidíte i další možnosti?
Naše nástroje môžu slúžiť aj pri „citizen science“. Robíme niečo, čo je cenovo dostupnejšie ako bežné vedecké vybavenie, ale môže podobne dobre slúžiť na biomonitring, výskum elektromagnetických polí alebo DIY predpovedanie zemetrasenia. Rozsah projektov, na ktoré ľudia naše nástroje používajú, je naozaj neuveriteľný. Časť našich produktov je plne open source, takže je naozaj prístupná širokej verejnosti. Raz za čas tak tiež vybraným projektom v rámci LOM+you poskytujeme nástroje zadarmo. V poslednej dobe narastá aj záujem univerzít a umeleckých škôl, ktorým chystáme špeciálne zľavnené „balíky“ nástrojov a riešenia na mieru.

Jak to zpětně ovlivňuje váš osobní tvůrčí přístup? Na albech Spevy nebo Žaburina jste se pokusil o syntézu nehupebního a hudebního světa. Máte představu, jakým směrem vás onen „výzkumný aspekt“ dál povede?
Pre mňa sú moja vlastná tvorba a nástroje, ktoré vyvíjame, dosť odlišné veci. Naše mikrofóny síce používam, ale nie sú jadrom toho, čo vytváram. Väčšinu svojej hudby programujem ako zvukovo, tak kompozične. Sem-tam sa prihodí aj nejaká nahrávka, ale „senzory“ momentálne nie sú hlavným zdrojom inšpirácie. Najviac ma poslednou dobou fascinovalo distribuovanie zvuku po priestore a netradičné reproduktory. Pracovanie s pohybom, ultrazvukovými smerovými reproduktormi, transducermi. Na druhej strane sa chcem vo svojej praxi vrátiť aj k dokumentačnej činnosti. Napríklad som nedávno nahrával pravidelnú skúšku sirén v Bratislave.

Líbilo se mi, když jste v souvislosti s jednou svou performancí uvedl, že reproduktory jsou pro vás něco jako sbor. Můžete to přirovnání trochu rozvést? A je dokumentování sirén opravdu jiný žánr, nebo se ve skutečnosti promítá třeba do toho, jak modelujete interference zvuku v uzavřeném prostoru?
Je to iný žáner v zmysle zámeru – suchá dokumentácia akustického fenoménu, ľahko zrozumiteľná väčšinouým poslucháčom. Samozrejme, je tam aj druhá vrstva, kde tento fenomén prežívam akuzmatically, ale tá je voliteľná. Snáď takto môžem prepašovať aj takúto nehudbu medzi ľudí, čo počúvajú hudbu... Poslednou dobou sa cítim dosť paralyzovaný pri vytváraní hudby a umenia celkovo. Tak zatiaľ pozorujem a počúvam. Reprodukory – a obzvlášť tie moje – poskytujú z princípu vždy len akúsi napodobeninu toho, čo do nich človek posielal. Dalo by sa povedať, že ide o ich vlastné interpretácie poznačené obmedzeným rozsahom, hlasitostnými možnosťami, skreslením, smerovosťou. Tieto nedokonalosti a chybovosť sú prítomné aj vo zvyšku procesu – moje mechanizmy sa môžu zasekávať, reagovať na vlhkosť alebo rezonancie priestoru. To z nich robí trochu nepredvídateľné, v niečom až „živé“ organizmy. Preto ich vnímam ako spoluperformerov, mení to aj moju perspektívu na celý proces tvorby. A odosobniť sa od vlastných výtvorov tiež trochu uľavuje mojej vnútornej túžbe po dokonalých formách.

Jonáš Gruska (nar. 1990) je bratislavský zvukový umělec, výrobce specializovaných nástrojů a zakladatel hudebního labelu LOM. Studoval na Institute of Sonology v Haagu a na Hudební akademii v Krakově. Zaměřuje se na výzkum psychoakustických vlastností zvuku a možností terénních nahrávek. Vytvořil množství site-specific instalací založených na rezonančních vlastnostech prostorů a materiálů. Od roku 2013 organizuje outdoorový festival experimentální hudby ZVUK, v roce 2018 otevřel v Bratislavě komunitní prostor LOM. Vydal mimo jiné alba Spevy (2017) a Žaburina (2018). V posledních letech se amatérsky věnuje mykologii a lichenologii: je autorem knihy Petržalské lišajníky (2021), provozuje web lisajniky.sk a vede workshopy (např. pro Institut úzkosti).

ZÁPISKY GUMOVÁČE

V povídce Pavla Šlégra vystupuje z banality všednosti všeobíjající Zlo, které se projevuje podivným smradem lina mezi regály, levnou česnekovou sekanou i špatnými kádrovými posudky. A toto Zlo přetrvává bez ohledu na dobu a režim.

Snad mohla má láska Květa ještě žít. Na komunistický režim jsem tenkrát definitivně zanevřel. Nevěřím, že byla nevyléčitelně nemocná. Ten binec v nemocnici! Naftil jsem v nemocnici prádlo, které patřilo na operační sál. Leželo pohozené v prachu před zadním vchodem do chirurgického pavilonu. Chtěl jsem snímky s pomocí starého profesora Hajského, chartisty, dostat do zahraničních médií. Uvědomoval jsem si, že možná provokuji estébáky.

Přišlo mi k nim předvolání. K výsledku jsem se dostavil se dvěma malými broskvoněmi, které jsem právě zakoupil. Opřel jsem stromky do kouta, slušně jsem pozdravil a mluvil jsem s estébáky zdvořile jako s nejlepšími zákazníky. Oni tvrdili, že mají důkazy, že se stýkám s profesorem Hajským, chartistou. Odposlechy! Já jsem to popíral. Oni mě ujistili, že neseženu jinou práci než metařskou, o to se už postarají.

Proto mi připadalo skoro jako zázrak, že jsem sehnal místo v knihovně, kterou nechal velkoryse založit prezident Masaryk hlavně pro emigranty z bolševického Ruska. Později jsem se dozvěděl, že tam byl za německé okupace zatčen a následně popraven vynikající lingvista doktor Ludvík. Udala ho zdejší knihovnice, ruská emigrantka, která se jmenovala Marusja. Ten duch místa mezi zaprášenými regály přetrval.

Dům měl na vnější fasádě reliéfy démonů. V knihovně pracoval kromě mne jediný muž, který byl předsedou závodního výboru KSČ. Prý ale neintrihoval. Uvnitř jsem potkával ženské a báby, ohnuté, s flanelovými šátky na hlavách, v kostkovaných zástěrách, v kostkovaných důchodkách. Dvě takto oháknuté ženské chodily skoro pořád spolu, někdy zavěšené do sebe. Přezdívalo se jim Táta a Máma. Pak jedna z nich umřela, nevím, zda to byla Táta nebo Máma, pletly se mi.

Jiné dvě ženy se dost lišily. Připadaly mi ctižádostivé. Nenosily pracovní uniformu. Jedna se jmenovala Alena, bylo jí asi pětadvacet, podobně jako mně. Byla vyhublá, rozčuchané vlasy jí trčely do všech stran, skřehotala žabím hlasem. Také se zakoktávala. Mlčky stávala ve tmě mezi regály, svítila tam její bělma.

Druhá žena bez šátku a zástěry byla asi pětáctýřicetiletá Marusja. Mluvila s jakýmsi východním přízvukem. Možná to však nebyl přízvuk ruštiny. Marusja už tehdy v osmdesátých letech měla funkci vedoucí jednoho z oddělení knihovny. Úkoly mi dávala ona. Marusja s Alenou sdílely společnou kancelář. Bylo to za tím místem, kde mezi regály

páchlo něco jako latrína nebo zdechlina. Jednou jsem to místo prohlížel, jestli tam třeba není mrtvá kuna, ale nic jsem nenašel. Možná tam jenom přilepili linoleum nějakým smradlavým lepidlem.

Jednoho dne jsem zaslechl útržek rozhovoru Marusji s Alenou:

„Řehák a Foltýn, ti dva plešatci, co k nám chodí do studovny, jsou teplý. Věděš to? Znáš je?“ ptala se Marusja.

„Myslím, že jo,“ odpovídala Alena.

„Měli spolu anální sex.“

„To myslíš jako do zadku? To jde?“

„Samozřejmě. Chytili z toho nějakou hnusnou odrůdu žloutenky.“

„Fujtajbl. Co počtáš?“

„No jeden je narozenej v Panně a druhý v Býku.“

„Vzadu musí souložit býk.“

Rozhovor jsem zaslechl, když jsem musel vyběhnout z kanceláře. Obézní bývalá učitelka Božena si tam právě přinesla, stejně jako každé poledne, česnekovou sekanou, ze které jsem měl nutkání na zvracení.

Tehdy, když jsem nastoupil, přinesla mi Marusja plnou krabici lístků, které byly z jedné strany popsané psacím strojem a z druhé strany počmárané obyčejnou tužkou.

„Doufám, že to zvládnete. Budete nám připravovat makulatury. Budete gumovat to, co je napsáno obyčejnou tužkou.“ Marusja měla zase ústa sevřená tak, jako by do nich někdo vtlačil silou pravítko.

Pod špalíkem z gumy se vytvářely žmolky jako víry kalné vody pod jezem. Některé padaly ze stolu samy, jiné jsem sfukoval.

Doktorka Marusja pravidelně přicházela. Napomínala mě, že některý lístek není vygumovaný úplně dobře. Chodila na mě žalovat ředitelce. Vyhrožovala mi, že najde-li ještě nějaké ušmudlané lístky, makulatury, postará se, abych nikdy neudělal kariéru. Tehdejší ředitelka stála za ní. To se dělo téměř beze změny asi pět roků.

Režim dál falšoval historii a otravoval učebnice jedem lži. Jaspers píše o tajemství všeobjímajícího a já jsem měl pocit, že tím všeobjímajícím je Zlo – Zlo, jemuž se nelze vymknout.

Profesor Hajský bydlel v domku nedaleko mne. Profesorovi utíkal plavným skokem přes pěstěný plot chrt Alexandr za fenami. Profesor ho vždy trpělivě hledal a přiváděl si ho domů na krátkém vodítku. Občas jsme se potkali a popovídali jsme si spolu. Několikrát mě vzal k sobě domů.

Po pěti letech gumování lístků jsem se pokusil odreagovat vypsáním svého celkového životního pocitu. Napsal jsem tento text:

V zajetí Zlého

Padla tma.

„Jdi k němu! Další instrukce dostaneš na místě!“ řekl mi Zlý.

Chtěl jsem mu odporovat, že nejsem hoden jeho úkolů, že na ně nejsem zralý.

„Neopovažuj se odporovat,“ četl Zlý mé myšlenky.

Ze sídliště se přibližoval roj světél. „Pohřeb? Kosmický pohřeb?“

„Prostoduší lidé mě odedávna oslavují slavnostmi ohně. Taky rytmus bubnů s nimi udělá své, tedy mě,“ hovořil ke mně Zlý. „Ale ty jdi k profesorovi!“

Slavnost ohňů procházela okolo mne. Děti nesly duhové zářící lampióny. Několik kluků pobíhalo mezi ostatními se zapalovači. Dva lampióny vzpluly.

„Moji lidé budou před profesorovým domem. Nevšímej si jich,“ doplnil Zlý.

Před profesorovým domem parkovala volha. Zlý asi chystal nějakou akci. Vůz stál pod hrušňovými větvemi. Na čelní sklo dopadlo několik zhnědlých listů. Ve voze čtyři siluety mužů. Vedle okna žhnulo a levitovalo světélko cigarety.

Zazvonil jsem na profesora. Lampa před vchodem se rozsvítila. Vyšel mírně předkloněný stařec se silnými brýlemi. „Aha, to jste vy. Před chvílí jsem zase honil Alexandra. Už je doma. Pojďte dál.“

Byly i Alexandrovy zálety součástí plánu Zlého? Například aby muži z volhy mohli v profesorově nepřítomnosti něco namontovat v jeho domě?

„Vzepřu se Zlému. Bezpodmínečně. S něčím profesorovi pomohu.“

„Zaplatíš,“ sykl Zlý, „draze zaplatíš.“

„Půjčte mi, prosím, kleště a šroubovák,“ požádal jsem profesora.

Lehl jsem si pod křeslo a rozšrouboval jsem dřevěný rám. Štěnice žádná.

„Varuji tě,“ řekl Zlý.

Ano, budu profesorovi pomáhat.

Rozšrouboval jsem elektrickou zásuvku a krabičku od telefonu. Štěnice jsem nenašel.

„Věříte, že režim padne brzy?“ zeptal jsem se profesora směle.

„Gorbačov je schopný muž, ale dopouští se i velkých chyb. Například podceňuje nacionalismus.“

„Proč si nezatemníte? Sledují vás z té volhy.“ Světlo z trásnové lampy se přikrčovalo, hrbilo,

BJØRN RUNE LIE: VLČKŮV HVIZD



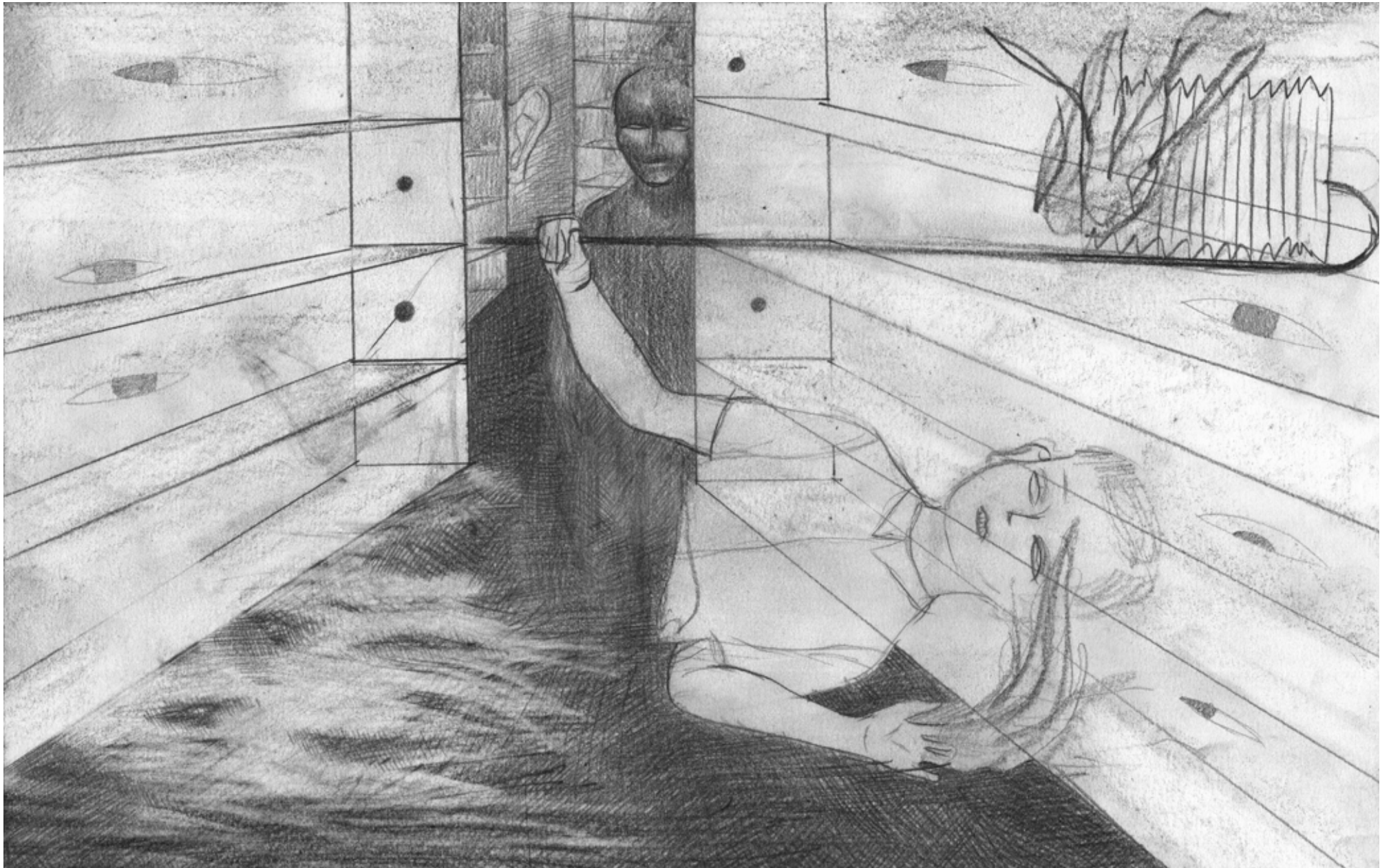
BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

BAO

SVĚTOVÉ
OBR. KNIHY
Z BAOBABU!

ŠINSUKE JOŠITAKE: MOŽNÁ JE TO JABLKO ANDRÉ FRANÇOIS: ROLAND

Pavel Šlégr



Ilustrace Eva Maceková

ohýbalo se pod stínítkem podle zákonitostí určených Zlým.

„Vý jste někoho viděl?“ zeptal se profesor. Žádné štěnice jsem nenašel.

Další roky jako by se nic nedělo. Gumoval jsem a gumoval a myslel jsem na to, že nemusím být metařem. Bývalá učitelka Božena odjížděla budovat chalupu. Řekli mi, že prý se tam dře tak, jako by jediný člověk sám s trakařem budoval hrad Kost. Tahala tam pískovcové kvádry a potom ze zaměstnání pravidelně odcházela na rehabilitace. Přinášela si nejlevnější sekanou, kolébala se na vyvrácených nohou. Mně se dělalo špatně z toho puchu. Navíc si Božena odkládala talířek se šlachami a jinými nestravitelnými zbytky semletými do sekané skoro až na můj stůl.

Pak přišla palachiáda v lednu 1989. Vodní děla a transportéry byly stále připraveny.

V listopadu 1989 jsem nechtěl zahálet. S kamarádem Jirkou jsme v noci vyjížděli lepit plakáty a letáky do různých měst. Večer jsme si někdy připadali jako českoslovenští piloti za války v Británii, když si v kantýně vybírali, nad kterou část francouzské pevniny poleť provokovat Němce.

Za okny vrátnic továren svítily osamělé žárovky. Když jsem vybíhal z auta s kýblem lepidla na tapety, štětkou a letáky, krev mi bušila ve spáncích. „Konec vlády jedné strany“, „Pravda o studentských demonstracích v Praze“, „Havel na Hrad“... V jedné fabrice nás chytil ředitel a pomocná stráž VB: „Tak pojdte dál, v noci chodí jenom zloději a dívky!“ V Mělníku byl vzduch znečištěný jako hustá smradlavá kaše, ve které stojí lžice a ani se nehne. Na mělnickém autobusovém nádraží jsem lepil

na zadní stranu plechových tabulek s jízdními řády „Konec vlády jedné strany“. Nad hlavou mi mdle poblikávaly svatojánské mouchy lamp. Chtěl jsem ještě potapetovat trafikku.

„Ssst, ssst,“ ozvalo se ze tmy. Srdce se mi sevřelo v hrudi. Ze tmy za trafikou vyběhly dvě postavy v kožených bundách a hnaly se za mnou. Naskočil jsem do rozjetého auta, zabouchl dveře, ale světla jsme nerozsvítili. Někde poblíž Labe jsme předním sklem narazili do výra a toho náraz nadhodil do výšky někam k obloze, kde zářily hvězdy jako atributy Boha ve Spinozově Etice *more geometrico*. Zastavili jsme až na náměstí v Nymburce. Už skoro svítalo.

„Tak teď budeme mít demografii?“ zeptala se mě krátce poté Božena. Přezvykovala přitom svoji sekanou. „Co to vlastně je, ta demografie? Za komunistů nebyla demografie? Nebudou nám zdražovat tvárnice a cement? Mně se líbí pan Klaus s tím svým knírkem. Má pod čepicí. Podle mého muže je jako Rašín, kterýho zastřelili. Von už ten rozpočet a komunisty vohlídá.“

Ředitelkou se stala Marusja. Každé pondělí pořádala v ředitelně dvouhodinovou poradu, kterou nazývala *briefing*. Lidé při ní zivali a málem padali ze židlí nudou. Bývalý předseda závodního výboru KSČ se přikrčil, zatlačil hlavu mezi ramena a provinile se rozhlížel kolem sebe.

Platy se skoro nezvyšovaly, takže některé báby měly zástěry, bačkory a šátky čím dál ošuntělejší.

Po Marusje na uvolněné místo vedoucí oddělení nastoupila Alena. Jednou si mě Marusja s Alenou pozvaly do ředitelny. Obě se na mě

dlouho nevyzpytatelně dívaly. Marusja promluvila: „Propustíme vás. Není pochyb o tom, že gumujete špatně. Co tomu říkáte?“

Pokrčil jsem rozpačitě rameny.

„To byl vtip,“ usmála se Marusja. „Dočkali jsme se nové doby. Přiznejte si, že gumování vás profesně nenaplnuje. Rozhodly jsme se vás povýšit. Zůstanete sice nadále na středoškolské platové třídě, ale už nebudete gumovat. Musíte se snažit, abyste nový úkol zvládli. Myslíte, že ho zvládnete?“

„Ještě nevím, jaký úkol to bude.“

„Budete na elektrickém psacím stroji přepisovat katalogizační listky. Když popíšete dvacet listů A4, dáte je Aleně nebo mně ke korektuře. To už by pro vás bylo příliš těžké.“

„Co tomu říkáte?“ zeptala se mě Alena svým skřehotavým hlasem.

„Hm. Po deseti letech změna.“

„Ale budeme vás kontrolovat ostrůžím zrakem,“ dodala Alena. „A teď můžete jít.“

U prvních svobodných voleb seděl ve volební komisi profesor Hajský. Zasmáli jsme se svým zážitkům z minulého režimu. On mi mezi řečí prozradil, že moje nadřízená Alena je jeho neteř.

Další roky se přede mnou v elektrickém psacím stroji odvíjely papíry jako nekonečná silnice, přerušovaná vkládáním dalších áčtyřek. Míval jsem zhruba jeden překlep na stránku. Alena přicházela a skřehotavým hlasem se mě vyptávala: „Můžete mi říct, na co při tom přepisování myslíte? Vždyť jde jenom o to přepsat ty listky, a ani toho nejste schopni!“

Když jsem jí jednou položil desky s přepsanými listky na polici pod jiný kámen, než byla zvyklá, přivedla na mě ředitelku.

„Ještě když jste gumoval, upozorňovala jsem vás, že když si nedáte pozor, postarám se, abyste se nikdy neuchytil u žádné instituce, se kterou spolupracujeme, nebo kde se s někým znám.“

Pak se mi začala opakovaně zdát noční můra: byl jsem sevřený mezi hromadami papírů, lístků a zaprášených knih. Stmívalo se. Nade mnou čněl věžák a na jeho střeše stály Alena a Marusja. Házely na mě střepy. Neměl jsem kam uhnout.

Dal jsem v práci výpověď. V jedné instituci se mě ředitelka přímo zeptala, kdo na mě poskytne reference, a dodala: „Nepracoval vy jste u Marusji? Zavolám jí a zeptám se na vás.“ Pochopil jsem, že ty ostatní jí asi volaly také, jenom mi to neřekly. Cítil jsem se opět ve všeobhájícím zajetí Zlého. Asi o tom napíšu zase nějaký text.

Byl jsem deset let gumovačem v knihovně, kde se popravuje zlým slovem.

Pavel Šlégr (nar. 1969) vystudoval obor informační studia a knihovnictví a také filosofii, z níž má doktorát. Pracoval v různých zaměstnáních, nejdéle jako knihovník a archivář, mimo to jako operátor digitalizací, recepční, marketingový telefonista, skladník nebo překladatel. Prózy publikoval například v Salonu Práva, Revui Prostor, Literárních novinách, Babylonu nebo v Literární příloze Respektu.

PERFORMANCE AND DANCE FESTIVAL

BAZAAR

**POSTAREJME SE!
TAKE CARE!**

23. – 26. 3. 2023

WWW.BAZAARFESTIVAL.CZ

BAZAAR FESTIVAL ZA PODPORY

LIVE PERFORMANCE BAZAAR RESIDENCIES ZA PODPORY

BAZAAR FESTIVAL PARTNERI

MEDIální PARTNERI


VSTUPENKY NA GOOUTCZ


literární procházky A2

**18. března
10:30–15:00
sraz na nádraží
Čelákovice-Jiřina**

Voda v krajině

**s Petrem
Petříkem** **a Martou
Martinovou**



**Více informací
a prodej vstupenek na
www.eshop.advojka.cz.**

Podpořilo:  **MINISTERSTVO
KULTURY**




PODPORUJEME INOVACE A ZAHRANIČNÍ SPOLUPRÁCI V KULTUŘE

Výzva Innovation Lab je otevřená do 20. dubna 2023



 www.kreativnievropa.cz    **Kreativní Evropa**

 **Městská knihovna v Praze**

PRA
HA
PRA
GUE
PRA
GA
PRA
G

Politika, umění i sociální antropologie v Městské knihovně v Praze

7. 3. 17.00
Queer umění v Česku
a na Slovensku

7. 3. 19.00
Nová hlava státu:
Prezidentské pravomoci,
aneb jak silného
prezidenta
(ne)chceme

13. 3. 17.00
Čína v kontextu
a souvislostech:
Čínský vliv v médiích

14. 3. 19.00
Mezi romantikou a vědou:
Antropologie zahleděná do
praktických problémů



Více přednášek na
mlp.cz/akce

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1

Pracovat déle a efektivněji

Současné stávky a demonstrace ve Francii

V posledních týdnech přicházejí z Francie zprávy o nebývalé mobilizaci vůči návrhu důchodové reformy. Evropská kolébka pracovních práv se demonstracemi i stávkami snaží bojovat s produktivismem prezidenta Emmanuela Macrona a hájit právo na důstojné podmínky lidského života.

SÁRA VIDÍMOVÁ

Již druhý měsíc probíhají po celé Francii masivní stávky a demonstrace. Nejvýznamnější odborové svazy jsou neobvykle jednotné a Emmanuel Macron se kvůli návrhu důchodové reformy potýká se silným odporem velké části veřejnosti i mnoha politických představitelů. Podobný návrh měli na stole francouzští zákonodárci už před koronavirovou krizí, nakonec se ovšem přiblížily prezidentské volby a Macron ho raději stáhl. O co se nyní ve Francii hraje?

Dvě logiky

Na úvod si zopakujme základní fakta. Již v průběhu prezidentské kampaně v roce 2022 se Macron netajil plánem skoncovat s údajnou neudržitelností důchodového systému a vrátit práci její hodnotu a důležitost. Jinými slovy, předsevzal si, že své spoluobčany „donutí“ pracovat více, efektivněji a do vyššího věku. Vedle liberalizace pracovního trhu, k níž postupně dochází v celé řadě odvětví, se tak zkraje nového roku rozhodl pustit také do důchodů. Hlavní argument nepřekvapí: Francouzi stárnou a prognózy říkají, že v roce 2040 bude důchodců o pět milionů víc než v současnosti. Řešením má být zvýšení věku odchodu do důchodu, konkrétně z aktuálních 62 na 64 let. Všichni Francouzi narození po 1. lednu 1966 by odcházeli do důchodu v 64 letech. Jak ale neustále vysvětluje premiérka Élisabeth Borne, fyzicky náročné profese, pracovníci francouzských drah a hromadné dopravy, zaměstnanci jaderných a dalších elektráren, námořníci nebo pracovníci v kultuře by zůstali ve zvláštním režimu. Vše to možná vypadá na první pohled logicky, přitom jde ale o reformu, která je skutečně nebezpečná.

Ve Francii se totiž nebojuje jen za věk odchodu do důchodu, ale za důstojnost lidského života. „V této debatě se střetávají dvě logiky:

jedna produktivistická, která říká, že je třeba více pracovat, abychom více vyráběli, a druhá, která tvrdí, že je třeba pracovat méně, abychom vyráběli sice méně, ale lépe,“ shrnul oba pohledy na reformu lídr strany Nepoddajná Francie Jean-Luc Mélenchon v rozhovoru pro televizní stanici BFM.

Macron, který velmi rád diskutuje s mladými lidmi o jejich budoucnosti, nyní navrhuje reformu, jež zcela zapomíná na ekologickou krizi a její řešení. Zasazuje se totiž o „víc práce“ v době, kdy je potřeba méně konzumovat. Reforma také zcela opomíjí změny, jimiž pracovní trh prochází – nechává sice některé profese „nedotknutelné“, ovšem nebere ohled na jiné, které se kvůli liberalizaci pracovního trhu staly překérnými. Příkladem jsou pracovníci v nemocnicích, na stavbách, ve školách a ve službách. Koncepce důstojného stáří přitom Macronovi a jeho ministrům nic neříká – na věc se nahlíží logikou trhu, produktivita a kupní síly.

Periferie a metropole

Mobilizace je masivní hlavně v malých a středních městech, kde se počty demonstrujících mnohdy přibližovaly celkovému počtu tamních obyvatel. Pro deník *L'Humanité* to komentoval politolog a sociolog *Jérôme Fourquet*, který je autorem hojně užívaných označení „Francie periferie“ a „Francie metropole“, jimiž popisuje odlišné světy, jež se stále silněji propisují na mapu „Hexagonu“. *Fourquet* vysvětluje, že Francie dnes zažívá mobilizaci, kterou lze srovnat s tou z roku 1995. Největší demonstrace z 11. února se podle různých zdrojů zúčastnily dva miliony lidí, ovšem stávky, byť paralyzovaly hromadnou dopravu, jsou mnohem slabší. Sociolog si to vysvětluje tím, že i přes nebývalou shodu všech relevantních odborových svazů je pro Francouze a Francouzky stále obtížnější představit si,

že kvůli účasti na stávce přijdou o denní nebo několikadenní mzdu. *Fourquet* se vyjadřuje konkrétně k mobilizovaným městům a regionům, kde je často silně zastoupená levice, což znamená, že se jedná o motivované občany, kteří věří, že je možné reformu zastavit. Mnohem méně se mobilizují regiony se silným zastoupením Národního shromáždění (dříve Národní fronta), kde jsou podle *Fourqueta* občané rezignovaní a taková je i strategie jejich politických zástupců. Motivem mobilizace malých měst však může být třeba i existence silných rodin, v nichž senioři chtějí své aktivní stáří věnovat spíše vnoučatům než zaměstnavateli. Může jít také o důsledek dlouhodobého opomíjení „periferie“, která se nyní o to razantněji organizuje. A v neposlední řadě je možné, že se lidé znovu aktivizují na půdorysu protestů žlutých vest z roku 2018.

V pátek 17. února uplynula dvacetidenní lhůta, během níž bylo možné diskutovat a hlasovat o úpravách a protínávrzích důchodové reformy. Jelikož opozice obstruovala natolik, že se o návrhu zákona vůbec nerozhodovalo, bude nyní projednáván Senátem. Nejprve musí dojít ke shodě mezi oběma komorami, přičemž finální hlasování by mělo proběhnout 26. března. Mezitím byla na 7. března ohlášena celostátní mobilizace, jejímž cílem je zcela zastavit provoz v zemi a do které se zapojí všechny relevantní odborové svazy. Prezident Macron tedy ještě nemá vyhráno.

Autorka je politoložka.

par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ

I v únoru se stránky čínského tisku plnily převážně domácí politikou. Šlo především o texty upozorňující na zasedání Čínského shromáždění lidových zástupců a Čínského lidového politického poradního shromáždění, tedy nominálně nejvyšších legislativních orgánů. Jejich skutečnou rolí je nicméně legitimizace čínského politického systému jako demokracie s určitými pluralitními prvky – čistě formálně v ČLR existuje kromě Komunistické strany Číny dalších osm povolených stran, které jsou součástí Jednotné fronty (obdobu Národní fronty, kterou známe z ČSSR). Hlavně shromáždění lidových zástupců pouze odklepává zákonné úpravy předem formulované stranou. Úkolem druhého tělesa je pak navíc kooptace elit z řad menšin a zájmových skupin, poradní shromáždění totiž spadá pod systém Jednotné fronty a naplní jeho práce je politická kontrola nestranických elementů společnosti. Občanům Číny jsou „dvě zasedání“ prezentována jako vrcholná událost politické sezóny, kdy je povoleno diskutovat o zákonech a opatřeních, jejichž finální podoba je přitom již schválena stranickými strukturami.



Oproti loňskému podzimu z čínských médií prakticky zmizely zmínky o koronaviru,

ale také o ruské válce na Ukrajině. Určité pozornosti se dostalo diplomatické misi ministra zahraničí Wang Iho na Mnichovské bezpečnostní konferenci, odkud směřuje do Ruska. Čínská média si všímají především poměrně ostré slovní výměny mezi Wangem a americkým ministrem zahraničí Antonym Blinkenem, která proběhla na pozadí stále nepřiliš objasněného sporu ohledně čínského balónu sestřeleného v americkém vzdušném prostoru. Wang jednání americké strany dokonce označil za „hysterii“ a po schůzce se svým americkým protějškem řekl novinářům, že incident je „politická fraška“, a požádal USA, aby „jednaly upřímně“ a „napravily své chyby“, kterými „poškodily čínsko-americké vztahy“. (Čínský tisk ovšem neinformoval o poměrně závažném obvinění ze strany Blinkena, že ČLR zvažuje dodávky zbraní Rusku.) Podle textu publikovaného 19. února v **China News Service**, stranickém médiu cílícím na globální čínskou diasporu, kritiku vznesl i čínský velvyslanec při OSN, a to konkrétně vůči celé alianci NATO, kterou označil za „potížistu“ světové politické scény. Tento názor velvyslanec pronesl nejen v kontextu války na Ukrajině, ale také v reakci na „nezodpovědné výroky nezakládající se na faktech“ generálního tajemníka NATO, jenž označil rostoucí čínskou vojenskou sílu za „výzvu“ pro alianci.



Šanghajský pozorovatel, online portál stranického Osvobozenického deníku, si 17. února všiml dvou zpráv týkajících se Běloruska. Především se běloruský prezident Alexandr Lukašenko v Moskvě setkal s Vladimírem Putinem.

Lukašenko při jednání zdůraznil, že Bělorusko splnilo v roce 2022 závazky plynoucí z dohod o bezpečnostní spolupráci s Ruskem. Podle Putina se ale oba lídři kromě vojenských otázek bavili také o ekonomických záležitostech. Větší prostor dostala zpráva běloruské státní tiskové agentury, podle níž Lukašenko prohlásil, že se do války po boku Ruska zapojí v případě, že „na území Běloruska vstoupí byt jen jeden cizí voják“. Dokud k tomu nedojde, Bělorusko nemá v úmyslu válčit. **Běloruský prezident si postěžoval, že zatímco on neposlal na Ukrajinu jediného vojáka a ani se k tomu nechystá, Západ tam posílá žoldáky, a přesto je kritizován právě Lukašenko.**



V pátek 17. února se na hlavních stránkách státních online médií objevil pozitivně laděný komentář **Agentury Nová Čína** k budoucnosti čínské ekonomiky. Vzletným, až poetickým jazykem líčí nadcházející jaro jako dobu zaručeného rozkvětu pod pevným vedením generálního tajemníka Si Ťin-pchinga. Autor se opírá o meziroční růst turismu i spotřeby, o závěry Ústřední ekonomické pracovní konference, která se sešla na konci ledna, ale také o výsledky studie Mezinárodního měnového fondu, která odhaduje dlouhodobý růst čínské ekonomiky nejméně na 5,2 procenta. **Loni touto dobou byly ve velkých městech ČLR zavedeny tvrdé lockdowny a oběh zboží i osob byl minimální, takže růst je spíše logickým návratem k „normálu“.** Zároveň se s ohledem na nespolehlivost oficiálních statistik nedovíme, jaký byl reálný růst čínského hospodářství za covidu, či zda nešlo dokonce o pokles, jak tvrdili někteří

ekonomové. Podobné články mají především posílit důvěru čínských občanů a zahraničních investorů v další růst čínské ekonomiky, což se zatím víceméně daří.



„Rok zahájení pochodu k všeobecně vybudovanému socialismu a modernizovanému státu.“ Tak označila 17. února na svých webových stránkách rok 2023 státní čínská televize CCTV. Po konsolidaci systému na 20. sjezdu Komunistické strany Číny loni na podzim má prý země letos nakročeno ke „kvalitnímu rozvoji s vysokou přidanou hodnotou“. Jelikož jde o ideologický článek, patrně připravující čtenáře na „dvě zasedání“, důraz je kladen na „ideje“ onoho rozvoje, které jsou podle autora obsaženy v Si Ťin-pchingových projevech z let 2015 až 2022.



Komentář na stranické **Lidové síti** z 19. února se rovněž věnuje důležitosti rozvoje. Zaměřuje se však na chudé rurální oblasti, které měla zachránit kampaň proti extrémní chudobě, jejíž úspěšné završení oznámila státostrana již na konci roku 2020. Vše se údajně podařilo i navzdory covidovému propadu reálných mezd. **Politické elity si nicméně uvědomují, že „vymýcení chudoby“ na papíře nestačí.** Komentář tudíž naznačuje pokračování snah o zlepšení životních podmínek na venkově, především pak v oblasti vzdělávání a kvality práce, čehož má být dosaženo pomocí rozvojových programů „obnovy“.

Kapitalismus štvě lidi proti lidem

V loňském roce Bořek Slezáček zazářil jako jednooký gangster Alexej v seriálu Devadesátky. Sám ve zmíněné dekádě proslul divokým životním stylem, dnes ale nepije a je přesvědčeným levičákem. S hercem, hudebníkem a moderátorem jsme si povídali o příčinách jeho kritického postoje ke kapitalismu i o hereckém prostředí.

MATĚJ METELEC

V rozhovoru pro server iDnes. cz z prosince loňského roku jste vyvolal menší poprask svými výroky o kapitalismu – mimo jiné jste řekl, že je to „systém na hovno“. Jak jste se stal antikapitalistou? Přestože se celý život věnuji hudbě a divadlu, z rodinných příčin, které jsou vedlejší, jsem šel studovat ekonomii. Mám tedy titul inženýra ekonomie. Školu jsem dokončil v roce 1992, kdy tu byli všichni nadšení z nového společenského sytému a neoliberalismus tady zakorenil pevněji než v Pinochetově Chile. Sám jsem tehdy měl růžové brýle, věřil jsem, že musíme podporovat podnikání a že bohatství postupně prokape níž. Pro mě osobně bylo důležité, že jsem mohl začít cestovat. Rodiče žili od konce sedmdesátých let v Německu, začal jsem tam pracovat a měl tam spoustu kamarádů. Jenže všichni byli na rozdíl ode mě nalevo. Díky nim jsem začal svůj optimismus pomalu ztrácet. Pamatuji si na jedno z těch prozření, když jsme v supermarketu nakupovali na nějaký večírek a můj kamarád, fotograf z Kolína nad Rýnem, se podíval na nekonečný regál jogurtů a prohlásil: „Na co je mi třicet druhů jahodových jogurtů?“ A já jsem mu řekl: „Pro možnost volby!“ a měl jsem pocit, že jsem vyslovil hluboký argument. On na to řekl: „Ale kolik nás ta možnost volby stojí?“ Tehdy mi začaly docházet souvislosti. Setkal jsem se s bojkotem Shellu, s lidmi z Greenpeace a přestal jsem svět vnímat prizmatem českého antikomunismu, v jehož rámci bylo všechno nalevo špatně.

Podobné situace nahlodávaly mé neoliberální přesvědčení. Později, protože jsem měl přítelkyni z Uruguaye, jsem poznal Jižní Ameriku, kde jsem začal se svými postoji tvrdě narážet. Viděl jsem, že jejich názory vycházejí z úplně jiných zkušeností s tím, čemu jsme tady tehdy říkali svoboda a demokracie. A nakonec jsem došel k závěru, že jsme si sem pustili systém, který mnoho slibuje, ale málo z toho dodrží, a rozděluje lidi, když jim tvrdí, že neúspěch je jejich vina. Mně na kapitalismu vadí, že zisky kapitalizuje a ztráty socializuje, jak jsme to viděli během finanční krize roku 2008, kdy se obrovské ztráty bank sanovaly ze státních rozpočtů. Ještě větším problémem než socializace ztrát je ale socializace nákladů. Nepřímé náklady kapitálu nese celá společnost a nejvíc dopadají na ty nejchudší. Životní prostředí a zničená infrastruktura – tyhle náklady nese me my, ne oligarchové. Jakkoliv oceňuji přínos kapitalismu v dynamice technologických inovací, nesouhlasím s tím, že by se dobrovolně podílel na zvyšování životní úrovně. Všechno, co ke zvyšování životní úrovně vedlo, dělo se kapitalismu navzdory díky levicové opozici vůči němu. Kapitalismus byl schopen vytvořit zdroje, které by ze světa mohly odstranit hlad a nemoci, ale nepoužil je k tomu, a místo toho dál akumuluje bohatství.

Nepodepsala se na úspěchu neoliberalismu i ekonomie, která jej po roce 1989 záhy přijala a šířila jako jedinou alternativu?

Chodil jsem v Ostravě na Ekonomickou fakultu Technické univerzity, kde to bylo trochu jiné než na pražské VŠE. Navíc ekonomie je velmi široký obor a ve vyšších ročnících už šlo o aplikované věci, ekonomiku průmyslu, organizaci výroby, tam už se o nějaký ideologický fundament nejednalo. Neoliberalismus byl u nás prosazován především lidmi z Prognostického ústavu, který paradoxně vybudoval Valtr Komárek, někdejší ekonomický poradce Che Guevary! Šlo o lidi jako Klaus, Dyba nebo Dlouhý. Tehdy se jim mimo jiné povedlo dosáhnout zmatení pojmů mezi politickým a ekonomickým systémem. Pod kapitalismem si tu málokdo něco představí, protože přece žijeme v „demokracii“. Ta ale nemá s kapitalismem nic

společného. Ano, ušla s ním nějakou cestu, ale – jak říká Slavoj Žižek – dnes jsou nejméně úspěšnějšími kapitalisty čínští komunisté.

Pro mě je nejzásadnější lidskou hodnotou solidarita. Mnohem důležitější než individuální svoboda, kterou neoliberalismus ustavil jako univerzální hodnotu a skrze stát ji vnucuje všem, aby je štvál proti sobě na trhu práce. Bylo nám řečeno, že kapitalismus je postaven na trhu a že trh je všudypřítomný a všechno vyřeší. Trh je z definice prostor, kde se rovnocenné subjekty střetávají v soutěži podle pravidel. Je ale korporace vlastnící síť supermarketů rovnocenná s vietnamskou večerkou? A co je ještě zásadnější: dávno se nehraje podle pravidel, hraje se o pravidla. Nezměrná ekonomická síla korporací se přetavuje v politickou sílu a demokracie, která měla kapitalismus činit přijatelným díky možnosti volby a regulaci nežádoucích jevů, se tím totálně relativizuje. Jak říká Václav Bělohradský, jsou to paradoxně volby, co nejvíc hyzdí dnešní demokracii, která se stala jen střetáváním peněz, soubojem marketingů, jedněch oligarchů vůči druhým.

V rámci popularizace neoliberálního narativu se u nás s nástupem demokracie navíc podařilo naprosto zamlčet hrůznou minulost kapitalismu: kolonialismus, institucionální rasismus a ožebračení zemí třetího světa. To všechno je pro průměrného českého liberála buď neznámé, nebo tabu. Zatímco si připomínáme oběti komunismu, zamlčujeme miliony obětí kapitalismu, které dodnes přibývají v důsledku neokolonialismu nebo dětské práce. Pro mě je to totéž jako popírat holocaust. Vede to k takovým absurditám, jako že je u nás bez jakéhokoli pokusu o kritickou reflexi adorován třeba Winston Churchill, významná osobnost, ale také představitel brutálního koloniálního přístupu, rasista a ještě v padesátých letech čestný předseda Britské eugenické společnosti.

Takže ekonomové jsou také oběti neoliberálního narativu?

Ne, mainstreamoví ekonomové jsou dneska jeho základ. To jsou často lidé, které si korporace zvou za tučné honoráře na své pracovní mítinky a kongresy, aby jim tam říkali, co chtějí slyšet. Tak se navzájem utvrzují ve svém pohledu a těm mainstreamovým ekonomům se to ohromně vyplatí. Je to fantastický kšeft. Ilonu Švihlíkovou na takovou akci nikdo nepozve. Ač k mnoha jejím postojům mám výhrady, její práce o dobývání renty je mimořádná. Ukazuje, že akumulace kapitálu probíhá pořád, ale zatímco vytváření zisku mělo z etického hlediska jistou legitimitu, protože kapitalista starého stříhu musel investovat prostředky a práci, dobývání renty nemá legitimitu žádnou.

Není náročné být s vaší profesí levičák? Sám si to neumím představit, ale nějak mi to nejde dohromady... Narážíte s tím? Narážím zpravidla v divadelní šatně. České umělecké školství je fantastické, co se umělecké stránky týče, absolventům dává ale jen chabý všeobecný znalostní fundament. Málokdo umí rozlišit padesátá léta od normalizace nebo levičáka od bolševika, a tak jsem se naučil o tom nemluvit. Marný boj. Vlastně v tom hereckém prostředí neznám skoro nikoho, kdo by o sobě říkal, že je levičák, krom Kryštofa Bartoše, který ovšem také pobýval hodně v Německu. Nebo mého kolegy Petra Semeráda, herce, radikála, antifašisty. Když probíhá nějaká politická debata, řeknou: „Ty jsi bolševik, my to o tobě víme, jdi do prdele“, a tím to skončí. Není v tom zloba, je to ostrakizace z legrace, ale je. Přitom je to paradoxní. Onehdy mě pozvali do nějaké televizní show. Na natáčení se mnou čekala kolegyně z Národního divadla a dostali

jsme se k debatě, jestli lidé mají stejný přístup ke vzdělání. Já jsem říkal, že i u nás je to nespravedlivé, ale není to tak strašné jako třeba v Africe. Na což mi řekla: „Znám jednoho černocha a ten mi řekl: ‚Neposílejte nám už žádné peníze, my jsme pak strašně líní.‘ Tak to bude asi pravda, když to říkají oni sami.“ Ona nepodniká, nikoho nezaměstnává, nedělá nic, co by mohlo podpořit narativ individuální zodpovědnosti, je v angažmá v divadle, kde pobírá mzdu vzniklou přerozdělením, a přitom má tenhle povýšený postoj k přerozdělování. U umělců je běžné, že nechtějí platit vysoké daně, aniž by si uvědomovali, že valná část jejich příjmů je tvořena právě daněmi jiných lidí, povětšinou zrovna těch nejchudších, což je dáno nespravedlností daňového mixu této země.

To je skutečně paradoxní. Opravdu si neuvědomují, jak významné je pro jejich profesi přerozdělování?

Nejspíš ne. Jejich příjmy se mohou skládat z hraní pro soukromá divadla, která jsou samozřejmě mnohdy také dotovaná z veřejných rozpočtů, točení pro veřejnoprávní Českou televizi, práce v městských divadlech, nějakých grantů, veřejných zakázek, ale toho, odkud ty peníze pocházejí, si vědomí asi nejsou. Nechtějí tuhle otázku vůbec slyšet. Samozřejmě zobecňují, protože nejvíc jsou slyšet právě konformisti. Nebudu ovšem daleko od pravdy, když řeknu, že mí kolegové jsou z valné většiny voličská základna Topky.

U nás obecně platí, že když už umělci vyjadřují nějaký občanský angažovaný postoj, je zpravidla zcela konformní neoliberálnímu vidění světa. Čím to je? Pracovní vztahy v uměleckých profesích jsou méně vertikální, mnohdy dokonce poměrně demokratické. Ne vždy a ne všude, jistě se i v divadlech leze kvůli práci někomu do prdele, ale divadlo, filharmonie nebo veřejnoprávní televize rozhodně nejsou tak šilným prostředím s naprostou absencí demokratických principů jako korporace. Umělecká třída – nazvěme to tak – tudíž není tolik vystavena tlaku kapitalismu a deficit demokracie a svobody v rámci ekonomických vztahů ji tolik nebolí. Je to ale jen moje teorie a jistě jen jeden z faktorů. Navíc se ty postoje multiplikují v dost specifické sociální bublině. Herci chodí na stejné školy, čtou stejné knihy. Dokonce ani covid, zavřená divadla a následná pomoc státu, bez které by jim mnohdy bylo ouvej, je nijak ideově nerozkolísaly. Nedávno jsem viděl, jak si tři kolegové půjčovali knížku o tom, jak je to strašné v Severní Koreji. Nepochybně je! Ale já si dovolil utrousit jízlivou poznámku, že v té Jižní to nebude o moc lepší, a to se jich strašně dotklo, protože to nepasuje do černobílého rozdělení světa na dobro a zlo.

Před Listopadem byli umělci omezováni cenzurou, nemohli se realizovat, cestovat a vydělavat tolik, kolik dnes, není se tedy čemu divit, že přijali neoliberální příběh o individuálním úspěchu. Ale konformita, kterou zmiňujete, zarážející je. Radikalismus, který je mezi umělci v Německu naprosto běžný, je tady nemyslitelný. Levici trochu nešťastně reprezentovali hlavně tlustí chlápci ve špatně střižených oblecích, kteří přišli s ofenzivní rétorikou ve špatný čas a měli charisma lahve od okurek. V tom prostředí, kde se pohybují, se klade rovnítko mezi komunismem, který zavíral lidi do vězení, a levici jako takovou. Pamatuji si, jak mě šokoval, při mé profesní i lidské účtě k Jiřímu Mádlovi a Martě Issové, klip Přemluv bábu. Když jsem to viděl, protíral jsem si oči a říkal si: „Já mám asi vlčí mlhu! To přece není možné!“ Byla to sprostota, brutální ageismus a hluboké nepochopení fungování světa. Nejstrašnější na tom ale je, že kdybyste si sem ty dva nesmírně milé lidi posadil a zeptal se jich

Bořek Slezáček (nar. 1967) pochází z Ostravy, kde vystudoval Ekonomickou fakultu Vysoké školy báňské – Technické univerzity. Proslavil se jako herec, hudebník a moderátor (v devadesátých letech uváděl hitparádu Eso) – a také jako objekt bulvárních článků. V poslední době hrál například v oceňovaném seriálu Devadesátky (2022). Působí mimo jiné v pražském Činoherním klubu.

S Bořkem Slezáčkem o neoliberalismu a jeho nákladech



Bořek Slezáček. Foto Lenka Hatašová

na definice levice a pravice, tak asi nepochodíte. Na tom klipu bylo vidět, jak bigotní anti-komunismus, který samozřejmě původně měl své příčiny, zvládla neoliberální klika přetavit v obecný úzus, že pravice jsou ti rozumní hospodáři, kdežto levičáci ta líná hovada, kterým jde o vaše peníze. Ukázala se v něm zcela jasně schopnost kapitalistického systému štvát lidi proti lidem. A vidíme to neustále: štvání bílé chudiny proti Romům, střední třídy proti uprchlíkům – z pohledu hyperoligarchie vlastně jedněch chudých proti druhým.

Lidé se ale často dívají na svět s tím, že jim se zrovna daří a je to jejich zásluha, a pak se jim kapitalismus líbí. Jeden kolega mi nedávno v nějaké diskusi vmetl: „Kdo podle tebe u nás není svobodný?“ Já ale nerozlišuji u nás a jinde, nevím, kde by měla být ta hranice, kde jsou „naši lidi“ a kde už ne – v Brně jsou ještě „naši“, a ve Vídni už jsou „cizí“? Jsem přesvědčený, že dokud nejsou svobodní všichni, není svobodný vlastně nikdo. Třeba zaměstnanci supermarketů, kteří se musí zeptat pokaždé, když si potřebují dojit na záchod, svobodní rozhodně nejsou!

Za roli gangstera Alexeje v seriálu Devadesátky jste sklídlil všeobecné uznání. Pamětníci na tu dobu většinou vzpomínají jako na éru svobody. Zároveň k ní však patřily nemalé náklady transformace

nebo rasistické vraždy. Já si vás z té doby pamatuji jako celebrity a floutka. Jak jste tu dobu vlastně prožíval?

Ano, řada lidí vidí tu dobu nostalgicky, ale těm je většinou o deset let méně než mně. Pro mě byly zlaté osmdesátky – ale to nijak nesouvisí s politikou. Husákovská normalizace nebyla padesátá léta a já pocházím z Ostravy, kde se na ten režim mnohdy koukalo přece jen trochu jinak než v Praze. Spousta mých spolužáků a kamarádů pocházela z dělnických rodin, znal jsem odmalička jejich otce a mnozí byli „true believers“. A já si jich vážil – ne kvůli jejich politickým názorům, ale protože to byli fajn chlapi, chodili s námi na ryby a třeba vedli deset dnů zavalenou partu na šachtě, zachránili spoustu životů a dostali za to metál. Já si dodnes nemyslím, že bylo nějaké „my“ a „oni“. To jsme byli my – s úctyhodnými výjimkami v podobě disentu. A s tím se neumíme vyrovnat. Odtud asi také ta nenávisť ke všemu levicovému. Špatné svědomí. Samozřejmě jsem později v pubertě nesnášel komouše a nadával jsem na ně, ale to byla spíš generační vzpoura. A v devadesátých letech jsem to viděl tak, že jedny dědky vystřídali jiní dědci...

Ale jak jsem říkal, hrozně důležitá pro mě byla možnost cestovat. Najednou bylo všechno jen na mně a já to s radostí přijal. Odjel jsem hned, když jsem v roce 1992 skončil školu, vlastně jsem cestoval už v průběhu dvou

posledních ročníků, a vrátil jsem se až po půlce devadesátých let. Projel jsem kus světa, kromě Evropy a Latinské Ameriky také třeba Indii, a došel jsem k názoru, že když se narodíš na špatném břehu řeky, tak na něm s největší pravděpodobností i umřeš. Těch, kteří ji přeplavou, je málo a existují hlavně proto, aby nám je systém mohl ukazovat jako ikony. Zpětně pro mě devadesátá léta znamenají hlavně tu dobu, kdy se zhaslo, a jako se ve filmu Hoří, má panenko rozkradla tombola, tady zmizely obrovské majetky. Dneska se Babiš popotahuje za padesát milionů, jen do něj, ale tady se rozkradly biliony a systému náramně vyhovuje, že projektujeme své frustrace do jediného oligarchy, který udělal tu chybu, že se na rozdíl od ostatních příslušníků své třídy schovávat za proxy lidi.

Viděl jste to tak už tehdy?

Tehdy jsem to vnímal, ale tolik mě to neštvalo. Zajímalo mě hrát v kapele a posedávat po barech. Dost jsem pil. Devadesátá léta byla v mnoha směrech velmi svobodomyslná – když sem přijeli lidi z Německa, nemohli věřit, že se tu v hospodách balí jointy –, ale zaplatili jsme za to příliš. Přitom řada lidí, v čele s Václavem Havlem, měla pocit, že by to mohlo jít jiným směrem. Jenže pak se Havel stal představitelem establishmentu a z brilantního intelektuála, který analyzoval nejen Husákův systém, ale

také ten, co existoval na Západě, se najednou stal politik, jehož perspektiva byla zákonitě zcela odlišná. Děsivé je, jak byl Havlův autentický humanismus po jeho smrti šmahem nahrazen emancipací všech od všeho a neoliberální systém si Havla zprivatizoval a pomalu, ale jistě z něj dělá Fučíka kapitalismu. Z toho by se nám mělo chtít brečet. Byl to přece především humanista a nezapomínejme, že také zásadní odpůrce Klausova technokratického vnímání světa, které nás dovedlo tam, kde jsme.

Máte částečně ruský původ a syny jste pojmenoval Nikolaj a Andrej. Rusofobie u nás byla vždycky poměrně silná, ale po začátku ruské agrese se ještě zvětšila. Setkal jste se s ní i osobně?

Mámina rodina pochází z Ruska. Dlouho jsem si myslel, že už rusofobie zmizela. Když jsem prvního syna pojmenoval Kolja, kamarád mi říkal: „Vždyť jsi mu zničil celý život!“, a já se smál, že to už je pryč. A pak mi postupně docházelo, že rusofobie je takový rasismus lepších lidí. Všichni samozřejmě budou říkat, že to není pravda, ale to na věci nic nemění. Je to tak. Jsou to lidé, kteří chápou, že říkat „negr“ je nepřijatelné, ale říkat „Rusák“ jim připadá naprosto v pořádku. Válka pochopitelně smetla ze stolu racionální argumenty proti, takže to teď vůbec není téma.

Jak vnímáte dnešní Českou republiku? Aktuálně nemáme v poslanecké sněmovně žádnou levicovou stranu. Vidíte nějakou šanci na návrat levice?

Mě na současném Česku štve totální absence vize. Proč někdo mává českou vlajkou, na co je momentálně hrdý? Moje loajalita vůči téhle zemi je nulová. Proto šly třeba prezidentské volby úplně mimo mě. Nechci legitimizovat svým souhlasem jednoho nebo druhého kandidáta, když to, který z nich vyhraje, je z hlediska pracujících lidí úplně jedno. V politice aktuálně žádnou naději pro levice nevidím. Neoliberalismus je pořád dost silný, aby střední třídu korumpoval prodlouženými víkendy v Barceloně a rozevíral nůžky mezi venkovem a městem natolik, že město venkovem stále víc opovrhuje. Nic na tom nezmění dělnická třída, která už v podstatě neexistuje, prekariát na to nemá fištrón a vzdělaná liberální vrstva, která by to řešit mohla, je buď provázaná se stávajícím pořádkem v kolotoči splátek a výplat, nebo je rozhádaná. Chápu, že konzervativci se mezi sebou nehádají – k dosažení jejich vize stačí jediné: nedělat nic. Naproti tomu každý levičák má vlastní představu o zlepšení světa a u nás, protože jsme malá země, se ideové spory rychle stávají spory osobními. Já třeba nejsem fanda kosmetických úprav, myslím, že je potřeba radikálnějších změn, ale chápu, že se budeme muset spokojit s těmi kosmetickými úpravami. Světlo na konci tunelu každopádně nevidím. Levicová témata leží na zemi a nikdo je nezvedá. Souvisí to s tím, že ve dvacátém století jsme levicovou touhu po lepším světě dokázali přetavit v policejní státy, koncentráky a totální nesvobodu. To bylo tragické dějinné selhání a je otázka, jestli to nebyla nadlouho poslední šance.

Výsledkem odmítání všeho levicového je fakt, že nám na dveře klepou fašisti. Vzdávat to proto nemůžeme. Musíme bojovat aspoň na místní úrovni, za své „dětské prolézačky a natřené lavičky“, za právo na bydlení a na důstojný veřejný prostor a myslet na to, že solidarita je větší hodnota než hypertrofovaná individuální svoboda pro vyvolené. Musíme se snažit o demokratizaci a federalizaci Evropské unie. Je to možná blbý dům, ale je to náš dům a je dost velký na to, aby mohl vzdorovat síle korporací. Ty bezesporu podporují různé nacionalistické „alternativy“, protože vědí, že s entitami velikosti České republiky si budou vždycky moct vytírat prdel.

Zlý výrostek Hugo?

Venezuelský prezident Hugo Chávez svého času představoval inspiraci nejen pro latinskoamerickou radikální levici. Čím dál autoritářštější „comandante“ měl ale od začátku blíž k vojenským uniformám než k progresivní politice. Deset let po jeho smrti už se k němu nehlásí skoro nikdo.

RADEK BUBEN

Když 5. března 2013 zemřel Hugo Chávez – za dodnes ne zcela vyjasněných okolností –, odešel ze světové politiky lídr, který po celou první dekádu našeho století výrazně formoval politické střety nejenom na americkém kontinentu, ale v symbolickém smyslu i ve zbytku světa. Chávez byl prezident, kterého jistá část radikální levice včetně té české považovala za reprezentanta oprávněného boje proti neoliberalismu či imperialismu, někdy dokonce za tvůrce nového stylu politiky, jehož by se měly chopit i radikálně levicové směry v Evropě. Určitá část nostalgické marxizující levice ho identifikovala přímo s velkými revolucionáři 20. století, případně v něm viděla alespoň nového Salvadora Allendeho.

Naopak pro jiné levicové publicisty či aktivisty, ať už radikální či umírněné, šlo o dalšího reprezentanta bonapartismu či militaristické pseudolevice, případně populismu, za jehož setrváním u moci a relativními dočasnými úspěchy stálo především venezuelské ropné bohatství a vysoké ceny nerostných surovin v době po okupaci Iráku a za čínské konjunktury. Podobný postoj k němu zaujímali i středoví liberálové, kteří však vždy kladli důraz hlavně na rostoucí autoritářské rysy jeho vlády a fatální administrativní nekompetenci. „Chávez není Castro, je to Perón s ropou,“ napsal v roce 2005 mexický historik a politik Jorge Castañeda. O pár let později již zaznívaly z tohoto tábora hlasy upozorňující na institucionální podobnosti mezi pojetím politiky u Cháveze a třeba u Viktora Orbána.

Pro pravici byl Chávez politickým vnukem Fidela Castra (generace bratrů a synů vykrvácely mezi šedesátými a osmdesátými lety – kromě nikaragujských sandinistů) a další ukázkou nevyhnutelného úpadku jakéhokoli etatizujícího projektu a snahy vymezit se vůči kapitalismu. Byl to pro ně diktátor par excellence: tropický totalitarismus, olivově zelená uniforma a zaťatá pěst. Radikálnější pravice tehdy Cháveze identifikovala přímo s kubánskými intrikami, později s Ruskem, Íránem a dalšími nepřáteli Západu. Dnes by však řada lidí právě z tohoto proudu patrně upozorňovala na zálužnost amerického establishmentu a *deep state*, jemuž podle nich Chávez čelil a který proti Venezuele neustále intrigoval, a líbily by se jim Chávezovy apely k lidu a kritika „globálního mainstreamu“. Tak jako v mnoha jiných případech by tuto pozici sdíleli s částí nominální levice.

Chávez jako „levičák“

Sympatie krajní levice či tradičních a spíše nostalgických marxistů, rysujících kontinuitu mezi reformistickým projektem guatemalského prezidenta Jacoba Árbenze v padesátých letech, Castrovou revolucí, Allendeho neúspěšným pokusem o chilskou cestu k socialismu, sandinistickou Nikaragou let osmdesátých a Chávezem, však narážejí na jeden podstatný problém: Chávezovy politické inspirace a jeho ideové chameleonství. V kampani v roce 1998 Chávez mluvil o Kubě jako o diktatuře a hlásil se k Blairově „třetí cestě“. I podle jeho tehdejších blízkých spolupracovníků nešlo o volební kalkul, byť o Blairově vládnutí vlastně nic nevěděl. Co se Kuby týče, když se v roce 1992 podplukovník Chávez neúspěšně pokusil o puč proti neoblíbené, ale řádně zvolené vládě, byl to Fidel Castro, který volal do Caracasu a odsuzoval pučisty a hrozbu nového militarismu na kontinentu.

Původní chavismus totiž nebyl projektem levicových aktivistů či uvědomělé dělnické třídy, nýbrž dílem skupiny důstojníků graduovaných na vojenské akademii v sedmdesátých letech. Romantický nacionalismus, kult osoby Simóna Bolívara, osvoboditele země od Španělska, odpor k civilním politikům, ale také

ke zkorumpovaným nadřazeným a k postupné pauperizaci nastupující vojenské generace – to byl tmel konspirativní buňky, která po celá osmdesátá léta chystala projekt blíže nespecifikované změny.

Sám Chávez měl celoživotně dva hlavní vzory. Prvním byl peruánský vojenský reformistický generál Juan Velasco Alvarado, prezident země v letech 1968 až 1975; druhým hegemon panamské politiky, taktéž generál Omar Torrijos, vládnoucí v období 1968 až 1981. A byly to patrně vojenské vazby venezuelských vojáků právě na kolegy v Peru, které v roce 2000, krátce po Chávezově nástupu k moci, zajistily ve Venezuele dočasný úkryt vojenskému šéfovi peruánské tajné služby padnuvšího pravicového autoritáře Alberta Fujimoriho. Chavismus se totiž vždy nejlépe pohyboval v olivově zeleném světě. Udržení ústavního systému v zemi, na kterém svého času lpěl Salvador Allende – navzdory tvrdým sporům s chilským kongresem o jeho konkrétní naplňování – by se s chavismem nemohlo nikdy dobře snášet. Spíš než prezident byl Chávez „comandante“, velitel. Původně plánoval dostat se k moci vojenským převratem. Teprve neúspěch v roce 1992, uvěznění a poté předčasné propuštění díky amnestii ho dovedly k systematictější spolupráci s civilisty a s levicí. Ostatně nebyť prezidentského pardonu, nemohl by se voleb v roce 1998 vůbec účastnit. Na svou inauguraci pak Chávez neúspěšně zval Marcose Péreze Jiméneze – venezuelského proamerického diktátora z padesátých let, dožívajícího v madridském exilu.

Apely, kampaně a mise

Když Chávez zpětně vysvětloval své rozhodnutí intervenovat do politiky, vždy zmiňoval jednu z nejtragičtějších událostí moderních latinskoamerických dějin, pro kterou se ujalo označení *caracazo* – brutální potlačení lidových protestů především v hlavním městě na konci února 1989. V roce, který se jinde označuje za zázračný, postříleli vládou vyslaní vojáci přinejmenším stovky lidí, jež do ulic dostaly náhle a s okamžitou platností zavedené sociální a ekonomické škrtky. Rabující civilisté, samozřejmě mnohdy ozbrojení, se stali terčem často vyděšených branců, necvičených na podobné situace. Tímto masakrem, který v dějinách moderních demokracií prakticky nemá precedent (byť se současná situace v Peru stává podobně děsivou), uzavřela země dekádu úpadku, korupce a deziluze. Chávez ovšem zamlčoval, že plány na převzetí moci a zavedení režimu blíže nespecifikované jednoty mezi armádou a lidem chystal dávno předtím.

Jako prezident se pak Chávez spojil s řadou levicových aktivistů a hnutí zdola, ale vždy je nuceně inkorporoval do svého programu. Autonomie se v chavismu nikdy nenosila, a pokud, byla (a zůstává) autonomií v zásadě kriminálních aktérů, napojených na režimní instituce a jejich přerozdělovací programy. Ani v oblasti společenských hodnot nepřebíral Chávez agendu levice 21. století. Machismus, homofobie, rostoucí neúcta k životnímu prostředí či obecně násilný a výhrůžný diskurs v režimu převažovaly.

Termín „socialismus 21. století“ se do sémantického pole chavismu dostal až po roce 2005. Dříve se mluvilo o různých verzích demokracie, případně o nespecifikovaném „bolívarismu“. Chávez však nikdy nezkoušel používat ani dřevní marxisticko-leninskou dikci, ani politicky korektní jazyk nové levice. Jeho přístup charakterizovaly vojácky a vulgárně vedené projevy, sociální programy zvané „mise“, dlouhodobější strategie označované jako „kampaně“ nebo třeba vyzývání George W. Bushe, aby se s comandantem utkal v bitvě.

Permanentní improvizace

Jakékoli hodnocení jak Chávezovy osobnosti, tak projektu, který budoval – respektive pokusu o vybudování vůbec nějakého projektu –, se musí vypořádat s faktem, že během svého úřadování v letech 1999 až 2013 měnil tento vládce rétoriku i strategie: od důrazu na lidovou participaci a volné hnutí po založení jedné „socialistické“ strany, do níž musí všechny provládní proudy vplout; od zdůrazňování převahy čistě volební legitimacy nad legitimitou a legalitou ústavního striktní odmítání jakýchkoli opozičních aktivit a jejich apriorní ilegalizaci, včetně kriminalizace opozičních aktérů. Současně je však třeba zdůraznit, že k mnohým těmto krokům byl Chávez dotlačen od počátku nekooperující a v zásadě konspirující opozicí, která počítala s tím, že prezident brzy padne, což byla v kontinentálním kontextu na přelomu tisíciletí rozšířená praxe (Peru, opakovaně Ekvádor, Argentina, později Bolívie). Vlivná média, podnikatelské svazy a oficiální odbory nepočítaly s tím, že by prezident mohl u moci vydržet, a ani se nepokoušely navázat s jeho vládou produktivnější vztahy. V dubnu 2002 Cháveze na chvíli odstavili od moci zpočátku úspěšným státním převratem za účasti části armády. Ačkoli prezident patrně pod tlakem formálně rezignoval, stále se měl chopit moci viceprezident a poté eventuálně další činitelé dle platné ústavy. Ani poté, co museli prezidenta vrátit do jeho paláce, neustoupili opozičníci od strategie jeho svržení či vyhnání a zahájili dlouhou, extrémně pojatou stávkou. Chávez si tehdy zřejmě řekl, že co ho nezbije, to ho posílí.

Bez těchto faktorů není autokratizace Venezuely vysvětlitelná. Chávez byl konfrontační prezident a postupoval vždy unilaterálně, ale podstatná část opozice naplňovala to, co se kdysi konstatovalo o argentinských „liberálních“ odpůrcích Peróna, totiž že se liberalismem jenom verbálně oháněli, a když byli u moci, rychle na něj zapomněli. Během dvou dnů, kdy byl Chávez vězněn, odvolala pučistická vláda zcela protiústavně všechny vedoucí činitele justice a reprezentanty jiných orgánů státní moci. Převrat z roku 2002 a uznání pučistické vlády ze strany USA dodaly Chávezovým argumentům o protinárodní zradě a zaprodání americkému imperialismu váhu na mezinárodním poli a pro prochavistickou levici jde dodnes o mytický moment, srovnatelný s dočasným zatčením Peróna v roce 1945.

Mimo jiné na radu Fidela Castra znásobil Chávez po převratu počet sociálních programů, financovaných vlastně mimorozpočtově z peněz státní ropné společnosti (znárodněné již v roce 1975), a budoval na vládě závislý elektorát, využívající ad hoc poskytovaných zdrojů a jiných výhod, včetně lékařské péče či přístupu do nově zřizovaných škol. Vstup cen ropy po napadení Iráku Spojenými státy a jejich spojenci přinesl Chávezovi mezi lety 2004 a 2010 obrovské zdroje k distribuci mezi „lid“. Jelikož z daní se platilo málo, nešlo o redistribuci, nýbrž o rozdělení externě získané renty. Takový model plně odpovídá nejhorší verzi rentiérského kapitalismu a ropného státu. Na rozdíl od Kataru či Spojených arabských emirátů má však drtivá většina obyvatel žijících na venezuelském území státní občanství a počet osob, jichž se distribuce týká, je mnohem větší, nemluvě o historicky vytvořených vysokých očekáváních, která Venezuelci od svého státu mají. Každopádně fakt, že hlavní zdroj ropných dolarů pro Venezuelu představovaly Spojené státy, a to jak za Bushovy, tak Obamovy vlády, by měl zásadně oslabit argumentaci o neustálých protivenezuelských aktivitách Washingtonu. Sankce přišly až několik let po Chávezově smrti.



Deset let od smrti Huga Cháveze



Brazilská prezidentka Dilma Rousseff přebírá portrét Huga Cháveze, dar od jeho nástupce Nicoláse Madura. Foto Valter Campanato / Agência Brasil (CC-BY-3.0-BR)

Chaos a úpadek

Hlavními důvody úpadku caracaského režimu byly administrativní chaos, rozkrádání a permanentní mobilizace, do níž se dostal i vlivem tlaku opozice (a potřeby se s ní stále konfrontovat). Improvizace a neustálé změny zasáhly jak řadu protichůdně směřujících sociálních programů – jež sice zvýšily kupní sílu a blahobyt obyvatelstva, ale staly se i nástrojem korupce a sociální kontroly –, tak veřejnou a státní správu. Permanentní výměny ministrů, postupem času se stále více vojenským backgroundem, ani velkolepě zahájené projekty, včetně těch mezinárodních (plynovod do Argentiny, alternativní kontinentální finanční instituce), nevedly prakticky k ničemu. Domácí výrobci krachovali, což vládu příliš netrápilo, protože ji stejně neuznávali, a jejich produkce byla nahrazována dovozy ze zahraničí. Větší službu světovému kapitalismu nemohl Chávez udělat. Ani zestátnění, hrázená opět z ropných zdrojů, nedokázala jednotlivá odvětví posílit. Do úpadku se dostala vlastně veškerá neropná produkce – bývalí vysocí důstojníci nastupovali do funkcí, v nichž neměli šanci uspět a kde se až příliš často starali o zaměstnávání svých blízkých a politicky zasíťovaných osob. Plné důsledky tohoto chaosu nese až Chávezův nástupce Nicolás Maduro. Jediným trvalejším vítězem chavistické správy země se staly ozbrojené složky, jejichž rozpočet a vliv rostl, mimo jiné i díky nákupům zbraní v Rusku.

A jaký je dnes výsledek chavismu ve vnitřní politice Venezuely? Kromě jednoznačně autoritářského režimu, katastrofální ekonomické situace, umocněné (ale nikoli vyvolané) americkými sankcemi, nebo migrační krize je to především faktická feudalizace

venezuelského státu. Stát jako takový delegoval řadu svých pravomocí na různé prorožimní úderky, takzvané *colectivos*. Právo je prakticky nevymahatelné, celé čtvrti hlavního města kontrolují paralelní struktury, a nebýt války na Ukrajině, byla by situace ještě horší. Pouze poptávka po neruské ropě vyvolaná současnou válkou na Ukrajině dává zemi alespoň nějakou naději na zlepšení situace, kterou dosud mírnily pofidérní ekonomické styky s Tureckem nebo Spojenými arabskými emiráty. Ovšem i tak je venezuelský těžební aparát v rozvratu a jeho nastartování se neobejde bez zahraničních investic. Podle dat OSN obdrželo jen za loňský rok humanitární pomoc přes dva miliony lidí. Takové výsledky transformačního projektu, který měl kontinentální ambice a začínal s dodávkami tepla pro chudé obyvatele USA, určitě nelze označit za úspěch bolívarovského procesu.

Latinskoamerická odezva

S nástupem Cháveze k moci se v nultých letech odstartovala vlna vítězství levicových sil v řadě latinskoamerických zemí. Ovšem naprostá většina lídrů a vlád se vyhnula jeho radikální rétorice, autoritářství a způsobu transformace politiky, nemluvě o chaotických politikách. Rozdíl mezi brazilským Lulou da Silvou či uruguayským Josém Mujicou a Chávezem byly více než zjevné, byť mu oba vyslovovali na mezinárodním poli podporu. Jenom Bolívie a Ekvádor sledovaly chavistickou rétoriku a cestu transformace politického režimu. Ta spočívala ve využití volebního vítězství v prezidentské volbě ke svolání ústavodárního shromáždění a sepsání nové ústavy, jež výrazně posílila exekutivní moc a otevřela cestu k dalšímu prezidentskému mandátu. Ale i zde jsou

rozdíly. Ekvádorský Rafael Correa se z politiky plánovaně stáhl a vyslal do ní svého zdánlivě loajálního nástupce, který ovšem politiky obrátil a nesplnil úlohu dočasného správce, jenž by umožnil Correův návrat k moci. Evo Morales pak v roce 2019 vynuceně rezignoval poté, co vyvstaly více než oprávněné pochyby o výsledku voleb, ve kterých podle ústavy už vůbec neměl kandidovat. Dnes je sice důležitým aktérem bolivijské politiky, ale vládne jeho mnohem umírněnější stranický kolega, s nímž nemá Morales dobré vztahy. Nikaragujský Daniel Ortega, který se k této radikálně levicové vlně připojil poté, co patnáct let vedl hlavní opoziční sílu v zemi, srovnatelnou ústavní reformu nikdy neprovedl. U moci se ale drží dodnes a v míře autoritářství a represe jednoznačně předstihl i Chávezova nástupce Madura.

Osobitě byly vztahy s Castrovou Kubou, pro kterou Chávez představoval na přelomu tisíciletí svého druhu záchranu. Venezuela měla v dějinách kubánské revoluce vždy své specifické místo. Již v roce 1958 poslala venezuelská vláda na ostrov zbraně pro bojující castrovské partyzány a první zahraniční cesta Fidela Castra po vítězství vedla právě do Caracasu, kde se pokoušel zajistit dodávky ropy. Neuspěl a v šedesátých letech pak Kuba nechtěně pomohla konsolidaci venezuelské demokracie, když podporou levicových partyzánů v zemi přitáhla tamní ozbrojené složky blíže k centristické vládě, jež se guerille tvrdě postavila a zbavila vojáky pučistických tendencí a záminek k intervenci do politiky ve jménu „spásy před komunismem“. V letech sedmdesátých se pak demokratická Venezuela stala průkopníkem navazování styků s Havanou. Ale až Chávezův nástup k moci

naplnil historický zájem Kuby na privilegovaném přístupu k venezuelskému energetickému sektoru, za který Kuba nabídla, kromě jiného, spolupráci v oblasti tajných služeb, sledování a protipozicičních aktivit.

Jiný dopad chavismu na latinskoamerickou scénu tehdy spočíval v nezanedbatelné mobilizaci vrstev, jež přivedla do chudoby nejprve dlouhá stagnace a dluhová krize osmdesátých let a v následující dekádě pak liberalizace ekonomik. V situaci, kdy většina historických levicových a etatistických stran na kontinentu akceptovala tehdejší recepty mezinárodní kapitalistické komunity, se tak uvolnil volební prostor pro radikální agitaci, které se chopily nové síly, často se hlásící právě k Chávezovi. Díky boomu cen nerostných surovin a sociálním transferům se těmto skupinám vedlo v první dekádě našeho století nejlépe za posledních čtyřicet let.

Dnes je však Chávezův příklad na kontinentu v podstatě explicitně odmítán. Současná nová levicová vlna, která zasáhla i historicky pravicovou či centristickou Kolumbii, se od Cháveze a jeho odkazu buď distancuje, nebo ho, jako v případě chilské vlády Gabriela Borice, jednoznačně kritizuje. Madurovým nejbližším spojencem zůstává autoritář Ortega, Venezuela může počítat s diplomatickou podporou několika států (především Bolívie), ale sen o kontinentální „bolívarovské“ vlně je deset let po smrti Huga Cháveze vlastně zapomenut. Jeho odkaz bude samozřejmě při nadcházejícím výročí připomínán, někde i výrazně chválen či alespoň obhajován, nejčastěji s odkazem na škodlivé americké sankce a mezinárodní intriky, reálně naplňován ale nebude nikde.

Autor je iberoamerikanista.

Od impéria k parkovišti

Marná snaha o záchranu ústecké památky



Schichtovy závody na pohlednici z roku 1946. Foto z archivu Petra Špačka

Demolici nejstarší části správní budovy někdejších Schichtových závodů a pozdější Setuzy v Ústí nad Labem už zřejmě nic nezvrátí. Město tak přijde o část monumentální secesní průmyslové památky, která upomíná na klíčové období jeho historie.

DANIEL KUNEŠ

Potravinářsko-drogistický komplex, který ve své době patřil mezi největší na světě, založili ve Střekově – části Ústí nad Labem – v druhé polovině 19. století průmyslníci z rodiny Schichtů. V době svého největšího rozkvětu před první světovou válkou byla postavena správní budova pro téměř čtyři stovky úředníků. Stavbu reprezentativního secesního sídla měla na starost místní firma podnikatele Alwina Köhlera. Na svou dobu špičkové technologie, organizace výroby i péče o zaměstnance inspirovaly mimo jiné i zlínské podnikatele Tomáše Baťu. Jen málokdo v meziválečném období neznal proslavené Schichtovo mýdlo s jelenem, rostlinný tuk Ceres nebo kosmetiku Elida. Obchodní impérium Schichtů v době první republiky sahalo od Skandinávie po Jugoslávii a od Velké Británie po Rumunsko. Za zásadní mezník v existenci Schichtových závodů lze považovat rok 1929. Tehdy Schichtové spolu s konkurenty z Holandska a Velké Británie spoluzaložili koncern Unilever. Ústecké sídlo závodů sloužilo jako centrála dodnes existující nadnárodní korporace pro střední a východní Evropu. Po druhé světové válce se firma nedostala do národní správy, protože Schichtové nebyli kolaboranti, a v roce 1946 ji od Unileveru odkoupil stát. K oficiálnímu přejmenování Schichtových závodů na Severočeské tukové závody (Setuza) došlo až v roce 1951.

Konec Setuzy je spojen s nechvalně proslulými obchody nechvalně proslulého podnikatele

Tomáše Pitra. Od roku 2007 je vlastníkem nemovitého majetku po Setuze, tedy i její správní budovy, firma STZ Development. Společnost není ničím jiným než odkladištěm majetku, který nebylo možné rychle a výhodně zpeněžit.

Mezi továrnou a městem

V listopadu loňského roku vyhověl stavební úřad v Ústí nad Labem žádosti majitele bývalé správní budovy firmy Setuza o demolici její nejstarší části z roku 1908. Zhruba ve stejné době obdrželo Ministerstvo kultury návrh na prohlášení celého objektu památkou. Bohužel předmětem řízení se stala pouze ta část budovy, na niž nebyl vydán demoliční výměr. Bourání se tudíž pomalu začíná připravovat. Již začala destrukce vnitřního vybavení.

Zástupci STZ Development se veřejnosti pokoušejí vsugerovat, že jim na budově záleží a dlouhá léta se pro ni snažili najít smysluplné využití. To však není pravda. Zcela nezabezpečený objekt je už několik let rejdištěm sběračů kovů. Na místě nejstarší části správní budovy má vzniknout parkoviště pro osobní automobily. A proč zrovna parkoviště? Zaměstnancům bývalé Setuzy totiž během pracovní doby z jejich automobilů sběrači kovů často kradou katalyzátory. Zaměstnavatel je ale zároveň nechce nechat parkovat v hlídaném výrobním areálu. Potkává se zde jednak naprostý nezáměr o okolí, ale také nedůvěra k pracujícím (ještě by mohli něco ukrást). Místo toho se raději zbývá cenná část technické památky. Stavba má přitom pro dějiny města Ústí nad Labem naprosto klíčový význam.

Sídlo svou honosnou architekturou odráželo význam podniku. Bylo vystavěno ve dvou fázích. První část vyrostla v roce 1908, druhá pak v letech 1911 až 1913. Později došlo ke sjednocení fasád, čímž komplex získal jedolitost a monumentalitu. Impozantní šestipodlažní stavba je navržena ve stylu art deco. Zahrnuje mramorem obloženou reprezentativní vstupní halu s točným

schodištěm se štukovými vlysy s ochrannými známkami firmy. Dále je zde ředitelské patro s luxusním vestavěným nábytkem, kulturní sál, kasino s křišťálovými lustry nebo prosklený fotoateliér na střeše. Posledních zhruba patnáct let budovu majitel nevyužívá a provádí minimální údržbu. Přestože se to na jejím stavu projevuje (defekty na fasádě, krádeže interiérových prvků z barevných kovů), jde stále o objekt se značným potenciálem využití.

Magistrát bohužel nereagoval na žádost o demoliční výměr adekvátně a nevyužil práva stát se účastníkem stavebního řízení. Je zřejmé, že případná demolice naruší nejen celistvost významné architektonické památky, ale také negativním způsobem zasáhne do vzhledu veřejného prostranství. Dojde k devastaci honosné uliční fronty a odkrytí pohledu do průmyslového areálu. Smaže se hranice mezi továrnou a městem. Znehodnotí se tím také právě projektovaná rekonstrukce Žukovovy ulice, která měla vrátit někdejší třídu Johanna Schichta reprezentativní charakter.

Komu záleží na Ústí?

Mohutná stavba o celkové užité ploše 23 tisíc metrů čtverečních s konstrukcí ze železobetonového skeletu přitom potenciál smysluplného využití má. Mohla by se například stát krajskou spisovnou různých institucí v Ústeckém kraji – soudů, státních zastupitelství či zdravotnických institucí. Ústecký Krajský úřad také hledá prostory pro muzejní depozitáře. Výše uvedené instituce dlouhodobě zápasí s nedostatkem vhodných skladovacích prostor, které si drazé najímají a mají je rozstrkané po celém kraji.

Celý objekt je na prodej za 29 milionů korun. Na rekonstrukci by bylo možné čerpat prostředky z dotací na revitalizaci brownfieldů (aktuálně Ministerstvo pro místní rozvoj vyhlašuje výzvu NPO Brownfieldy, která nabízí podporu 30 až 500 milionů korun na jeden projekt). Za takových podmínek by přímý vstup města jako investora zajistil atraktivní nemovitost s jistotou udržitelnosti a dlouhodobě zajištěným výdělkem z nájemného. Městu navíc chybí spolkový dům a jsou zájemci, kteří by jej rádi vybudovali právě v bývalé Setuze. Součástí správní budovy je velký společenský sál, nyní uzavřený, který obyvatelům Střekova citelně chybí.

Šancí na záchranu budovy měla být mimořádná schůze zastupitelstva, svolaná opozicí na 17. února 2023. Demolice správní budovy byla pouze jedním z bodů jednání. Mezi další patřila cena tepla ve Střekově či špatné výkony firmy provádějící úklid města. Jednání se však mělo konat také proto, že současná politická reprezentace je takřka nesvolává, takže se odehrává pouze pětkrát do roka. Veřejností hojně navštívené jednání však neschválilo ani svůj program. Po deseti minutách byl konec, žádné zastupitelstvo se nekonalo. Z galerie, kam přišli bývalí zaměstnanci Setuzy, obyvatelé Střekova či studenti místního gymnázia, se po ukončení schůze ozvaly zoufalé výkřiky a pískoty. Jako by umírající statutární město Ústí volalo o pomoc.

Ústečtí si tak kladou otázku: Proč u nás s průmyslovým architektonickým dědictvím nejde naložit podobně jako ve Zlíně nebo v Ostravě? Je důvodem to, že po nepřímé povedené ekonomické transformaci z Ústí téměř vymizel patriotismus a žijí zde lidé, kterým na městě nezáleží? Otázky, samé otázky...

Autor žije v Ústí nad Labem.

ULTIMÁTUM

Naděje umře poslední

MARTA MARTINOVÁ

Nejvyšší správní soud zrušil na konci letošního února rozsudek prvoinstančního soudu, a takzvaná klimatická žaloba se tudíž vrací k Městskému soudu v Praze. Nejvyšší správní soud měl posoudit, zda žalovaní, tedy Vláda České republiky, Ministerstvo životního prostředí, Ministerstvo průmyslu a obchodu, Ministerstvo zemědělství a Ministerstvo dopravy, „postupovali protiprávně tím, že nepřijali dostatečná opatření, jimiž by v reakci na klimatickou změnu poměrně snížili emise skleníkových plynů o 55 procent do roku 2030 ve srovnání s úrovní v roce 1990“, jak ukládá Pařížská dohoda. Jinými slovy, místní úřady dlouhodobě ignorují závažnost postupující klimatické změny a jak v otázce jejího dalšího neprohlubování (mitigace), tak zmenšování jejích negativních dopadů (adaptace) připravují Čechům a Češkám peklo na zemi. Právě s nedostatečnou mitigací pak Městský soud svým rozsudkem souhlasil, u ověření účinnosti adaptačních opatření váhal.

Proč Nejvyšší správní soud původní rozsudek zrušil? Odkazuje na to, že Česká republika v oblasti sjednávání závazků plynoucích z mezinárodního klimatického práva jedná v rámci EU. A Unie si sice pětadesátiprocentní závazek stanovila, ale kolektivně – český individuální závazek stanoven nebyl. Pokud si tedy jiné evropské státy máknou, můžeme se vézt zdarma. Přestože se Nejvyšší správní soud zaklíná tím, že nijak nezpochybňuje existenci člověkem vyvolané klimatické změny ani povinnost žalovaných na ni reagovat, fakticky se k předmětu žaloby staví, jako by neexistoval. Nastává patová situace: parta detektivů stojí nad tlejícím tělem, ale protože ho za zesnulé ještě nikdo oficiálně neprohlásil, čekáme na formulář s razítkem a díváme se už několikátý rok stranou.

K nejtipnějším argumentům soudu pak patří to, že v Česku na rozdíl od řady jiných evropských zemí stále nemáme speciální klimatický zákon (přešlapujeme totiž opravdu dlouho), a také že co se týče dopadů, „žaloba byla podána předčasně, neboť první globální hodnocení bude provedeno až v roce 2023“. Co udělala s planetou změna klimatu, určitě budeme moci za deset let vyhodnotit přesněji, otázka je, jestli to ještě bude mít nějaký smysl.

Právník žalující strany a člen Klimatické žaloby ČR Vincenc Bouček zdrženlivý přístup Nejvyššího správního soudu k nedostatečnosti české legislativy komentoval: „Politické uvážení v tomto směru ale nemůže být bezbřehé – soud i zákonodárce jsou stále vázáni limity ústavně zaručených lidských práv a stávajících předpisů ochrany životního prostředí. Tyto limity existují nezávisle na speciálním klimatickém zákoně a soudy jsou jimi ve svém rozhodování vázány. A naopak neexistence klimatického zákona na národní úrovni je jednou z indicií, že české orgány v ochraně klimatu nedělají dost.“ Snad tedy naděje, že si čeští politici s klimatickou legislativou pospíší, neumře jako úplně poslední. Soudní řízení každopádně pokračuje – žalobci zvažují i podání stížnosti k Ústavnímu soudu.

A2LARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Marie Hajdová
Jeřabinový dům
 Paseka 2022, 264 s.

Prozaický debut Marie Hajdové, která pochází z Jeseníku a „kromě redakční práce se věnuje dalším činnostem“, představuje „soft román“ ve všech významech tohoto označení. Čte se velmi dobře, jeho styl se ničím nevzpírá, ale snad kromě popisů krajiny toho ve čtenáři mnoho nezůstane. Najdeme tu mladou ženu po potratu, která utíká z Prahy od svého stále nerozvedeného přítele, stárnoucí rodiče, kterým se po letech rozpadá manželství, typického vesnického burana a jeho životem zničenou manželku, mladého IT sportmana, a především osamělou tetu výtvarnici, majitelku „jeřabinového domu“. Právě ten se stane dočasným útočištěm protagonistky Lucie, která po návratu z velkoměsta v rodném kraji zažívá potřebnou očistu. A protože se ocitáme ve vesnickém mikrosvětě, nikdo před nikým nic neutají, osudy postav jsou vzájemně propletené, případně jedna druhé závidí něco, co sama nikdy neměla nebo o to s přibývajícímí léty přišla. Stojí za zmínku, že příběh je zasazen do vesnice Bílá Voda pod Rychlebskými horami, kterou loni proslavila a „zliterárníla“ Kateřina Tučková. Ale zatímco Tučková se zaměřuje spíše na duchovní ráz krajiny, čemuž přizpůsobila i tamní topografii, Hajdová živě a plasticky ztvárňuje přirozenou geomorfologii svého rodného kraje. Obě prozaičky se dotýkají genia loci pozoruhodného regionu, být každá jiným způsobem, s jiným autorským záměrem a odlišnými uměleckými prostředky. Ačkoliv Jeřabinový dům neskýtá kdovíjaký požitek, natožpak intelektuální, nabízí alespoň kultivované oddechové čtení.

Erik Gilk



Kristina Ohlssonová
Bouře
 Přeložila Vendula Nováková
 kniha Zlín 2022, 478 s.

Švédka Kristina Ohlssonová se po studiích politologie a práci pro tajné služby a ministerstvo vnitra vrhla v roce 2009 i na psaní knih. Trefila se tak do vlny, kdy se severské detektivky celosvětově vyhouply do čela žebříčků prodejnosti. Od té doby roze-psala dva detektivní cykly, jeden s vyšetřovatelkou Fredrikou Bergmanovou, druhý s advokátem Martinem Bennerem. S románem Bouře přichází hrdina třetí plánované řady – August Strindberg, jmenovec slavného spisovatele. V nové sérii si severská detektivka podává ruce s jiným skandinávským fenoménem – s hygge, tedy návodem na spokojený život. Strindberg není vyšetřovatel, ale pohledný a zajištěný finančník ze Stockholmu, kterého omrzel život ve velkoměstě a rozhodl se užít si klidu venkova, kde koupil zavřený pohřební ústav a chce v něm otevřít vetešnictví. S jeho příchodem však v jindy pokojném maloměstě zmizí jistá Agnes Erikssonová, a jelikož místní asi také ve velkém konzumují severské detektivky, má se za to, že šlo o krvavý zločin. Vyšetřování vede Marie Martinssonová, o níž se postupně dozvídáme, že její manželství není zcela „hygge“, podobně jako to Agnesino... Ohlssonová dokáže jednotlivé postavy vykreslit tak, že se s nimi čtenář rychle sžije, a příhodně dává napeťí střídáním vyprávěčů, jejichž pohled doplňují deníkové zápisky zmizelé. Bezmála pět set stran se dá učíst v rychlém tempu, což je i zásluha překladatelky Venduly Novákové. A ve švédštině mezitím vyšel druhý díl...

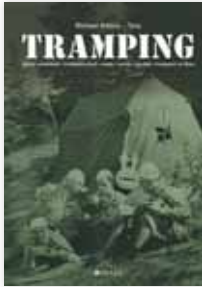
Jiří G. Růžicka



Adam Burakowski, Aleksander Gubrynowicz, Paweł Ukielski
1989. Podzim narodů
 Přeložila Silvie Mítlenerová
 Academia 2022, 672 s.

Monografie tří polských historiků přináší syntetický pohled na pád komunistických režimů, jež symbolizuje zlomový rok 1989. Autoři se soustředili na středoevropský region a věnují se postupně Polsku, Maďarsku, Německé demokratické republice, Československu, Rumunsku a Bulharsku. Stranou tedy ponechali jak Jugoslávii a Albánii, tak samotný Sovětský svaz – do značné míry proto, že zvolené země procházely v mnoha ohledech souběžným vývojem (včetně vstupu do NATO a Evropské unie). V tomto směru je podtitul odkazující na revoluce roku 1848, známé jako „jaro národů“, poněkud zavádějící, protože se výklad nesoustředí jen na mytologizovaný „annus mirabilis“, ale sleduje vývoj poměrně dlouho před ním a hlavně po něm. Sama perspektiva „dlouhého roku 1989“ je sice podnětná, autoři se ovšem až příliš upnuli na představu, že klíčovou roli sehrávalo vypořádávání se s komunismem. Toto pokud možno definitivní zúčtování poněkud teleologicky vytyčují všem sledovaným společnostem jako cíl postkomunistických transformací a jejich hodnocení vývoje po roce 1989 je pak dáno tím, do jaké míry se jej podle nich dařilo či nedařilo jednotlivým zemím naplnit. S tím souvisí i poměrně malá kritičnost k demokratickým deficitům antikomunistických stran, jak jsou polské Právo a spravedlnost nebo maďarská Fidesz. A podobně shovívaví jsou autoři i k nákladům transformací: v tomto směru jejich závěry zpravidla znějí, že neoliberalismus byl nejspíše nutný, a vlastně i dobrý.

Matěj Metelec



Michael Antony – Tony Tramping
 CPRESS 2022, 255 s.

Po knihách Český tramping v dobách formování a rozmachu a Putování za obzor, které dané téma sledovaly z převážně akademických pozic, vyšla nyní publikace o trampingu vyrůstající zdola. Šéfredaktor trampských časopisů, spisovatel a vydavatel Michael Antony, mezi trampy známý jako Tony, sestavil plastický obraz vývoje českého trampingu od jeho počátků až do současnosti. Nejedná se ovšem o suchý popis historických událostí. Autor čtivě kombinuje zásadní mezníky s obecnějším popisem proměn tohoto hnutí a výklad doprovází citacemi z dobových dokumentů, vyprávěním pamětníků a především značným množstvím fotografií a ilustrací. Ačkoliv historie trampingu více či méně prolíná všemi kapitolami knihy, autor se nevěnuje jen dějinám, ale také různým specifikům, která jsou s vandrováním nerozlučitelně spjata, ať už se jedná o hudbu, sport nebo hospody. Ačkoli o etnografech zkoumajících tuto ryze česko-slovenskou subkulturu Tony píše, že „nás berou jako zajímavá zvířátka, vhodná ke zkoumání“, sám spoustu etnografického materiálu nabízí. Najdeme zde totiž kromě pověstí a legend (počínaje duchem Hagenem a konče brdským božstvem Pajdou) i trampy tvořený folklor, básně a povídky ze soutěže Trapsavec nebo historky z vandrů. Publikace potvrzující názor, že „tramping není móda, ale životní postoj, názor a v těžkých chvílích i opora“, je nezbytnou příručkou pro každého, kdo rád chodí s batohem na zádech, spí v lesích a neztratil touhu po dobrodružství za horizontem všedních dní.

Karel Kouba



Je mi ze sebe špatně (Syk Pyke)
 Režie Kristoffer Borgli, Norsko, Švédsko 2022, 95 min.
 Premiéra v ČR 16. 2. 2023 (Film Europe)

V úvodní scéně hraného debutu norského režiséra Kristoffera Borgliho sedí ústřední pár Signe a Thomas v luxusní restauraci a číšník ke stolu přináší lahev vína. Dvojice však nemá v úmyslu za nápoj v hodnotě 23 tisíc norských korun zaplatit. Thomas pobízí partnerku, ať předstírá, že jí někdo volá, aby mohl víno zcizit. Signe ale úkol zprvu sabotuje, protože se jí nelíbí Thomasovo tvrzení, že si jí nikdo nevšímá – ačkoli by to pro dokonání zamýšlené krádeže byla ta nejlepší zpráva. Scéna předjímá tón Borgliho jízlivé satiry o chorobné potřebě pozornosti. Tvůrce navazuje na severskou tradici černých komedií, jejichž středobodem často bývají krajně nesympatické postavy. Protagonistě si zprvu ohledně míry narcismu nemají co vyčítat. Když se však Thomas prosadí jako umělec, Signe pocítí, že musí zabrat. A neexistuje hranice, kterou by nebyla ochotna překročit. Sežene si nelegální ruské prášky, které způsobují odpudivou kožní chorobu. Výsledek se rychle dostaví. Snímek vypráví nejen o extrémní sebestřednosti, nýbrž i o rozpadu těla. Míchá satiru s prvky body horroru, ale nehledí kriticky jen na hrdinku, v jejímž počínání a na jejíž tváři se oblučně odrážejí problémy s egem. Borgli se trefuje také do pokrytectví uvědomělé a inkluzivní skandinávské společnosti a otvírá otázku, kdy se dobré úmysly mění v cynickou pózu s cílem monetizovat cizí problémy. Navzdory rozpačitému závěru vznikla komedie, z níž je až fyzicky těžko. A zdaleka nejen kvůli přesvědčivosti masek, které mění hrdinku v monstrum.

Tomáš Stejskal



Květa a Jitka Válový
Cesta předurčena osudem
 GASK, Kutná Hora, 6. 11. 2022 – 19. 3. 2023

V prosinci uplynulo sto let od narození dvojčat Jitky a Květy Válových, jedinečných malířek, osobně i umělecky pevně spjatých s jejich rodným Kladnem. K tomuto výročí Galerie středočeského kraje (GASK) připravila retrospektivní výstavu Cesta předurčena osudem, které se kurátorsky ujal vedoucí uměleckého oddělení galerie Richard Drury. Významnou součástí expozice jsou ukázky z pozůstalosti sester, která v roce 2021 přibyla do sbírek GASK. Mimo zhlédnutí prvotřídních maleb je proto možné nahlédnout také do procesu jejich vzniku – do rychlých kresebných záznamů v nejrůznějších skicácích, jež lze vnímat také jako osobní deník autorek. Výstava je v kontextu připomenutí kulatého výročí pojata retrospektivně: začíná ranými díly ze studií Válových v ateliéru Emila Filly a pokračuje jejich osobitě zpracovanými dělníckými výjevy z padesátých let a pozdější abstrahující figurací zaměřenou na lidské tělo. Kurátor se snažil zdůrazňovat témata, která se podle něj v tvorbě „Válovek“ objevují kontinuálně (zápas, tíha, sevření), a díla jsou proto doprovozena krátkými texty a citáty, které se nicméně často zdají být až příliš volně asociativní. Vyložené rušivá je hlasitá – a navíc příliš krátká – smyčka z dokumentu pro Českou televizi. Vystavená díla přesto stojí za to vidět naživo, bez ohledu na drobné nedostatky v jejich prezentaci. I sama o sobě nás utvrdí v tom, že sestry Válový právem patří mezi zásadní osobnosti československé malby druhé poloviny 20. století.

David Bláha



Tereza Bartůňková, Jan Burian, Adam Železný, Jaroslav Hrdlička
Z popela
 Alfred ve dvoře, Praha, premiéra 27. 1. 2023

Audiovizuální performance Terezy Bartůňkové, Jana Buriana, Adama Železného a Jaroslava Hrdličky zaujme hravým přístupem ke scénografickému řešení, které zapojením pyrotechniky, kontrastem tmy a rafinovaného nasvícení objektů i užitím elektronické hudby a zvukových efektů cílí na divákův multisenzuální zážitek. Na inscenaci Z popela lze nahlížet jako na laboratoř, ve které autorský kolektiv testuje své kutilské nápady a výsledky těchto pokusů kreativně využívá. Nejedná se přitom o pouhé pásmo improvizací, nýbrž o hru s pevně daným, byť intuitivně komponovaným schématem. Lidský element zde ustupuje do pozadí a tvůrci plní roli loutkářů či promítačů, kdežto hlavními aktéry jsou rekvizity. Pozvolným pohybem předmětů na jevišti v doprovodu ambientně laděné zvukové kulisy vzniká až meditativní atmosféra. Kruhový podstavec s postranními otvory, který se vynořuje během celého představení, plní funkci hlavního bodu, kolem kterého se odehrává děj. Leitmotiv rotace stvrzuje na začátku i na konci představení nad kruhem se otáčející nádoba, jež zároveň evokuje kadidelnici, což umocňuje rituální aspekt performance. Kruhový sokl lze zase metaforicky chápat jako talíř, na němž jsou divákům servírovány divadelní proměny rekvizit – transformace sypkého v planoucí, bobtnající a vyhořelé. Otázkou zůstává, zda princip inscenace založený na obrazových asociacích povede k hlubšímu poznání, anebo si publikum odnese pouze příjemný estetický zážitek ze zhlédnutí sofistikovaného ohňostroje.

Denisa Vesecká



Valerio Tricoli, Werner Dafeldecker, Mattin
Le Diable probablement
 MC, Eclectic Reaction Records, 2022

Půlhodinové album Le Diable probablement obsahuje pět skladeb, které možná zklamou skalní vyznavače improvizace svou organizovaností a uměřeností, avšak potěší ty, jimž jsou žánrové nálepky včetně té experimentální příliš těsné. Kdo očekává žár spojený s představou divokého přerodu, bude zaskočen chladem nahrávky. Přitom se zjevně nejedná o mrtvolnost, nýbrž o předpoklad konceptuálních přístupů, mezi něž patří i ty eklektické: „útvary“ je potřeba rozlišit a zchladit alespoň na takovou teplotu, aby je bylo možné uchopit a dál s nimi zacházet. Elektronika – ať už digitální, či analogová – zajišťuje nejen panoramatický tep, kolem něž rotuje procesovaný hlas evokující písňový formát, ale též umožňuje uvážlivou kontrolu nad zvukem. UVážlivost lze předvídat už na základě pověsti jednotlivých hráčů: Dafeldecker stál před třiceti lety u zrodu rakouské redukcionistické scény, s níž o dekádu později začíná spolupracovat Mattin; Tricoli osciluje mezi současnou kompozicí a organickou musique concrète. V rámci historie experimentální hudby stojí za připomenutí, že zatímco progresivní část Dafeldeckerovy generace přispěla „neidiomatickým“ přístupem k vymaření improvizace z jazzové tradice, mladší tvůrce láká obrátit pozornost proti vlastním zvyklostem – v Mattinově případě často využitím zcizených postupů, například rockových. Na podobné testování hranic dojde i nyní, v okamžiku, kdy se pozastavíme nad tím, jak delikátní hudba může být vyrobena ze zmrazeného polotovaru.

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2023

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Po nedávném fotbalovém mistrovství světa v Kataru – kritizovaném některými evropskými zeměmi, jejichž reprezentace se ovšem na turnaji mohly přetřhnout v honbě za úspěchem – se roztáčí další kolo morálního pokrytectví ve světě sportu. Tentokrát se jedná o snahu zakázat start ruských a běloruských sportovců na olympijských hrách v Paříži v roce 2024. Na první pohled se důvod jejich vyloučení jeví rozumně: kdo by chtěl s válečnými agresory a jejich pohůnky sdílet výjimečnou sportovní událost? Pro zákaz se vyslovilo již pětaticet zemí včetně pořadatele – nechtějí dát Putinovi příležitost, aby her zneužil ke své propagandě. Francie nicméně může žádat vyloučení Rusů i Bělorusů ostošest, ale pokud Mezinárodní olympijský výbor jejich účast povolí, bude jim muset na základě již podepsané smlouvy o pořadatelských poskytnout veškerý komfort. To však není jediný paradox. Drtivá většina z oněch pětaticet zemí totiž zároveň odmítá v případě neúspěchu své snahy olympiádu bojkotovat. Čert aby se v tom vyznal: chtějí s Rusy a Bělorusy soupeřit, nebo ne? A není nakonec mnohem lepší mít možnost ruské, potažmo běloruské sportovce na sportovním poli rozdrtit? V minulosti se objevovala myšlenka, aby mezi sebou státy během konání her neválčily. Šestnáct dnů trvajícím celosvětovým mír se ale nikdy nestal skutečností a dnes už ho ani nikdo nežádá. Pokud se Rusové

a Bělorusové olympiády opravdu nezúčastní, co se tím změní? Budeme si užívat sportovní selanku, zatímco na východě Evropy budou vybuchovat rakety a umírat lidé? Nebylo by nakonec upřímnější hry raději vůbec nepořádat a místo toho řešit skutečné problémy? Za to se ale medaile nedávají.

V. Ondráček

„Jednou, tak koncem listopadu, vytáhnou najednou u lesa z písku celý „kořen“ podbělu a na něm tolik poupat, co se jich tam mohlo vejít. A tak jsme si jej dali doma do kořenáče a měli jste vidět, jak si rozkvetl! Trochu jsme mu popletli kalendář.“ V popularizačních herbářích ze čtyřicátých a padesátých let si čtu vždycky, když je nejhuř. Ale poslední dobou, zvlášť v zimních měsících, se sedativní nostalgie nad kresbami Karla Svolinského a Otto Ušáka nějak nedostavuje. „Prvosence jarní chodíme na květ v dubnu a květnu.“ Jenže petrklíč („řikají mu těž kropáček, prvnička, mrtvičnka, dnová nebo šlakovní bylina“) mi na zahradě kvetl už v listopadu. „Podsnežník bílý roste ve vlhkých hájích a lesích i na lukách, místy velmi hojně. Kvete mnohdy již koncem února.“ A přitom před trsy sněženek uhýbám pohledem od začátku ledna. Roky se mi vrací sen o tom, že jdu v horách pořád výš a výš, ale sníh se neobjevuje. Mrazem přešla, zkrěhlá stébka trávy zašlapávám do rozmočené půdy a slunce se nepříjemně opírá do zad. Můj vodopád, který měl být touhle dobou přece celý z ledu. Na začátku sjezdovky, na plochem vrcholku hory, se dav lidí na ostrůvčích bílé

břečky veselí v pérových kombinézách, jako by bylo všechno v nejlepším pořádku. Většinu ledna jsem se budila s tím, že taková je realita, a vypočítávala jsem v polospánku, co to všechno znamená: nulové zásoby vody ve sněhové pokrývce, vyšší odpar z nezmrzlé půdy, vyšší evapotranspirace způsobená rostlinami, které nepřešly do vegetačního klidu. Jinými slovy, jarní sucho za dveřmi. „Na světě se všechno pořád a pořád mění a všechno je v neustálém pohybu, nic nemůže zůstat věčně stejné. Změnily se životní podmínky. Stromovité přesličky se jim nestačily přizpůsobit, a proto vyhyly.“ Trochu jsme přírodě popletli kalendář. Nezbyvá než doufat, že sami budeme v adaptaci schopnější než přesličky z řádu Calamites.

M. Martinová

Fotbalista pražské Sparty a český reprezentant Jakub Jankto se veřejně přiznal k homosexualitě, a svět velkého fotbalu se tak konečně dočkal prvního významného coming outu. V pořadu Události, komentáře v České televizi si k diskusi na toto téma přizvali také bývalého hráče Ladislava Vízka. Ten o pár dní dříve na webu iSport vyjádřil Janktovi podporu, a očekávalo se tedy, že v podobném duchu promluví i v televizi. Jenže ouha, Vízek se svěřil, že podle něho měl fotbalista s vyoutováním „chvilku počkat“, neboť „lidi tohle budou vnímat negativně“. Na závěr pak prohlásil: „Musím říct, že je to takový nesportovní téma. Když řeknete homosexuál, tak si opravdu někdo představí zženštilýho... Do přírody to prostě nějak nepasuje... takže lidi o tom radši

budou mlčet... A já jsem napsal článek, kde jsem ho označil za frajera, ale jenom proto, že měl tu odvalu... Já vám musím říct, že... já je neviděl, ale je jich hodně, na Západě... a jsou tam trochu dál než u nás v České republice... že nikdo takhle... to nevyšlo ze Západu... že to vyšlo u nás a od takovýdlehého kluka, kterej je plnej sil... Lidi si opravdu budou představovat, že je zženštilý, že je prostě jinej.“ Respondentova formulační anabáze ve mně vyvolala celou škálu pocitů, od údivu ke znechucení, od pobavení k soucitu. Sociální sítě jsou ovšem neúprosné: na twitteru kdosi poznamenal, že Vízek promarnil jedinečnou příležitost držet hubu. To je pravda, ale nejen on. Týká se to i spousty dalších včetně těch, kdo měli potřebu blekotajícího důchodce, jenž se sám dostatečně znemožnil, označit za „hnusnýho homofoba“, „fašistu“, či dokonce „kleronacistu“ a vylučovat ho z „civilizované debaty“ (co to probíhá je?) – zřejmě proto, aby se kolektivně utvrdili, že stojí na správné straně. Fotbal ke své proměně bezpochyby potřebuje výrazného homosexuálního hrdinu a Jakub Jankto se jím může stát. Ale nenávistné výpady vůči zmatenému Vízkovi svědčí jen o tom, že si mnozí problematiku homofobie silně zjednodušují. Kde vůbec berou jistotu, že se vyloučením homofobů z debaty problém vyřeší? To se nebojí, že se ostrakizovaní jedinci začnou někde stranou hromadit? Přijde jaro, zaprší, začne to bobtnat a pučet – a než se nadějeme, budeme mít co do činění s masou, která se možná nespokojí s bojem na twitteru.

J. Klamm