

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

11. 3. 2020 ROČNÍK XVI

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

6

BRITCOM



Illustrace Aleksey Klyuykov, 2020
ISSN 1803-6635



nový román Daniely Hodrové / s Filipem Tylšem a Jaroslavem Farkašem o psychedelické klinice
deset let s Burialem / paměti Ivana Jonáka / seriál Sexuální výchova
konopná kauza Dušana Dvořáka

Weinsteinova vina

LUBICA KOBOVÁ

Jedenásteho marca sa dozvedáme výšku trestu pre Harveyho Weinsteina, hollywoodskeho producenta odsúdeného za sexuálne násilie voči asistentke filmovej produkcie a znásilnenie herečky. Weinsteinovi hrozí päť až dvadsaťpäť rokov za mrežami. Je to veľa či málo? Možno jeho odsúdenie považovať za úspech hnutia #MeToo? Ako vôbec dosiahnuť vo veci sexuálneho obťažovania a násilia spravodlivosť?

Weinsteinov prípad a jeho odsúdenie prístup k sexuálnemu obťažovaniu a násiliu aj inde než v Spojených štátoch amerických pravdepodobne nezmení. Málokde mala spoločnosť možnosť zblízka sledovať jeden prípad a pomocou neho uvažovať nad problémom ako takým. MeToo nabralo weinsteinovské rozmery v Maďarsku, keď herečka Lilla Szórosdi zo sexuálneho násilia obvinila divadelného režiséra Lászlóa Martona. Potom čo Marton pohrozil Szórosdi súdnym sporom, na obranu herečky prišli ďalšie ženy s podobnými skúsenosťami s režisérom – a pod verejným tlakom bol Marton donútený opustiť jednak divadlo Vígszínház aj svoj univerzitný post. V Česku sa MeToo zaobišlo bez takéhoto exemplárneho prípadu. Hoci na jeseň 2017 mnohé odvážne ženy vystúpili so svojimi skúsenosťami s obťažovaním a násilím, samotní páchatelia boli skôr individuálnymi mužmi bez mien, „obyčajnými“ expartnermi, známostami či pre širšiu verejnosť anonymnými šéfmí či kolegami. Prvotnou motiváciou pre MeToo bolo práve zdieľanie vlastných skúseností a zbavenie sa strachu a stigmatizácie z ich zdieľania – a to sa v mnohých štátoch a komunitách podarilo. Je však namieste sa pýtať, či to stačí. Či stačí zdieľať problém a nájsť isté pochopenie v spoločensťve podobne dotknutých – lebo žiadnu evidenciu o tom, žeby sa napríklad v Česku nejako menil prístup súdneho systému a inštitúcií, nemáme.

Spôsob, ako o telesnej autonómii a sexuálnom násilí v spoločnosti vôbec hovoríme, do akých prostredí a profesií problém situujeme, je dôležitý. Kritika, že pri zamieraní sa na Weinsteina a svet Hollywoodu sa upriamujeme len na svet už i tak privilegovaných mužov a žien, v ktorom platia iné pravidlá a ktorý je bežnému životu vzdialený, je do istej miery oprávnená. Ale aj Hollywood, jeho štúdiá, kancelárie, telocvične,

reštaurácie, je pracoviskom, je miestom, kde ľudia vykonávajú prácu za mzdu a snažia sa uspieť v konkurenčnom prostredí. Mnohé z tých, ktoré obvinili producenta Weinsteina, sa vracali späť do začiatkov svojej kariéry, keď v tomto pracovnom svete nemali svoje dnešné postavenie a museli sa spoliehať na milosť či úsudok gatekeeperov, strážiacich úzke hrdlo triediace tie a tých, čo uspejú, od tých, ktorým sa to nepodarí. Weinsteina obvinilo stopäť žien, päť z nich obvinenie dotiahlo na newyorský súd a len



Kresba Kryštof Netolický

v prípade dvoch z nich bol hollywoodsky producent aj odsúdený. Weinstein povýšil sexuálne násilie na rutinnú pracovnú metódu – a nie je v tom sám.

Sexuálne obťažovanie je podľa zahraničných výskumov napríklad bežnou súčasťou práce žien v pohostinstve, službách, medzi hosteskami. K tomu, aby boli interakcie so zákazníkmi sexualizované, môžu byť pritom pracujúce nábádané svojimi nadriadenými celkom zámerne. Ale v spoločnosti, kde vzťahy podriadenosti a nadriadenosti uchopujeme pomocou podriadenosti žien mužom a kde od žien automaticky očakávame, že budú vyvolávať príjemný dojem

a prípadné sexuálne narážky, dotyky a dotieravé pozvania budú brať ako komplimenty potvrdzujúce úspech ich osobného úsilia byť ženami, ako sa patrí, žiadne príkazy nadriadených ani netreba. Sexuálne násilie je bežné aj na miestach s koncentrovanou mladou a ženskou pracovnou silou – napríklad v mexických či čínskych továrňach v priemyselných zónach alebo na miestach s koncentrovanou migrantskou pracovnou silou – napríklad na kalifornských farmách. Podľa výskumu sociologičiek z Akadémie vied z roku 2006 bolo v Česku sexuálne obťažovanie najrozšírenejšie v sektore poľnohospodárstva a v priemyselnej výrobe. Teda nie vo feminizovaných odvetviach, ale tam, kde dochádza k častým interakciám medzi mužmi a ženami. To všetko sú bežné pracoviská, kde ľudia pracujú skôr preto, aby užili seba a svoje rodiny, než preto, aby si plnili sny a stávali sa známymi.

Ak nám teda Weinsteinovo odsúdenie v týchto dňoch má niečo povedať, nech to nie je príbeh čisto americký ani príbeh malého výseku sveta práce. Čítajme ho ako príbeh podobný príbehom pracujúcich žien, ktoré si nemôžu dovoliť hovoriť o obťažovaní v práci, lebo by to znamenalo vyhadzov alebo odobratie pracovného povolenia. Alebo – ak sú v lepšej pracovnej pozícii – zastavenie kariérneho postupu a preradenie na iné pracovné miesto. Weinsteinova vina je vinou mocného šéfa, ktorému sa síce napokon postavili desiatky jemu podriadených pracujúcich. Moc jedného sexuálneho násilníka a jej zneužívanie však mohli prechádzať dlho bez povšimnutia aj preto, lebo sa mu nepostavilo žiadne oddelenie riadenia ľudských zdrojov, žiadna profesijná ani odborová organizácia.

Pokiaľ dnes teda chceme dôjsť k spravodlivosti pre tie a tých, čo zažili či prežívajú sexuálne obťažovanie a sexuálne násilie, nehľadajme ju v čo najdlhšom treste pre individuálneho násilníka. Požadujeme spoločné presadzovanie spravodlivosti na miestach, ktoré majú prostriedky na to, aby z individuálneho prípadu spravili prípad, ktorý sa môže týkať kohokoľvek. Weinsteinov príbeh nie je príbehom „predátor-ského“ násilníka a nespočetného množstva „bezbranných“ obetí, ale príbehom zraniteľnosti, ktorej nás vystavuje pracovné prostredie vôbec.

Autorka je filosofka a feministka.

editorial

Monty Python, Černá zmije, Červený trpaslík nebo Kancl. To je jen několik světoznámých příkladů britské televizní komediální tvorby. Komédie má ale v britské televizi mnohem bohatší tradici a výrazné, i když občas trochu přehlížené projekty v ní vznikají i dnes. V tématu věnovaném britcomům, což je zkrácený výraz pro britské sitcomy, jsme se zaměřili hlavně na novější produkci, ale ohlížíme se i za staršími záležitostmi, jako je bizarní seriál Mighty Boosh, který míchá surreální humor s odkazy na britskou populární hudbu, nebo fiktivní osobnost profesionálního tlučhuby Alana Partridge, který je dnes někdy označován za předzvěst Donalda Trumpa. Silným trendem v současné britské televizi, na nějž upnuli svou pozornost Martin Šrajder a Táňa Zabloudilová, jsou seriály vytvářené ženami a věnované ženským postavám. Další tendencí je přesouvání britské produkce na americkou streamovací službu Netflix. Tam můžete zhlédnout populární ostrovní seriál Sexuální výchova i nový projekt Rickyho Gervaise Po životě. Při sledování britských komedií přejeme příjemnou, nejen sexuální výchovu. Antonín Tesař

z obsahu

- 4 O jedné ročence. Nad posledním svazkem Nejlepších českých básní / Martin Lukáš
- 7 Průlina mezi plátny. Román Ta blízkost Daniely Hodrové / Blanka Čínátlová
- 11 Po humoru. Komediální očištec Rickyho Gervaise / Jan Kolář
- 14 Nebe nad Londýnem. Burial se ohlíží za uplynulým desetiletím / František Formánek
- 20 Nehrajeme si na šamany. O terapeutickém využití látek měnících vědomí s psychiatrem Filipem Tylšem a psychologem Jaroslavem Farkašem / Lukáš Rychetský
- 26 Pravé polistopadové Božstvo. Ivan Jonák vzpomíná na zlaté časy / Jakub Vaníček
- 30 Za pomoc tři roky natvrdo. Konopná kauza Dušana Dvořáka / Otakar Bureš

Bùi Chát

BEZ NÁZVU

Podél ulice, už ani nevím kde, rostou stromy
Na podzim na nich, už ani nevím proč, vykvetly rudé květy
A dneska odpoledne tam došlo k dopravní zácpě

Báseň v překladu Ondřeje Slowika vybrala Michaela Velčková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
25. BŘEZNA 2020

Sexuální výchova seriálem

Britská dramedie se stala hitem Netflixu

Sexuální výchova, jejíž druhá sezóna byla uvedena na začátku letošního roku, patří k nejpoblárnějším cyklům Netflixu. Britský seriál o sexu a vztazích na střední škole poněkud zapírá zemi svého původu a díky tomu je univerzálněji srozumitelný.

ONDŘEJ PAVLÍK



Hrdinové a hrdinky ze Sexuální výchovy jsou také komplexní, jenže nově a jinak. Foto Netflix

Psát o *Sexuální výchově* jako o britském seriálu je přinejmenším ošemetné. Stojí za ním sice britští tvůrci, hrají v něm převážně britští herci a objevují se v něm britské lokace, ale vše ostatní lze úspěšně rozporovat. Na teenagerské komediální drama, které se po dvou sezónách zařadilo mezi největší současné hity Netflixu, můžeme podezřívavě nahlížet jako na globalizovaný produkt vypočítavých algoritmů a osvědčených muštrů. Anebo se k *Sexuální výchově* můžeme postavit vstřícněji a mezinárodní dosah seriálu vnímat pozitivně, jako důkaz jeho schopnosti propojovat, navazovat kontakt a sjednocovat.

Snídaňový klub pro 21. století

Sexuální výchova se vyznačuje smíšenou estetikou, která znemožňuje přesně určit, v jaké době a na jakém místě se odehrává. Areál střední školy, kde se všichni dospívající hrdinové potkávají, sice zvenčí vyhlíží britsky, ale jeho interiéry jsou zařízené po americku, s chodbami osázenými řadou skříněk. Místní *jocks* nehrají kopanou, ale házejí si s míčem na americký fotbal. Nerdi necitují oblíbené britcomy, ale uctívají kultovní americký muzikál *Hedwig a Angry Inch* (Hedwig and the Angry Inch, 2001). A všichni jako by se pohybovali ve zvláštním fantazijním bezčase, uvnitř zázračného mixéru, v němž se dobový feeling osmdesátých či devadesátých let potkává s dnešními společenskými konvencemi a komunikačními technologiemi.

Showrunnerka Laurie Nunnová k této časové a místní rozostřenosti seriálu podotýká, že do přibližně soudobého britského prostředí chtěla propašovat poctu osmdesátkovým filmům amerického režiséra Johna Hughese. Z nich doteď nejvíce vyčnívá středoškolský snímek *Snídaňový klub* (The Breakfast Club, 1985), ve kterém různorodí, zdánlivě modelová teenageři postupně přicházejí na to, co mají společného, vyvracejí si navzájem stereotypní představy a předsudky. *Sexuální výchova* stojí na velmi podobných základech. Navzdory nesouměrné angloamerické stylizaci a clickbaitovému názvu jde o seriál s tou nejsympatičtější sestavou náctiletých postav v současné televizní zábavě. Romantické a intimní trable jsou tu odrazovým můstkem pro plodnou, vtípnou a dojemnou rozpravu o výchově, dospívání či komunikaci. Důvodů, proč v tomto směru *Sexuální výchova* vyniká, je hned několik, byť ne všechny se dají snadno pojmenovat.

Likeability faktor

Snad žádný seriál mě dnes nedokáže tak silně připoutat ke svým hrdinům. Prožívám s nimi

nahlas každou prkotinu, křívím pusou, kdykoli udělají nějaký obzvlášť hloupý kiks, culím se od ucha k uchu, když si konečně podají pomocnou ruku, a smutním, když nerozvázně ublíží druhým nebo sami sobě (často obojí naráz). Zásadním kritériem úspěchu *Sexuální výchovy* jsou tedy určité její postavy – herci, kteří je ztvárňují, styl, jakým jsou zahrané, a způsob, jakým jsou napsané.

Casting vždy tak trochu připomíná alchymii, a to zejména v případě, kdy vše nezávisí jen na charismatu jediného hrdiny či jediné hrdinky, ale vzniká z plánovaných i neplánovaných srážek mezi mnoha postavami, z jejich vzájemné chemie. Kromě lehce esoterických výrazů, jako je osobní kouzlo, šarm nebo sympatičnost, můžeme na herecké obsazení *Sexuální výchovy* vztáhnout jeden obecnější rys, kterým se vyznačují úspěšné seriály Netflixu posledních let. Tím je schopnost objevit a přivést dohromady skupinu mladých, talentovaných a neokoukaných hereckých tváří a na jejich *likeability* faktoru postavit původnost a nezaměnitelnost celého pořadu. Zasáhnout jackpot se Netflixu povedlo hlavně s hororovým sci-fi *Stranger Things* (od roku 2016), ale *Sexuální výchova* v úspěšném objevování nových atraktivních hvězdíček mnoho nezaostává.

Kromě známé dětské hvězdy Asy Butterfielda v ústřední roli Otise, sexuálně frustrovaného syna sexuální terapeutky, se tvůrcům podařilo nalézt celou řadu typově odlišných hereček a herců. Emma Mackeyová jako sečtělá dívka z nuzných poměrů věrně maskuje svoji zranitelnost ležérním drsnáctvím, a přitom stíhá být nenuceně cool. Ncuti Gatwacoby Otisův nejlepší kamarád, gay Eric, má ten nejnakažlivější smích v celém seriálovém městečku Moordale. Aimee Lou Woodová jako Aimee vyznačuje nezvyklou dávkou roztočilé neobratnosti a kamarádské naivity. Connor Swindles v roli Adama se z pozice šikanujícího hrubiána plynule přesouvá do polohy citlivého kluka, který si neumí najít přátele.

Alespoň krátkou zmínku by si zasloužili úplně všichni. Jak vyplývá i z předchozího stručného výčtu, kouzlo postav nevychází jen z jejich osobního charismatu, ale také z jejich povahové i fyzické mnohotvárnosti – z toho, jak svým vzezřením, chováním a smýšlením vzdorují jednoduché, zbrklé kategorizaci. Spojení „komplexní postava“ v souvislosti s televizní tvorbou za poslední roky poněkud zvětralo, především zásluhou nekonečného zástupu narušených mužských hrdinů balancujících na pomezí geniality a sociopatie. Hrdinové a hrdinky ze *Sexuální výchovy* jsou

také komplexní, jenže nově a jinak. Podobně jako ve *Snídaňovém klubu* každý z nich zápasí s tlakem okolí, vlastním sebehodnocením a obrazem, který ukazují navenek. Nejen školáci, ale i dospělí – tedy ti, co by už o sobě měli mít jasno – tu zápasí jak se svou identitou a sexualitou, tak s předsudky, nejistotou a nezkušeností.

Láska, sex a něžnosti

Vedle toho se tvůrcům seriálu obzvlášť daří ještě jedna věc, totiž spárovat postavy tak, aby mezi nimi vznikaly neotřelé, často nejméně očekávatelné, a přitom vrstevnaté a zábavné vztahy. Tyto partnerské šachy úzce souvisí s opakujícím se tématem objevování vlastní sexuality, které předpokládá pokusy a omyly, platonickou zamilovanost i náhodné postelové úlety. Co by za jiných okolností mohlo skončit jako překombinovaná partie z nekonečné telenovely, je v *Sexuální výchově* vždy přirozenou součástí vývoje postav a patří k překážkám, kterým spolu čelí.

Zbývá se dotknout ještě jedné podstatné roviny seriálu, a to jeho výchovného rozměru. Osvětové ambice hrané tvorby jsou vždy jakousi tichou hrozbou a při neopatrném zacházení mohou snadno vykolejit celý projekt směrem k otravné didaktické přednášce. *Sexuální výchova* tuto ambici neskrývá, naopak se k ní už svým názvem hrdě hlásí. Protože je však amatérské i profesionální poradenství nedílnou součástí vztahových dramát a komediálních scén, žádné tipy a triky rušivě nevyčnívají. Seriál občas může vyhlížet jako přehledový katalog různých sexuálních orientací: od bisexuality přes pansexualitu až k asexualitě. Nikdy ale nepůsobí jako „multikulturní Rychlé šípy“, příliš správnácký průvodce světem, v němž by na konci každé epizody čekalo tezevitě poučení.

Sexuální výchova je živelný seriál, který mladším divákům nabízí skvělé identifikační vzory a těm starším připomíná, že terapie, ať už ta sólová nebo párová, není sprosté slovo. Zatímco moje generace si v devadesátých letech musela v pubertě vystačit s rubrikou Láska, sex a něžnosti v časopisu Bravo nebo krotkou teenagerskou romantikou v *Dawsonově světě* (Dawson's Creek, 1998–2003), dnešním náctiletým na Netflixu vyrostla mnohem vyzrálejší a zábavnější alternativa.

Autor je filmový publicista.

Sexuální výchova (Sex Education). Netflix, Velká Británie, od roku 2019. Tvůrce Laurie Nunnová, hrají Asa Butterfield, Gillian Andersonová, Ncuti Gatwa, Emma Mackeyová, Connor Swindells ad.

O jedné ročence

Nad posledním svazkem Nejlepších českých básní

Ročenku české poezie vydávalo nakladatelství Host od roku 2009. O rozruch v literární obci se většinou postarala hlavně volba „arbitra“ a editora. Podstatnější ale je, jak antologisté dokázali svůj výběr básní promyslet a obhájit – a právě v tom se začala projevovat únava.

MARTIN LUKÁŠ

S mírným zpožděním vyšla na počátku tohoto roku jedenáctá a podle vyjádření nakladatele poslední ročenka *Nejlepší české básně*. Každý rok budil nový svazek nových básní oprávněný zájem, předvídatelné kontroverze a čím dál zbytečnější diskusi. Mechaniky zaznívala tatáž „otázka“, jestli ten, kdo byl vybrán, byl vybrán právem, a doprovázela ji tatáž výčitka, proč nebyl vybrán ten nebo tamta. Tohle ritualizované doptávání se, v jehož rytmu počali tancovat zainteresovaní, mělo svůj zjevný cíl: zpochybnit úsudek a kompetence arbitra i editora. Fungovalo jako svého druhu ventil proti nespokojenosti (čti: uražené ješitnosti), jako nevyříditelná reklamace, kterou bylo možné zbůhdarma provádět, dokud hrdost nebo malichernost neustoupila, dokud reklamující nepochopil, že nastavená pravidla ročenky „nespravedlnost“ zkrátka produkují. Popsaný rozruch se stal nejviditelnějším dopadem ročenky ve směru dovnitř literární obce.

Jména a dohady

Rozčilování nad ročenkou si mohl ušetřit kdokoli, kdo uznal její skutečné možnosti, kdo od její spíše obchodnické než „reprezentativní“ podoby nevyžadoval nesplnitelné. Zadáni bylo prosté: dva insideři – básník a kritik,

nositelům padla do klína rozhodovací práva, připomínaly projevy tribuny při sportovních kláních, kde se směle prosazují pudy. Plané dohady o tom, proč Host jako nakladatel vybral toho či onoho, aby rozhodl o „kvalitě“ v české poezii za uplynulý rok, byly dvojnásob plané, protože řešily efemérní sféry vlivů a vztahy mezi autory, a přitom přehlížely podstatu věci – poezii.

Podprahová kanonizace

Pominu-li úskalí ročenky tkvící v samotné její podobě i průvodní jevy její recepce, pak smysluplná otázka, kterou si zasvěcenec mohl každý rok pokládat, zněla: Vypovídá ročenka něco o povaze české poezie? Odpovědět si může každý po svém, podle vlastních očekávání. Přesto je to otázka s širším dosahem. Protože jakkoli arbitr s editorem vyhlašují, že jejich volba je zcela subjektivní, a jakkoli je to zdůrazněno na obálce každé ročenky, sám akt výběru z předpokládaného celku dvanáctiměsíční produkce, zaštiťený renomovaným nakladatelstvím a dvěma jmény, jejichž způsobnost byla posvěcena jejich volbou, sugeruje jistou závaznost předloženého výboru. Kdo byl otištěn, ten přece něco znamená. Ten musí něco znamenat. Podprahový proces „kanonizace“ běží. A napomáhají mu



Měřítkem výběru byla vždy osobní kritéria zmocněných osob – nic víc, nic méně. Foto onebiggislandinspace.com

„klasik“ a „znalec“ – měli společně vybrat to nejvýraznější, „nejlepší“ z básnické produkce jednoho školního roku. Měřítkem výběru a zárukou jeho hodnoty byla vždy osobní kritéria zmocněných osob – nic víc, nic méně. Výběr byl tedy odrazem gusta a vnímavosti, nebo naopak výstřednosti a nepotismu v poměru podle toho, jak si arbitr a editor práci rozdělili. Záleželo jen na nich, bude-li výběr veden s důrazem na ideologické, estetické či jiné zřetelky, převáží-li umělecké preference nad slabostmi. Na nich pak rovněž bylo, aby svoji volbu zdůvodnili v doprovodných textech a pokusili se o její přijatelnosti přesvědčit čtenáře.

Pláč a skřípění zubů, které typicky nastaly po zveřejnění rozhodčí dvojice pro další svazek, ukazovaly, nakolik zainteresovaní přijali soutěžní, známkovací logiku ročenky, která nejenže s poezií nemá nic společného, ale dokonce jde proti jejímu založení. Projevy odporu a nadšení při vyvolání jmen, jejichž

i domyšliví básníci a jejich nakladatelé, kteří své/jejich medailonky ochotně vybavují frází „jeho/její básně byly otištěny v ročence *Nejlepší české básně* XXXX“. Jako kdyby to něco znamenalo. A ono to skutečně něco znamená, pokud se na věc díváme očima marketingu. Pomůže to básníkům, pomůže to ročence, pomůže to nakladateli. Pomůže to poezii? Potřebuje poezie takovou pomoc? Pomůže to všem, kdo chtějí, aby se o jejich básních vědělo – totiž aby se vědělo, že jsou to básně dobré. A když se to ví, autor je slavnější a publikace jeho knížky výnosnější. Bude-li jeho verše taky někdo číst, to je jiná otázka. O obchodnických zřetelích na předním místě mimochodem cosi naznačila předloňská kontroverze kolem parodické ročenky Štefana Švece vydané Petrem Štenglem. Když čtenáři čekající na každoroční žeň „nej“ básní začali automaticky kupovat parodii, která záměrně vyšla o pár týdnů dřív než ročenka Hostu, objevily se obavy z ušlého zisku.

Radost a únava

Otázka po výpovědní hodnotě ročenky souvisí s otázkou, komu je určena. Názory jsou různé, ale nejčastěji se tvrdí, že jde o výbor pro takzvané zájemce o poezii. Jde tedy o to přilákat pozornost (prvo)čtenářů k domněle zanedbávanému, přehlíženému literárnímu druhu. Proč ne, záměr je to záslužný. Ale pro nás stojící nevyhnutelně na druhé straně umělé hranice mezi radostí z četby a profesionální deformací takový záměr odpadá. Na významu tím naopak získávají doprovodné texty, obvykle úvod arbitra a doslov editora. Z nich se můžete dozvědět, jak arbitr a editor o poezii přemýšlejí, jaká kritéria na ni kladou, jak si umějí poradit s hodnocením něčeho tak unikavého, jako jsou verše. Právě v této oblasti, v oblasti myšlení o poezii jsem vždycky spatřoval největší přínos ročenek a podle toho se těšil, jak si kdo svůj výběr obhájí.

Dřívější suverénní i provokativní způsoby obhajoby vykazovaly zaujetí pro věc. Editoři jako Jan Štolba, Olga Stehlíková nebo Jakub Chrobák dokázali s pomocí formulačního nasazení a vzácné citlivosti zbudovat v proměnlivé krajině poezie alespoň dočasný opěrný bod. Později přišla pocho-pitelná, přesto neobhajitelná únava. *Nejlepší české básně 2018* doprovodil jejich editor Ondřej Hanus alibistickou zprávou o nepotřebě nového zevrubného hodnocení, prý na něj bylo příliš brzy. Budiž mu však připsáno k dobru, že uvedl, jakých kritérií se při předběžném výběru básní pro arbitra J. H. Krchovského držel.

Věříte poezii?

Je to právě formulace kritérií, co citelně schází poslední ročence, jejímiž editory se stali Dan Jedlička a Radek Fridrich. Oba pánové si úkol rozdělili a rozhodli se svazek „oživit“ změnou žánru doslovu. Sepsali fiktivní rozhovor, v němž „jako“ realizují výběr a uvádějí, co si myslí o několika výrazných básnických titulech uplynulého období. Jejich nápad nepostrádá vtip, ale mívá se účinkem, protože o poezii, natožpak o představách, které o ní pánové chovají, se nedozvíme skoro nic. Markýrováním živé diskuse o básnické produkci oba editoři jen zastírají vágnost svých postojů a zkusmou povahu svých „argumentů“. Rozhodnutí nepsat „klasickou esej či analýzu“ zdůvodňují mimo jiné tím, že jejich „zkušenost s poezií je spíše praktická než teoretická“. Co to znamená? Má to být omluva? A proč se vlastně za cokoli omlouvat, když mi bylo dáno volné pole působnosti a mohu jednat na vlastní pěst?

Oba editoři v rozhovoru mluví o básních povětšinou s pomocí frází a klišé. Zdá se, že větší váhu přikládají literárním cenám než veršům, i když se například shodují na úpadku Magnesie Litery. Svěráznými nástroji hodnocení jsou zde slova „událost“ a „překvapení“, podle toho jsou sbírky „zajímavé“ nebo „silné“. Řeči o kvalitě symptomaticky předchází řeč o kvantitě. Kvalitu poezie editoři jednoduše předpokládají, nijak nedefinují, co pro ně znamená. Sebestvrzující repliky v závěru vystřídá poráženecký tón, který si čtenáři poezie tak často nechávají bůhvíproč vnutit: „Já myslím, že to podstatné jsme zmínili. A stejně, koho to vlastně bude zajímat, vždyť jsou to jenom básně...“ Chápu, není lehké zabývat se něčím, čemu člověk nevěří.

Na záložce *Nejlepších českých básní 2019* stojí: „Oba [editoři svazku] si bolestně uvědomují, že „dobrá báseň se od básně nejlepší liší zejména osobou vybírajícího.“ Škoda, že nám tento rozdíl nevysvětlili.

Autor je literární kritik.

Dan Jedlička, Radek Fridrich (eds.): Nejlepší české básně 2019. Host, Brno 2019, 96 stran.

Na pospas kancelářskému kretenismu

Otevřený prostor Igora Malijevského

Básník a spisovatel Igor Malijevský vydal pod názvem *Otevřený prostor* svou první delší prózu. Poměrně střízlivým a zprvu nenápadným způsobem se v ní probírá útroby světa korporátů a open-spaceů a zachycuje bezvýhodné životy pracovníků obývajících tyto sterilní prostory.

KAREL KOUBA

Česká literatura posledních let se víceméně křečovitě potýká s psaním o problémech současnosti. U většiny pokusů se zdá, že hmatatelně přítomné děje, které jsou z vlastní podstaty nadité literárností, se spisovatelům pro jejich samozřejmost či všednost téměř nedaří nahlédnout, nebo je alespoň zaznamenat. A pokud se přiblíží ke slepé skvrně dobového marasmu, činí tak většinou hekticky, neklidně a s nenávistí či zoufalstvím, případně nelidskost světa, který přichází, zobrazují s cynickým nadhledem. Igor Malijevský v románu *Otevřený prostor* s podtitulem *The Open-Space Thriller* přistupuje k příznakům reality umírněnou střední cestou. Zdánlivou normalitu práce v korporátu popisuje zprvu nezaujatě a střídavě, ale o to víc pak vynikne proměna, která „tým“ a jeho členy postihne.

V zajetí složenek

Ve své první rozsáhlejší próze si Malijevský vytyčil celkem nesnadný cíl. Nebývá zvykem, aby se román takhle soustředěně zabýval současnými podobami graeberovské „práce na hovno“. Navíc práci často vysmívanou, nenáviděnou a zároveň úplně banální – a to participací na finančních tocích v nadnárodních firmě, která se v knize skrývá za označením Složenkárna. Autor na záložce knihy nezastírá svou osobní zkušenost i na citlivě vyzorovaném popisu prostředí i větších či menších bizarností „firemní kultury“ je osobní vklad patrný. Ironicky vyznívající překlad anglického označení pro ikonický pracovní lidojem mimo jiné také poukazuje na to, jak anglické termíny, v korporátním světě zhusta používané, zastírají skutečnou povahu věcí – kniha je ostatně zakončena slovníčkem pojmů, který tento newspeak překládá do češtiny.



Většina knihy *Otevřený prostor* se odehrává v open-spaceu. Ilustrace archiv VUF

Děj, jehož podstatná část se odehrává mezi čtyřmi stěnami kanceláře, rámuje osudy hlavních členů týmu, z nichž se v okamžiku spolupobývání v open-spaceu stává kolektivní vypravěč, rafinovaně zachycující ono velebené firemní „my“. Formální ozvláštnění nepersonifikovaného plurálu, který zastupuje kolektiv pracujících ve Složenkárně, je relativně funkční a brzy si zvykneme na to, že jakmile se z něho někdo vyčlení, je odsouzen k marginalizaci a zapomnění. Podstatu fungování Složenkárny popisuje dialog mezi vyhořelým učitelem a budoucím složenkářem Honzou a jeho přítelem z mládí, manažerem Milanem, který ho verbuje k práci: „Takže vyrábíte složenky?“ „Vyrábíme. Ale nejen to. Navrhujeme, rozesíláme, inkasujeme. Za to dostáváme peníze. Těmi pak platíme každý své vlastní složenky, které nám přijdou za to, že žijeme, jezdíme

do práce a tam – vyrábíme složenky! Dokonalé fakturační řešení pro 21. století.“ Výroba složenek zde symbolizuje akt participace na nelidském koloběhu kapitálu, s nímž se sice snadno a pohodlně žije, ale člověk ztrácí city, duši i vlastní život. O tom, kam tato práce vede, svědčí úryvek z kapitoly Perioda: „Jestli si někdo myslí, že složenkářem se člověk stává, aby zbohatl, tak je úplně vedle. Složenkářem se člověk stává, aby byl složenkářem. Přesně na to taky ve Složenkárně vydělává. Na byt, na hadry, na něco, čím by do té práce dojel, na krátkou dovolenou, aby si měl s kolegy o čem povídat, a na spoustu složenek, které mu okamžitě začnou chodit.“

Klecová práce zabíjí duši

Složenkárna zprvu funguje jako idylická pracovní záchrana jinak nepříliš praktických

ztracenců, přičemž kapitoly ze stejnojmenného oddílu často slouží jako humorné epizody, v nichž je popisován kolektiv, jeho fungování i různé historiky z práce. Tato fáze má až seriálový potenciál: celkem plasticky zachycuje lidské typy, ale zároveň mnoha jasně zřivými pasážemi glosuje povahu této činnosti. Do absurdnější – a mnohem kritičtější vyznívající – roviny se kolektiv dostává ve třetím oddílu, v němž je Složenkárna sloučena s firmou Happy People. Zde začíná být práce nelidská, všeobecný kancelářský kretenismus přestává být vtipný a zvrhlá logika práce pro práci deformuje doposud vyrovnané charaktery a vztahy mezi nimi. Po finálním střetu s nenáviděným šéfem Jergušem, v jehož proslovech se koncentruje oblundnost z prstu vycucaných manuálů koučingu a instantního vedení, začíná konečně dávat smysl označení thriller v podtitulu knihy.

Příběh se odvíjí v krátkých kapitolách, které jsou většinou doplněny hypertextovými odkazy. S plynutím příběhu kontrastují v ich-formě psaná intermezza ze série Něžná apokalypsa. To jsou zápisky bývalého učitele Honzy, jednoho z členů kolektivu, nejméně přizpůsobeného a zároveň neustále pochybujícího o sobě i o tom, co dělá. Svou poetickou podstatou a sebezpytnou povahou kontrastují s mnohem prozaičtějšími kolektivními kapitolami a nastiňují bolestivé vnitřní boje, které se do světa mimo deník promítají spíše podprahově. Trochu mimo pak stojí příběh ukrajinské studentky, jejíž osudy se protnou s životy členů týmu nečekaně tragicky.

Knihy je sondou do odosobněného prostředí zaplněného zajatci leasingů a hypoték, kteří vykonávají práci, jež potlačuje skutečné city, krade duši a z pracujících činí pouhé vodiče dat. Otroci dresscodu s technologickými tiky tu bez ustání kontrolují sociální sítě nebo stav konta a s předepsanými umělými úsměvy si pro zdánlivé pohodlí zvyknou na cokoli. *Otevřený prostor* můžeme číst jako skromný, ale důležitý příspěvek k problematice současných pracovních podmínek. Ukazuje, jak klecová práce proměňuje lidskou duši a jak je těžké vystoupit ze zvrhlého mechanismu peněz. Je to román o zvyku, přežívání, ztrátě radosti a o tom, jak snadno se přizpůsobujeme falešné představě o ideálním životě.

Igor Malijevský: *Otevřený prostor*. Argo, Praha 2019, 326 stran.

literární zápisník

Mlčím, abych věděl

JAKUB SEDLÁČEK

„Jsou tři hodiny zrána procházím zasněnými lesy.“ Verš Zbyňka Havlíčka si občas připomenu, když mě uprostřed noci vynese příliv spánku na mělčinu bdění. Sen ustrne jako zastavený film a mysl začnou zaměstnávat drobné starosti, které optika tmy nafoukne do obřích rozměrů. Podle Dariana Leadera, britského psychoanalytika, si každý třetí dospělý na světě stěžuje, že má problémy se spánkem. Během několika desetiletí také dramaticky narostla potřeba hypnotik. A není divu. Žijeme v době, ve které se nedokážeme zcela prostě „vypnout“. Spánek, dříve očistný a obcerstvující stav, už pro nás není blahodárným odpočinkem ani sladkou odměnou, ale úkolem, až to vypadá, že si ho snad ordinujeme za trest. Bičujeme se poučkami o tom, že když se dobře nevyspíme, nebudeme

zvládat denní povinnosti, a touze po „kvalitním“ spánku také podřizujeme své nákupy. Ani sebelepší matrace však za nás nevyřeší pravou podstatu problému.

„Zatímco ležíme v posteli, hromadí se nám e-maily, esemesky a příspěvky na sociálních sítích a zdá se, že nároky vnějšího světa neberou konce,“ píše Leader v knize *Proč nemůžeme spát?*. „Neustále nám někdo něco sděluje, něco nám ukazuje, na něco se nás ptá nebo nás o něco žádá – a upomíná nás, pokud nereagujeme.“

Přestože platí, že každý má své vlastní peklo, je možné, že jistí lidé jsou tomuto tlaku vystaveni víc než jiní. Třeba politici, tiskoví mluvčí, internetové celebrity – a také novináři a literární či šířeji kulturní pracovníci. Profesionálové a činovníci. Těch posledních mi někdy bývá skoro až líto. Zvlášť když jsou navíc zaměstnání na nejrůznějších fakultách, takže svá veřejná angažmá v porotách cen, grantových komisích a na dalších obecně prospěšných plénech musejí prokládat přebíháním mezi aulami, kabinety, kanclíky a zasedáčkami. Co však může být dobré na fyzickou (na pražské Filozofické fakultě se svého času pořádaly závody v běhu po schodišti), nemusí mít blahodárné účinky na kvalitu výkonu.

Roztěkanost a potřeba se stále k něčemu vyjadřovat a zaujímat stanovisko brání tomu nejzajímavějšímu – četbě a přemýšlení.

Že v českém tisku, papírovém i digitálním, se za knižní recenze zhusta vydávají více či méně přepsané nakladatelské anotace, je věc obecně známá, nad kterou není třeba se pozastavovat. Vypovídá to ponejvíce o úrovni editorů rubrik a vydavatelského vedení. (Navíc si člověk říká, zaplatpánbu aspoň za ty anotace. Půjde-li to takhle dál, nebudou ani ty.) Ukazuje-li však svou neznalost persona, jež si zakládá na postavení autority, může to být komické, kdyby to nebylo spíše k pláči. Přichází nejen o svou bonitu – řečeno jazykem finančníků –, ale bohužel škodí všem, neboť vytváří prostředí, ve kterém se normou stává rábdy zasvěcené tlachání.

Kdysi předvedl takové tragikomické divadlo ve veřejnoprávní televizi jistý univerzitní profesor, když byl přizván k debatě nad výsledky ocenění Magnesia Litera. Pletl si názvy vítězných děl a své pochybnosti nad knihou o tom, jak se připravit na smrt v rodině a vyrovnat se ztrátou blízkého, špičkově bohorovnými výroky typu „Nič proti nebožtíkům, jednou tam musíme všichni“. Knižku, kterou jsem redigoval a kterou napsal můj

budoucí nakladatelský kolega Ondřej Nezbeda, evidentně nečetl, a pokud ano, tak v kvapíku ze semináře na poradě katedry.

Jasně, říká se tuším o F. X. Šaldovi, že v jeho pozůstalé knihovně byly nalezeny ještě nerozřezané svazky básnických sbírek, na které napsal jasně zřivé kritiky. A také je pravda, že odpovědně se pročíst všemi nominanty i šampiony knižních cen není žádná legrace. Ale nikdo vás nenutí, že... A těch případů přibývá. Reportérka České televize přijede natočit příspěvek o knížce, kterou ani nedržela v ruce. Pedagožka z HAMU začne svou polemiku s literárním textem větou: Knihu jsem zatím nečetla...

Je lákavé se posmívat booktuberkám a knižním instagramerkám za naivitu jejich příspěvků. Ale ať už jsou soudy a obrázky, které na svých profilech zveřejňují, jakkoli povrchní, jedno jim upřít nelze – v základu jejich vztahu ke knížkám leží čtenářská vášeň a radost, nikoli unavený cynismus profesionálů, kteří už všechno viděli a ke všemu mají (interpretační) klíče.

Chci říct, že není nutné ke každé příležitosti hned spěchat se svým komentářkem, poznámčičkou či glosičkou. Občas je dobré mlčet. Něco si pořádně přečíst. Anebo se pořádně vyspat.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Existencialistické bistro

Filosofický koktejl Sarah Bakewellové

Britská autorka biografických románů a profesorka tvůrčího psaní Sarah Bakewellová tvrdí, že „myšlení by mělo být velkorysé a mít dobrý apetit“. Pokouší se o to i v knize věnované existencialismu. V porovnání s dalšími autory, kteří popularizují dějiny filosofie, ale spíše bulvarizuje a literárně trivializuje.

MARIANA PROUZOVÁ

Na úvod nutno podotknout, že coby absolventka oboru filosofie pravděpodobně nejsem modelovým čtenářem knihy *V existencialistické kavárně. O svobodě, bytí a meruňkových koktejlech* (At the Existentialist Café: Freedom, Being, and Apricot Cocktails, 2015; česky 2019). Otázka však je, kdo by jím mohl být.

Odpovědi převažují nad otázkami

První náповědu může poskytnout podtitul a také obálka Aleny Gratiarové, která jej poněkud prostince a nevkusně ilustruje. Meruňkový koktejl má pravděpodobně konotovat jistou slastnost, lehkost, bohemství; svoboda a bytí zase spíše tíží, vážnost, možná dekadenci a bezpochyby filosofičnost, neboť kdo jiný než právě filosofové se zabývá svobodou a bytím? (Tuto část podtitulu má pravděpodobně evokovat zapálená cigareta položená nikoli popelníku, ale na sklence s oranžovým nápojem.) Co však toto spojení filosofických pojmů a sladkého alkoholického nápoje vlastně znamená? Chce se tím snad říct, že filosofování nemusí být jen suchopárné a náročné, ale i příjemné a blízké životu? Anebo naopak to, že meruňkový koktejl si zaslouží tolik vážnosti a pozornosti jako svoboda a bytí? Na základě četby můžeme odpovědět jednoduše: obojí.

Zůstaňme však ještě chvíli u obálky. Na zadní straně čteme citaci z recenze deníku The Independent: „Neuvěřitelně čtivá symbióza životopisů, filozofie, historie, kulturní analýzy a autorčina názoru.“ Filosofie zde má vykvést ve své kráse, užitečnosti a hlavně srozumitelnosti, kterou v nezřetěně podobě tolik postrádá. Kniha tak filosofii otevírá každému, kdo si v mládí přečetl Sartrovu *Nevolnost* (1938, česky 1967), ale k Heideggerovu *Bytí a času* (1927, česky 1996) se už neodhodlal. Modelovým čtenářem je tak podle všeho nadšenec s nedostatkem času, filosof amatér či kdokoli,



Simone de Beauvoir a Jean-Paul Sartre v Paříži, červen 1977

kdo chce mít jasno v tom, o co vlastně existencialistům šlo a proč. (Ponechme stranou, že jsou zde bez jednoznačného zdůvodnění mezi existencialisty počítáni i fenomenologové, například Edmund Husserl a Maurice Merleau-Ponty, což je krajně problematické.)

Kniha má jednu zásadní přednost: autorka zjevně dila, o nichž referuje – a mnohdy se jedná o několikasetstránkové filosofické spisy –, podrobně přečetla a její shrnutí vybraných myšlenek můžeme považovat za poměrně spolehlivé. Přesto bych mladým studentům filosofie publikaci rozhodně jako studijní materiál nedoporučila. Proč? Protože postrádá to, co by si měl dle mého názoru každý student, a to nejenom filosofie, osvojit v první řadě: schopnost pochybovat a s ní spojenou interpretační ostýchavost. Navzdory tomu, že se autorka místy odvolává na své preference a osobní názor, je celkové vyznění textu nesnesitelně apodiktické a didaktické, což je podporováno také poznámkovým aparátem, který sugeruje závaznost a definitivnost tvrzení v míře, jež je v humanitních vědách zcela neadekvátní. To bezpochyby souvisí s populárně-naučným žánrem, který se vyznačuje výraznou převahou odpovědí nad otázkami. Lze ale tedy vůbec napsat populárně-naučnou knihu o filosofii, aniž by

se ztratilo to, co je na ní nejpodstatnější, totiž údiv a pochybnosti?

Ve stylu severské detektivky

Sarah Bakewellová není první, kdo se o tento úkol pokusil. K nejznámějším příkladům knihy takového typu patří *Sofiin svět* (1991, česky 2001) Josteina Gaardera. I toto dílo se proslavilo tím, že dokáže zprostředkovat dějiny filosofie srozumitelnou a zábavnou formou. Jeho autor měl však oproti Bakewellové pro volbu popularizační strategie velmi pádný důvod – jde totiž o knihu pro děti. Gaarder dějiny filosofie zlidštuje a narativizuje, Bakewellová je spíše bulvarizuje. To považuji za jeden z nejproblematictějších aspektů knihy a nemyslím si, že by jej sám žánr vyžadoval. Fakt, že se zde filosofové stávají předmětem zájmu nejen jako autoři textů, ale i jako osobnosti, vede k dalšímu možnému srovnání – s románem *Sedmá funkce jazyka* (2015, česky 2017) Laurenta Bineta. Také zde se setkáváme s řadou myslitelů, tentokrát spíše druhé poloviny dvacátého století, a nahlížíme do jejich soukromí. Jelikož jsou však mnohá pravdivě působící odhalení smyšlená, kdežto jiné, na první pohled bláznivé situace naopak odpovídají realitě, čtenář je spíše znejistěn a pobaven; bulvární strategie se v ironické hře ukazuje ve své směšnosti.

Zatímco Gaarder filosofy zlidštuje, aby s nimi mohlo hovořit dítě, a Binet proto, aby je učinil postavami v tragikomickém pastiši, Bakewellová má jiný důvod: chce, aby ztělesňovali či spíše ozvlášťňovali své myšlenky. Sama autorka se v závěru doznává k rezignaci na teorii smrti autora, když poznamenává, že bytí v mládí zastávala tezi, že „na životech nesejde; důležité jsou ideje“, později dospěla k opaku: „ideje jsou zajímavé, ale lidé jsou nesrovnatelně zajímavější“. Takový názor si sám o sobě kritiku jistě nezaslouží, zaslouží si ji však způsob, jakým jej spisovatelka uvádí v praxi. Jeana-Paula Sartra, Martina Heideggera, Simone de Beauvoir a další hrdiny této knihy totiž vykresluje jazykem severských detektivek či ženských románů. To znamená, že jsou představeni pomocí klišé, sumarizujících přezdivek, skandálních klepů a fyziognomických detailů: Merleau-Ponty je filosof tanečník, Heidegger kouzelník z Messkirchu a Simone de Beauvoir „žena s okouzlujícíma očima za přepadajícími vlasy a s nadáním k pečlivému pozorování světa“. Zmíněná poctivost v podání filosofických teorií tak kontrastuje s trivialitou literárního zpracování.

Filosofie v mramoru

Hlavní záměr knihy *V existencialistické kavárně* spočívá dle mého názoru ve snaze vytvořit jakýsi monument existencialismu. Jakožto pomník, kterému vždy předchází umrtvení a glorifikace, dílo funguje poměrně dobře, avšak příspěvkem k živé kulturní paměti není. Ačkoli se čtenáři neustále zdůrazňuje, že existencialisté svým apelem na žitou zkušenost, svobodu, angažovanost, tělesnost a mnoho dalšího jsou stále povytce aktuální a inspirativní, způsob zpracování zavání nostalgii a pedantstvím, a činí tak z existencialismu uzavřenou kapitolu, muzejní artefakt či extravagantní experiment.

S existencialismem se v pojetí Sarah Bakewellové dá disponovat, aniž by vyžadoval obnovené tázání. Zopakujme však otázku z úvodu: Lze vytvořit populárně-naučnou knihu o filosofii, která by probouzela údiv a zároveň pochybnosti? Že to možné je, dokazuje poslední kniha Miroslava Petříčka *Filosofie en noir* (2018), jež zkoumá proměnu filosofie a literatury tváří v tvář holokaustu. Spoustu toho čtenáři osvětlí, mnohé však ponechají znepokojivě otevřené a živoucí.

Autorka studuje komparatistiku.

Sarah Bakewellová: V existencialistické kavárně. O svobodě, bytí a meruňkových koktejlech. Přeložil Tomáš Kačer. Host, Brno 2019, 405 stran.

JULIA SHAWOVÁ

Zlo



Forenzní psycholožka odmítá stigmatizaci duševně nemocných či pedofilů.

BILLY O'CALLAGHAN

Náš Coney Island



Netradiční romance dokazuje, že velké příběhy vypadají na první pohled nenápadně.

KOLEKTIV

Volte zvířata!



Volby se zdají složité, ale když to zvládnou zvířata v džungli, zvládneme to taky.

Pa se ka

Průlina mezi plátny

Závratě a zápasy Daniely Hodrové

Poslední román Daniely Hodrové svým titulem poukazuje na blízkost. To je perspektiva, z níž vypravěčka pozoruje postavy, věci i místa, ale především nicotné i vznešené zápasy, jež svádějí její blízcí. Požírá jejich příběhy a zároveň se i ona sama snaží vypořádat s démony, kteří obléhají její postel.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Jsem požíračka příběhů, nezdráhá se přiznat Daniela Hodrová ve svém posledním románu *Ta blízkost* (2019). Než se stala požíračkou, přidělila si roli písárky. V této souvislosti v jednom z předešlých románů proto píše, že na rozdíl od Hrabala neodstřihuje věty, příběhy nebo postavy, neboť „jednou napsány a prožívány, zůstávají pro mne nezrušitelné, nesmrtné, toliko jednotlivá slova a věty můžou mizet, ale i ty leda výjimečně“ a že „ze vsuvek se rodí další příběhy, přitom ty, z nichž se odvinuly, pokračují dál“. A skutečně – v novém románu se setkáváme s týmiž postavami, příběhy, předměty, a dokonce i vsuvkami jako v trilogii *Trýznivé město* (1999) nebo v jejich bližencích *Komedii* (2003), *Vývolávání* (2010) či *Točitých větách* (2015). Po tolikerém zpřítomňování a odvíjení mnohokrát zavinutého se nám opravdu mohou jevit už tak blízké...

Podsvětí pod křeslem

Vypravěčka Daniela opět navléká kůži svých předchozích románových postav a vstupuje do příběhů, dopisů či esejů druhých. Znovu rozmlouvá se svými zemřelými přáteli, prožívá soužení a smrt blízkých, hledá štucl, pije z týchž hrníčků, navštěvuje babičku v komoře, rozvíruje a mísí popely na Olšanských hřbitovech, vrací se do dětství, putuje bytem na náměstí Jiřího z Poděbrad, pozoruje Plečnickův chrám. „S každým románem,“ dodává ale, „s každou větou znovu tvořím, pokaždé od začátku. V touze vybudovat v prázdnu příbytek, vystavět z vět svět, ve kterém budu moct nějaký čas přebývat, musím se vyklonit do prázdna.“ Tentokrát jako by Daniela Hodrová budovala svět v momentech a z momentů stejně neuchopitelných, jako je právě nenadálé vyklonění do prázdna nebo pád židle z obrazu Adrieny Šimotové – nebezpečně nakloněné či už padající, z níž vstal někdo drahý – nebo chvíle, kdy Bohumil Hrabal padá na Bulovce z okna, kdy se Orfeus, respektive Eurydika otočí (protože tentokrát nejde o Orfeův lehký zpěv, ale o záchranu té, které hrozí úděl bezkrvého stínu). Všechny tyto obrazy tematizují nějakou ztrátu či nepřítomnost a současně zprostředkovávají stav závratě. Ostatně hned zpočátku se praví: „Houpy houp, věty jdou, jedna za druhou. Žádná múza, ale ani Svoboda nestojí na houpačce, jsem to já.“ V *Točitých větách* vypravěčka sestupovala do podsvětí, nyní ztrácí pevnou půdu pod nohama. Rozkládá-li se však posvětí pod křeslem a „říše mrtvých je všude v naší tělesné blízkosti“, jak spolu s Jungem konstatuje, pak nás závratná vratkost lidské existence nemůže překvapit.

Popis mnoha zápasů

Zblízka tedy Daniela ve všech svých románových inkarnacích pozoruje říši mrtvých. V předchozích románech smrt zaříkala, hádala se s ní, truchlila, nyní z největší (nebo vlastně z nejmenší) možné blízkosti sleduje ty, co různým způsobem stojí na zásvětním prahu. Ty, jež dříve obtáčela milostnými příběhy a jimž (i sobě) vyvolávala zmizelé, nyní ukazuje jako bytosti opuštěné, drcené ztrátou,

marně hledající, matky přeživší své děti (Adriena Šimotová, Božena Němcová), ovdovělé manželky a milenky (Bohumila Grögerová, Milada Součková), jako myslitele připravené o knihy i o rozum. K starým známým se přidávají nové postavy – choreografka, režisérka a publicistka Nina Vangeli, literární teoretik Milan Jankovič nebo filosof Zdeněk Neubauer. Nina svědčí o „nemilosrdném zápasu“ své matky, umírající šachové velmistryně, sama bojuje v motolské nemocnici a vzpomíná na svůj někdejší boj s dětskou obrnou. Milan Jankovič zápolí s nemocí a smrtí manželky i s Immanuelem Kantem, umírající Susanna Rothová s překlady posledních dopisů Boženy Němcové, Georg Trakl nebo Wittgenstein s vnitřními démony, otcova první žena s rybí kostí. Mexická básnířka Juana Inés de la Cruz se šlehá důtkami, Hrabal vykročí z parapetu, Daniela zápasí v jámě lvové.

Mohlo by se zdát, že vypravěčka s až sado-masochistickým zalíbením sleduje před-smrtné zápasy nebo po způsobu Stefana Chwina, autora románu *Hanemann* (1995, česky 2005), sestavuje tanatopsychologický katalog. Zásadní okamžiky těchto bitev, jako například rozhodnutí dobrovolně se vzdát života, zůstávají však temné a neuchopitelné jako smrt dítěte. Jankovičův zápas s tkaníčkami od bot či ztraceným sandálem vyjadřuje stejně nepoměřitelnou míru tr(a)pnosti

vlastních plic. Jako by se jimi, podobně jako Hans Gastorp v *Kouzelném vrchu*, proměnila z návštěvnice v pacientku (ze subjektu v objekt pozorování, z fikční postavy ve skutečnou autorku) svého románu: „Nemoc se jí v plicích zobrazila jako hradby, nad nimiž se tyčily štíty obléhaných nebo útočníků.“ Další z mnoha zápasů! Sdílí děs Juany Inés de la Cruz: „Vyzývají mě, abych se vzdala knih, z nichž jsem čerpala moudrost, a také svého psaní a konečně se obrátila k Bohu, jako to udělala ona.“ Ale Daniela setrvá, nevzdává se knih, mísí cizí a vlastní věty a hájí se tím, že „řada mudrců a filosofů soudí, že světy a dimenze se prostupují a že peklo, očistec a ráj nejsou světy jeden nad druhým, ale stavy, které nejen po smrti, ale dennodenně zakoušíme“, a ptá se, „co je většího nebo statečnějšího než čelit zlému osudu“.

V předcházejícím románu Hodrová coby přadlena vinula nitě točitých vět, z nichž tkala „hadrový chaos“, hnízдила v záhybech. Jakákoli látka se proměňovala v rubáš. Nyní věty spíše zadržávají, „tkanina se uzlovatí a vzor se místy vytrácí“. Jedním z motivů vytvářejících obtížně viditelný vzor se stává nemocniční košile – nikoli rubáš, spíše zbroj zápasníka, do níž se odívají ti, co podstupují boj. Šaty načichají podsvětím, Eurydiku lze zachránit pouze svlečením sukně. Daniela odhazuje sukně, podobně jako bohyně Ištar v podsvětí, a tak



Antoni Tàpies: Okrová a černá na nalepené látce, 1972

a vznešenosti jako Wittgensteinovo pomyšlení na Lurdy nebo Kafkovo sípání na smrtelné posteli. Společnou položkou chorobopisů aktérů *Té blízkosti* by mohla být spřízněnost tvorbou. To o ni, nikoli o život, svádějí bitvu. „Božena Němcová by mohla vyprávět, jaké to je, zápatit zde o každou větu, slovo, ba písmeno,“ píše Hodrová. Představa, že ti, kteří trpí ztrátami či nepřítomností blízkých, naleznou úlevu v psaní, se však vyjeví jako jalové literární kliše – podobné tomu, že poklidný svět domnělé ratibořické idylly utiší spisovatelčin žal ze smrti syna, že velká díla vznikají všemu navzdory a rodí se z osobních tragédií.

Zauzlování a ztrácení vzorů

Vypravěčka požírá (tráví a vyvrhuje) nejen příběhy, ale i obrazy. Silnou vizualitu Hodrové textu vytváří narativní perspektiva pozorování (lidí, míst a věcí), zírání, nemožnost odvrátit pohled od konkrétních děl. Vedle koláže Miroslava Huptycha, obrazů Adrieny Šimotové či biblických krajín Vojtěšky Vlčkové jsou to také rentgenové snímky jejich

pod vetchou tkaninou fikce neustále prosvítá autobiografické vyprávění. Milan Jankovič, jehož zápasy román rámují, se rozčiluje nad myšlenkou, že by podstatou literatury měla být „pouhá literárnost“, nejdůležitější je přece vztah ke skutečnosti. Sám ale odmítá psát paměti, protože je považuje pouze za příležitost k tomu, „jak vyľhat život, kde byly chuchvalce a změř, jako ucelený smysl a propást při tom to nejdůležitější, okamžiky“. Síla textu Daniely Hodrové spočívá v umění zachytit okamžiky, a přitom jim ponechat jejich chuchvalce. V *Točitých větách* charakterizovaly podobu textu „brutální“ kresby Adolfa Wölflího, *Ta blízkost* by se dala nejlépe postihnout jako literární analogie tvorby sochařky Vojtěšky Vlčkové: „proces, který je zároveň ubýváním a přibýváním, mizením a zjevováním, rozpadem a tvorbou, se odehrává v průlině mezi bělostnými plátny, cípy rubáše, jež nadzvedají nad hlavu neviditelné paže...“.

Daniela Hodrová: Ta blízkost. Malvern, Praha 2019, 288 stran.

BÁSNIČKA REDUKCE

To, co je

MARTIN LUKÁŠ

„Proč chtít vyměnit moudré nerozumění dítěte za obranu a opovržení, když přece nerozumění znamená býti sám, kdežto obrana a opovržení účast na tom, od čeho se chceme těmito prostředky odloučit.“

Samota jako žádoucí prostor a podmínka tvorby; slova, která nic neznamenají, která jsou; jazyk, který neodkazuje k obsahu řeči, ale sám je obsahem, řečí; hluboké přesvědčení o závažnosti konání, jemuž se říká poezie. O tyto předpoklady básnického „rozumění“ opírá Milošlav Topinka svou dvoudílnou esej Hadí kámen, v níž roku 1967 nastínil nové vnímání, novou citlivost člověka a redefinoval výklad české básnické tradice. Podle eseje dostal později jméno autorský výbor Topinkových textů o poezii.

Není snadné o ní psát. Recenze, interpretace, rozhovory s básníky, tady všude se jí lze beztestně vyhnout, a kdo může, ten to dělá. Můžu snášet charakteristiky poezie, a neříct o ní nic. Můžu ji opísovat, ale nepopíšu ji. To není hříčka, to je šponování jazyka. Kam až mě jazyk může ve snaze o vyslovení následovat a kde už musím mlčet, abych vůbec něco řekl. A poezii schopní říct nejsme.

To, co Topinka v Hadím kameni, jsa neustále na hraně jazyka, líčí, je jakási tektonika prožitku poezie. Ne ve smyslu čtenářského zažívání veršů, ale ve smyslu básníkovy úsilí vybrat se do jámy, kterou před člověkem hloubí nepřítomnost smyslu. Tohle negativní vymezení poezie jako toho, co prokazatelně vnímáme, a nejsme s to vyslovit, je možná nejpřesnější, nejpřínosnější, protože dokáže alespoň modelovat prázdnotu, otisk existence poezie. O poezii psát je vlastně totéž co psát poezii.

O tom, jak zhurta se Topinka vydal dosavadní poezii proniknout a novou uskutečnit a jak daleko došel, svědčí praktická nepřevoditelnost řeči jeho eseje do jazyka, kterým by bylo možné „pojmově“ tlumočit její smysl. Zjistila to i Marie Langerová, která Topinkův výbor doprovodila krátkým, přilehlavým komentářem. Po slibném úvodu, kde se vzdálila předmětu své výpovědi, aby o něm něco srozumitelného (rozuměj: definujícího) řekla, se záhy přimyká zpět a až do konce parafrázuje řeč, kterou Topinka mluví předchozích čtyři sta stran. To není řečeno jako výtku, to je uznání za pokus promluvit o textech, v nichž tak bezohledně záleží na každém slově, na pořádku slov.

Musí už být zřejmé, že Hadí kámen je dílem vážnosti, s jakou básník přistupuje k věci. Neběží o sektářské klanění se modlám, o vychovatelčino napomínání, když se někdo v umlčené ložnici uchechtne. Topinka nehlídá vyrabovanou svatyni, nekárá za znevažování falešného majestátu. Vynáší smysl poezie ven z nevětraných sklepů, i když ví, že o něm nebude s to cokoli jednoznačného říct. To je ono – vyrazí klín klínem a nejlíp o tom ví.

Když začíná druhou část eseje, upozorňuje, že půjde o pokus dotknout se mezí a možností. To nejsou slova autora, který je navenek skromný, uvnitř zpupný. Topinka se nepředvádí, nikoho neškolí. Zná moc odloučení, jako Rilke v úvodním citátu. Nevím o jiném básníkově, který by toho dokázal říct tolik, a přitom tak málo mluvil o sobě. Nemá hotovo. Nelze ho mít.

Miloslav Topinka: Hadí kámen. Host, Brno 2007, 416 stran.

Děsivé dějiny, absurdní vesmír

Britský sitcom mezi lokální a globální popkulturou



Potvora se odehrává v konkrétních reáliích současného Londýna. Foto ALL3Media

Téma britských komediálních seriálů otevíráme textem, který se zamýšlí nad jejich pozicí v současné audiovizuální popkulturě. Sitcomy využívající specifický ostrovní humor vstupují do vrstevnatého dialogu s Hollywoodem a oscilují mezi lokální specifičností a globální univerzálností.

ANTONÍN TESAŘ

Velká Británie má v rámci audiovizuální popkultury specifické místo. Na jednu stranu stojí ve stínu dominantní americké produkce stejně jako celá kontinentální Evropa, Dálný východ a další teritoria. Na druhou má ale oproti jiným zemím řadu výhod plynoucích z jazykové a kulturní blízkosti ke Spojeným státům, které dominují celému trhu. V konkurenčním boji se současným Hollywoodem tak volí trochu jiné strategie než zbytek světa. Země jako Japonsko nebo Itálie dlouhodobě stavějí svůj dialog s hollywoodskou produkcí obvykle na vytváření exotických alternativ, ať už je to neorealismus a tradice ozuovských rodinných dramát nebo gore horory a anime. Britské produkci se naopak mnohem častěji daří pronikat do globálního mainstreamu a splývat s ním, aniž by se přitom vzdal lokální identity. Fenomény jako James Bond, Harry Potter, ale i Sherlock Holmes nebo Pán prstenů v sobě nesou jasně patrné britské kořeny, a přece jsou jejich filmové adaptace vnímány jako součást Hollywoodu. Částečně to souvisí s tím, že samotný Hollywood je dnes mnohem spíš globální než čistě americký fenomén a že se velká filmová studia podílejí na produkci filmů zmíněných franšíz. Pnutí mezi lokální, britskou identitou a kulturní bezpříznakovostí je ale zároveň zásadní pro velkou část ostrovní popkultury, sitcomy nevyjímaje.

Potvora z Londýna

O dlouhé a bohaté tradici britských sitcomů by se dalo psát z mnoha různých perspektiv. Na otázku vztahu mezi lokálním a globálním ohledem by ale nepochybně dřív nebo později přišla řeč. V poslední době se přitom oba póly tohoto vztahu snad ještě více zdůrazňují. Mezi americkými a britskými tvůrci dochází k čistě personálním přechodům, remakům a v některých případech se podaří v USA prorazit i přímo britským seriám (*Kancl*, *The Office*, 2008–2010).

Nejvýraznějším příkladem tohoto posunu z poslední doby je kariéra scenáristky a herečky Phoebe Waller-Bridgeové. Její dramedie *Potvora* (*Fleabag*, 2016–2019) o třicátnici, která prochází existenciální krizí, se stala

mezinárodní senzací a dala autorce příležitost kreativně vést první sezónu britsko-americké špiónážní série *Na mušce* (*Killing Eve*, od roku 2018) a podílet se na scénáři nové bondovky *Není čas zemřít* (*No Time to Die*, 2020). *Potvora* přitom bývá často dávána do souvislosti se současným výrazným trendem komediálních seriálů vytvářených ženskými autorkami a glosujících každodenní životy žen v současném západním světě – americké *Bude líp* (*Better Things*, od roku 2016), *Ruská panenka* (*Russian Doll*, od roku 2019) nebo *Tuca & Bertie* (2019), britské *This Way Up* (Tudy nahoru, 2019; viz s. 13), *Derry Girls* (Holky z Derry, od roku 2018; viz s. 12) a řada dalších. Její téma je sdílné v různých zemích západního světa. Zároveň je ale přesně lokalizované v konkrétních reáliích současného Londýna, který ukazuje z pohledu generace žijící v předraženém městě bez výraznějších životních perspektiv a naděje, že se kdy majetkově vyrovná svým bohatým rodičům. Seriál je ostatně v britském tisku kritizován právě za to, že pohled snobských společenských vrstev vydává za univerzální ženskou zkušenost. *Na mušce* a série o Jamesi Bondovi jsou vzorové globální produkty, kombinující národní prvky (britská tajná služba) s mezinárodním záběrem (obě série se odehrávají na mnoha místech po celém světě).

Zpupný krákal Shakespeare

Na některých seriálech, jako v tomto čísle recenzované *Sexuální výchově* (*Sex Education*, od roku 2019; viz s. 3), téměř není znát jejich britský původ, u jiných je naopak pečlivě pěstovanou součástí jejich základní premisy. Typicky britským žánrem je historický sitcom, který kromě zábavy seznamuje diváky s dějinnými reáliemi. Ty nemusejí být nutně britské – existuje například sitcom *Plebs* (2013–2019), který spojuje pubertální humor sitcomů o dospívání s prostředím antického Říma. Často ale britské jsou, například *Zpupný krákal* (*Upstart Crow*, od roku 2013) je sitcom o Williamu Shakespeareovi, jehož první sezóna vznikla u příležitosti čtyřstého výročí dramatikovy smrti, *Year of the Rabbit* (Rok králíka, od roku 2019) je zase sitcomová verze

seriálu *Ripper Street* (2012–2016) o oddílu policejních vyšetřovatelů ve viktoriánském Londýně. Většina z nich se nesnaží o násilné suplování dějepis komediální formou, ale prostě jen zpřítomňuje významné okamžiky (národní) historie. Existují ovšem i výjimky, například série *Děsivé dějiny* (*Horrible Histories*, od roku 2009), což je částečně naučný pořad pro děti, který má ale výstavbu skečové show plné absurdního humoru. Značná část britské audiovize také intenzivně, někdy až fetišisticky, tematizuje Londýn, jehož jednotlivé části dostávají podobně jako v některých fantasy románech bezmála nadpřirozené atributy. Televizní seriál *Pán času* (*Doctor Who*, od roku 2005) sice dějově skáče napříč celým univerzálním časoprostorem, do Londýna ale zavítá takřka každou sezónu. Tohle silné zaměření na domácí historii a současnost je typické pro lokální produkce po celém světě, v Británii je však způsobené i tím, že významným producentem britské audiovize je veřejnoprávní stanice BBC. Globální dopad hitových seriálů tak výrazně pomáhá propagovat britskou kulturu po celém světě.

Je to soda

Britové ale se svými sitcomy nevyvázejí jen vlastní historii a turistické lokace Londýna. S bohatou tradicí ostrovní komedie je spojován i specifický styl humoru, lépe řečeno několik různých stylů. Britská komedie je – podobně jako třeba japonská animace – pojem známý po celém světě a svým způsobem zavazuje k určitým pevně stanoveným pravidlům. Například slavný sci-fi sitcom *Červený trpaslík* (od roku 1988) nemá prakticky žádné konkrétní odkazy na Velkou Británii, a přesto je esenciálně britský profilací hlavních postav, které jsou v podstatě definované svými charakterovými vadami, slovním humorem založeným na sofistikované jízlivosti a větší či menší porci absurdity (která má v *Červeném trpaslíkovi* vyslovené existenciální parametry), ale také konkrétní návazností na britskou komediální science fiction v čele se slavnou, původně rozhlasovou sérií *Stopařův průvodce po galaxii* (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 1978) Douglase Adamse.

Britská komedie, odvíjející se na mnoha platformách včetně filmu, divadla, rozhlasu a různých televizních formátů, má mezinárodní dosah přinejmenším od proslulé rozhlasové série *The Goon Show* z padesátých let, z níž vzešel Peter Sellers a která ovlivnila Monty Pythony. Její tradice je dalším znakem britské popkulturní identity, díky němuž je ostrovní popkultura globálně rozeznávaným fenoménem. Je dokonce tak specifická, že se příliš nedaří ji přesadit do jiného kulturního kontextu. Americké verze britských sitcomů málokdy přežijí první sezónu, případně se musejí adaptovat na formát amerických sitcomů, ale za cenu výrazných změn v celkovém tónu série (americký remake *Kanclu*, *The Office*, 2005–2013, má například 201 epizod, zatímco britský originál pouze dvanáct). Našly by se samozřejmě i výjimky. Armandovi Iannuccimu a Jessemu Armstrongovi, kteří pracovali na britské satirické sérii *Je to soda* (*The Thick of It*, 2005–2012), se podařilo přenést tvrdě konfrontační verbální humor do amerického prostředí ve vynikajících seriích HBO *Viceprezident(ka)* (*Veep*, 2012–2019) a *Boj o moc* (*Succession*, od roku 2018). Britové nicméně dokážou v rámci své tradice přinášet stále nové podněty. V poslední době je to například vlna seriálů soustředěných kolem ženských postav a vytvářených showrunnerkami (viz s. 12 a 13). Díky schopnosti vyvažovat globální srozumitelnost s lokálními zvláštnostmi se Británii daří uchovávat si pověst světové komediální velmoci.

Opičí tenis Alana Partridge

Britský komik, který předběhl Donalda Trumpa

K nejpoblárnějším osobnostem britské komedie posledních třiceti let patří Alan Partridge, smyšlený televizní reportér ztělesněný Stevem Cooganem. Jeho esence entertainmentového hujerství je přirovnávána i k současnému americkému prezidentovi.

KAREL VESELÝ

„Novinář, spíkr, manžel, otec, všestranná osobnost Alan Partridge je muž s fascinující minulostí a úžasnou budoucností. Jakkoliv vždy plný družnosti, Alan je zdaleka nejšťastnější, když může relaxovat ve svém domě s pěti ložnicemi a výhledem na jih, postaveném na pozemku o třech akrech a s přístupem k soukromému potůčku. Kdo je ale skutečně tato mysteriózní enigma?“ Už nabubřelý, patetický úvod do falešné autobiografické knihy *I, Partridge: We Need to Talk About Alan* (Já, Partridge. Musíme si promluvit o Alanovi, 2011) skýtá vcelku dobrý vhled do světa nafoukaného arogantního panáka a nekompetentního televizního reportéra přesvědčeného o své nadřazenosti a genialitě.

Knowing Me, Knowing You

Alan Partridge je alter ego herce Stevea Coogana, které s ním žije už skoro třicet let. Objevil se v rozhlasových i televizních show, v youtubových skečích nebo celovečerních filmech a patří k nejmilovanějším postavám moderní britské komedie. Cooganova satira na všehoschopné hujery, nesnesitelné narcisy a idioty bez sebereflexe má ale v dnešní době i zřejmé politické přesahy.

Alan Partridge se zrodil při přípravě show *On the Hour*, parodující zpravodajství, kterou tým kolem skotského scenáristy Armanda Iannucciho natáčel v letech 1991 a 1992 pro stanici BBC Radio 4. Herec Steve Coogan, známý od roku 1988 z politické satiry *Spitting Image* s mluvícími gumovými loutkami, dostal v pořadu roli sportovního zpravodaje, který si vymýšlí bizarní historky. V televizní verzi stejné show nazvané *The Day Today*, vysílané v roce 1994, už sporták Partridge vystupuje jako neschopný tlučhuba s přehnaně noblesním vystupováním, který sice příliš nerozumí sportu, svou neznalost ale dokáže zakrýt vznešenými slovy a absurdními osobními příběhy, které obvykle vůbec nesouvisí s tím, co se děje na obrazovce.

The Day Today se odvysílalo jen šestkrát, ale Partridgeova postava měla úspěch a ještě týž rok se na obrazovce objevuje jeho vlastní talk show *Knowing Me, Knowing You with Alan Partridge*. Je nazvaná podle písně Alanovy oblíbené skupiny ABBA, z které si vypůjčil i hlášku „ahá“, s níž vítá své hosty. V zeleném blejzru, kravatě a s ulízanými vlasy zde zpovídá celebrity, ale důsledkem jeho neschopnosti a neustálé potřeby být v popředí dopadnou obvykle jeho rozhovory tragicky. V poslední epizodě druhé série pak dojde k tragédii skutečné – Partridge jednoho hosta omylem postřelí a následně přijde o práci.

Celebrita z přívěsu

Knowing Me, Knowing You byla povedená parodie na formát televizních talk show založených na verbálním mlácení prázdné slámy a otravné sebe prezentaci. Když se v roce 1997 Alan Partridge vrátil na televizní obrazovku v seriálu *Já jsem Alan Partridge*, 1997–2002, měl Coogan jedinečnou šanci dostat se své postavě ještě mnohem hlouběji pod kůži. V seriálu sledujeme Alana, který po vyhazovu z BBC a rozvodu uvádí noční pořad na rozhlasové stanici kdesi na východě Anglie a zoufale se snaží vrátit zpátky do showbyznysu. Jeho nápady na televizní pořady, jako je kuchařská show z věznice, opičí tenis nebo sumo z parkovacích zón, které by rád pitchnul, se ale neuchytí. Jeho nabubřelý vystupování a povýšenost celebrity je v přímém kontrastu k tomu, že žije v hotelu (v druhé sérii dokonce v přívěsu) a vrcholem jeho kariéry jsou štky v reklamách místních firem.

Scenárista Armando Iannucci popsal seriál jako „rentgenový snímek muže středního věku a příslušníka Middle England“. Tento termín popisuje britskou střední třídu, která vyznává konzervativní pravicové hodnoty a myslí si o sobě, že je páteří „staré dobré



Speciál Alan Partridge's Scissored Isle končí snůškou klišé o „každodenním hrdinství malých lidí, kteří vracejí vozíky do stojanů v obchodcích“. Foto BBC

Anglie“. Její příslušníci často sní o společenském vzestupu, ten ale nepřichází, a tak celý svůj čas věnují udržování iluze, že v jejich spořádaných životech je všechno v nejlepší pořádku. Alanovi se musíme smát, je to nafoukaný tupec, být je nám ho samozřejmě také trochu líto. Zdaleka nejsilnější emoci při sledování tohoto sitcomu je ale trapnost. Ne náhodou je Cooganův seriál považován za prarodce tzv. cringe comedy, žánru, jehož humor vychází ze sledování nesympatických idiotů, kteří se před kamerou ztrapňují, ale zároveň je v nich něco velmi křehkého a lidského, takže je nejsme schopni nenávidět. Dvě odvysílané sezóny *I'm Alan Partridge* vyhrály dvě ceny BAFTA a stejný počet British Comedy Awards a patří mezi nejoslavovanější sitcomy přelomu devadesátých a nultých let.

Zábava na prvním místě

Na začátku tisíciletí se Steve Coogan stal úspěšným filmovým hercem, který díky rolím v komediální trilogii *Noc v muzeu* (Night at the Museum) uspěl i v zámoří. Vracet se k Partridgeovi se mu už údajně příliš nechtělo, přesto mezi léty 2010 a 2011 vznikají rádiové skeče *Mid Morning Matters with Alan Partridge*, odvysílané na britském digitálním rádiu. Krafasy pokračují v příběhu bývalé celebrity odsunutého do nočního vysílání stanice North Norfolk Digital, kam si zve bizarní hosty nebo hovoří s posluchači po telefonu.

O celovečerním filmu s Alanem Partridgem se spekulovalo už od začátku tisíciletí a mluvilo se dokonce o velké americké produkci. Nakonec ale převážily pochybnosti o přenosnosti suchého britského humoru do prostředí hollywoodských studií a v roce 2013 vznikl podstatně střídmější a vlastně až nečekaně intimní snímek *Alan Partridge: Alpha Papa*. Film vypráví historku z rozhlasové stanice North Norfolk Digital, kterou koupí velká multinárodní korporace a začne v ní dělat čistky. Jeden z vyhozených zaměstnanců se naštve a se zbraní v ruce drží celou posádku stanice jako rukojmí. Partridge se octne v roli vyjednávače s „teroristou“, tuší totiž, že by z toho mohl vytřískat mediální slávu, která by mu pomohla v comebacku do celostátních médií. *Alpha Papa* naneštěstí skončil pro fanoušky spíše zklamáním, byť Coogan se podílel i na scénáři.

O něco zajímavější je televizní speciál *Alan Partridge's Scissored Isle* (Rozstřížený ostrov Alana Partridge, 2016), v němž se coby reportér lokální stanice rozhodne zmapovat Británii „malých“ neprivilegovaných lidí, třeba pracujících v obchodních domech. Pokus napojit se na dělnickou třídu je ale samozřejmě nepovedený a skončí snůškou klišé o „každodenním hrdinství malých lidí, kteří vracejí vozíky do stojanů v obchodcích“. Coogan tu skvěle paroduje reportéry televizních zpráv s jejich falešnými emocemi a nabubřelou empatií. S podobným modelem pracuje i nejnovější seriál *This Time with Alan Partridge*, jehož první řada byla odvysílána vloni na BBC One a druhá se chystá na letošní rok. Partridge se jako záskok na poslední chvíli dostane k uvádění populární talk show *This Time* a jako obvykle na sebe strhává pozornost. Seriál sleduje natáčení pořadu v reálném čase, včetně pohledů do studia, když běží přednatočené reportáže, kombinuje tedy dokumentaristický pohled a formát talk show s jejími umělými emocemi a falešnými vztahy.

V roce 2017 byl Partridge zvolen v anketě komiků a komiců nejpoblárnější televizní postavou. Slovo „partridgeismus“ už proniklo i do anglického slovníku a termín „opičí tenis“ je mezi lidmi pracujícími v médiích synonymem zoufale absurdního nápadu na pořad. Sám Partridge je ale dnes víc než jen prototypem ubožáka k zasmání. Coogan s předstihem více než dvou dekád dokázal vystihnout nový typ populistických politiků, kteří manipulují emocemi voličů tím, že je nechají, aby do nich projektovali své pocity ublíženosti. „Smáli jsme se Alanu Partridgeovi a vůbec jsme netušili, že ohlásil éru Donalda Trumpa,“ všímá si v článku pro New Statesmen publicista Daniel Curtis. Stejně jako současný americký prezident nebo třeba strůjce brexitu Nigel Farage je i Partridge neúnavným sebe-propagátorem s obdivuhodnou schopností přepisovat dle potřeby vlastní minulost. Je pyšný na svou ignoranci a očividně lži maskuje hrdinským bojem proti korektnosti. A že to Partridgeovi i po všech těch trapasech a pádech pořád nějak prochází? Tady platí totéž co u Trumpa – svět je jen reality show a zábava je na prvním místě.

Autor je hudební publicista.

#NaKaFeNaFilm



Unikátní kino v centru Prahy



HRAJEME
VIDÍŠ MĚSÍC, DANIELI
„S TERORISTY NEVJEDNÁVÁME“



MENTÁLNÍ HYGIENA ALEŠE STUHLÉHO
MŮJ KRÁL • DEBATA S KAMILEM FILOU
10. 3. | 18:30



MATINEE
KAŽDODENNÍ ODPOLEDNÍ PROMÍTÁNÍ ZA 75 Kč
A ZVÝHODNĚNÉ CENY NA BARU



FEBIOFEST
PŘIDÁVÁME SE K FESTIVALOVÝM KINŮM!
19. - 27. 3.

KINO | CAFÉ | TÉMA | VOD



BAZAAR

PERFORMANCE AND DANCE FESTIVAL
CENTRAL & EASTERN EUROPE
/SUPERWOMEN

19.—22. 3. 2020

WWW.BAZAARFESTIVAL.CZ

G HMP



400 ASA

Prostě dokument...
Documentary Photography

4/2 – 3/5 2020
Galerie hlavního města Prahy | Dům fotografie



400 ASA
PRÁVA LIDŮ

WWW.GHMP.CZ | WWW.400ASA.ORG

BRNO
areál za Lužánkami

popmesse.cz

POP MESSE

24.—25. 7. 2020



MODESELEKTOR LIVE
SQUAREPUSHER LIVE AV
TOMMY CASH
KAMAAL WILLIAMS



Vstupenky
v prodejní síti Goout

NAVŠTIVTE NÁŠ NOVÝ KONOPNÝ E-SHOP NA WWW.LEGALMARKET.CZ

ČR: 69 Kč | Předplatné: 42 Kč | SK: 3,50 € | Předplatné SK: 2,10 € | www.magazin-legalizace.cz

Legalizace® Magazín, který vám rozšíří zorničky

69
Kč

Agrikultura je taky kultura

PĚSTUJTE S MAGAZÍNEM LEGALIZACE

Rozhovory s významnými osobnostmi a umělci, léčebné konopí, growing, v rauši s celebritami, recenze knih a filmů, povídky, aktivismus, komix, soutěže a další informace ze světa konopné kultury.

Magazín koupíte v síti trafik po celé České republice a na Slovensku nebo si ho můžete předplatit na www.magazin-legalizace.cz.

* Objednejte si libovolné předplatné tištěného magazínu a získáte elektronické předplatné zdarma. Digitální distribuci zajišťuje Alza.cz.

alza media

Po humoru

Komediální očistec Rickyho Gervaise

Slavný komik Ricky Gervais už dvě desetiletí pomáhá formovat podobu nejen britského sitcomu. Jeho nový projekt Po životě nicméně utíká od cynického humoru předchozích sérií k poněkud konzervativní nostalgii.

JAN KOLÁŘ

„Nic nezabíjí smích víc než cit a zájem,“ tvrdí ve své slavné studii o komičnu Henri Bergson. Když začneme uvažovat nad tím, proč lidé investují tolik sil do toho, co dělají, ve chvíli, kdy začneme soucítit s pocity těch druhých, i ty „nejbezvýznamnější předměty nabudou váhy a všechny věci získají přísné zabarvení“. Naproti tomu každému, kdo se zúčastní života jako lhostejný divák, se „mnohá z tragédií promění v komedii“. Tak jako se sálem kroužící tanečníci, sledujeme-li je se zacpanýma ušima, změni ve směšná pimprlata, budou jako šaškárna působit i veškeré ostatní lidské činnosti, „izolujeme-li je od hudby citu, který je provází“. Podle Bergsona je tomu tak proto, že smích představuje nekontrolovatelnou a v podstatě fyziologickou reakci na vše, co se vymyká přirozenému rytmu a organickým transformacím: sférou komedie jsou masky, odchlupující se šablony a rigidní pohyby píšťů a pák; bizarní zdvojení a mechanická serialita vstupující tam, kde by měla vládnout jedinečnost a vývoj. Směšnost vyhřezne všude, kde se rozbije očekávaná návaznost vztahů, činů a citů, bez ohledu na to, byla-li skutečná nebo iluzorní.

Zcizující perspektiva vzduchoplavce

Bergsonova překvapivá charakteristika, která mezi nutné podmínky komiky řadí bezcitnost, analytický odstup a nekompromisní racionalitu, na první pohled dokonale odpovídá stylu Rickyho Gervaise. Jen málokterý ze současných komiků staví svou tvorbu tak důsledně na souběžném rozrušování empatie a vyvracení stereotypů, které ovládají lidské myšlení a společenské chování: *Kancl* (The Office, 2001–2003) lze vnímat jako televizními kamerami opakovaně prosvěcovanou Petriho misku plnou předpěstovaných sociálních rolí; *Komparz* (Extras, 2005–2007) i *Life's Too Short* (Život je příliš krátký, 2011–2013) zase připomínají sérii pokusů rozdrobit mediální identitu celebrit (včetně snů, jež si do nich fanoušci promítají). Jako svéráznou performanci brechtovského zcizování lze chápat i Gervaisovo několikeré moderování Zlatých glóbů, během něhož znovu a znovu prezentoval jeden z nejdůležitějších výročních rituálů filmového a televizního průmyslu jako komediální fikci.

Seriál *Po životě*, který Gervais napsal a režíroval pro americkou distribuční platformu Netflix, má bezcitnou distanci uloženou přímo v premise páteřní zápletky: Tony Johnson (ztvárněný samotným Gervaisem) je čerstvý vdovec; manželčina smrt mu vzala touhu existovat a v sebevraždě mu brání jen vágní závazek vůči psu, o kterého by se neměl kdo postarat. Mezidobí vyplňující čas, který zbývá z jeho života, proto využívá jako všech zábran zbavený vzduchoplavec; jako pozorovatel, před jehož očima svět (právě proto, že jej vůči němu nevážou žádná pouta ani city) ubíhá jako defilé bizarních maloměstských banalit, o nichž více méně ze setrvačnosti stále ještě píše nesmyslné reportáže do lokálního, zdarma distribuovaného týdeníku. Z Tonyho klinicky odlidštěné perspektivy vyhlíží osazenstvo redakce *Tambury Gazette* jako parta zoufalců stejně beznadějných a naivních jako lidé, kteří tak urputně usilují

o to, aby se jejich jméno alespoň jednou objevilo na stránkách novin, jejichž primárním smyslem je sloužit jako kočkolit. Jako bytosť svázané iracionálními zvyky a sentimenty, vůči nimž si může Tony dovolit cokoli, protože ony nad ním ztratily veškerou moc.

Od pohledu k empatii

Po životě se však od Gervaisovy předchozí tvorby liší výrazným narativním obloukem. Jeho předchozí projekty, snímané formou observačních mockumentů, setrvaly epizodu po epizodě ve stejné pozici: připravené opakovaně zachycovat, jak tytéž prvky znovu a znovu vstupují do nových konstelací, které spojovala sdílená grotesknost, ale nikoli logika vývoje. Scény z přežívání Tonyho Johnsona se sice rovněž napříč jednotlivými díly recyklují

ubožáci k popukání, ale jako lidé, již se svými traumaty poznamenaný život snaží zaplnit šťastnými vzpomínkami.

Obrat od analýzy k empatii, který je pro komedii podle Bergsona tak zničující, se objevoval už v předchozím Gervaisově seriálu *Derek* (Channel 4, 2013–2014). V něm ovšem sentiment vůči postavám z domova důchodců, které se držely zásady: „Je lepší být hodný než chytrý!“, vyvažovala jejich groteskní stylizace a bizarní jednání, které – spolu s pseudo-dokumentárním způsobem snímání – neustále nutily diváky obracet pozornost k sobě samým: situace, jež ustavičně překračovaly představitelné hranice trapnosti, opakovaně tematizovaly, o jaké estetické i morální stereotypy se ve svých soudech opíráme a jak je těžké se jich vzdát. Směšné už tedy nepůsobili



Ricky Gervais poprvé hraje postavu, s níž není těžké sympatizovat. Foto Netflix

(každý díl v zásadě opakuje schéma jednoho dne, v němž mezeru mezi Tonyho probuzením a opiátý podpořeným spánkem střídavě vyplňuje úspěšné venčení psa a vesměs neúspěšné pokusy dostat se do práce, případně navázat alespoň trochu důstojný kontakt se senilním otcem a jeho sympatickou ošetřovatelkou). Jejich opakování však nemá demonstrovat mechanickou serialitu lidské existence, nýbrž zviditelnit postupnou změnu způsobu, jakým k nim protagonista seriálu přistupuje. Tony totiž postupně svou „superschopnost“ nezaujatého pohledu ztrácí: ztroskotanci, s nimiž se setkává a které ke společnosti stejně jako jeho už nic nepoutá, nejsou jen podrobování nemilosrdnému pohledu, ale sami se stávají zdrojem poznání, jak strašlivě bezútešné je být bez závazků. A protagonisté absurdních reportáží, které Tony píše (od rodičů dítěte, které – poté, co je správně nalíčeno a učešáno – „vypadá trochu jako Hitler“, až po muže, jenž upřímně doufá, že jeho přepadenou ženu rozveselí zpráva o tom, jak prosakující stoupačky vytvořily na zdi jejich bytu skvrnu připomínající Kennetha Branagha), nejsou s postupujícími epizodami líčení jako

autističtí údržbáři, retardovaní ošetřovatelé nebo demenci paralyzovaní starci a stařeny, ale my sami se svou tendencí se jim smát.

Nostalgický soumrak vtípu

V seriálu *Po životě* taková sebereflexivní rovina chybí: je to poprvé, co Ricky Gervais hraje postavu, s níž není nijak těžké sympatizovat, a co ostatní herci (vesměs ti, s nimiž Gervais intenzivně spolupracoval už na svých předchozích projektech) nemusejí tematizovat svou přítomnost před kamerou, a zvýrazňovat tak své sociální hraní – místo toho najednou „realisticky“ ztvárňují životní osudy fiktivních charakterů. A z téhož důvodu u Gervaise poprvé osvobodivou destrukci nesmyslných společenských konvencí nahradí v zásadě konzervativní perspektiva, jež právě těmto konvencím přitakává.

Pointa, kterou seriál *Po životě* v poslední epizodě první série poněkud uspěchaně servíruje, totiž hlásá, že smysl našich nelogických životů spočívá v možnosti prožít je tak, aby se zapsaly do vzpomínek druhých lidí. Fyzické podoby míst, rostlin, zvířat i lidí se jednoho dne vytratí, a rozpadnou se tak i konstelace,

do nichž vstupovaly; mohou přetrvat jen jako paměťové obrazy překrývající předměty a těla, jež je nahradily. Posledním ospravedlnitelným útočištěm lidskosti je tedy podle seriálu nostalgie, jež může dodat důstojnost a váhu věcem poznamenaným konečností. Nostalgické hledisko je ovšem pro komedii ještě vražednější nepřítel než soucit. Místo groteskního humoru, jenž se vysmívá bezvýznamnosti přítomného času a ve výjimečných případech i otrásá stereotypy, nastupuje nostalgie, která zákonitě produkuje klišé: tedy to, co nám dává zapomenout na otřesnou nejistotu, již nás realita dennodenně vystavuje.

S trochou zlomyslnosti by se dalo říct, že ateistická argumentace (mnoho scén seriálu je jen záminkou pro recyklování argumentů, které režisér s oblibou používá ve svých

stand-up programech), kombinovaná s potřebou empatie, dovedla Gervaise k obhajobě pozic, za něž by se nemusel stydět žádný konzervativně uvažující klerikál. Hlavní problém šesti epizod první řady seriálu *Po životě* však netkví v názorech, které trochu toporně proklamuje, ale v jeho zmateném lavírování mezi zcela neslučitelnými žánry. Coby vztahové melodrama je příliš egocentrický, jakožto komedie zase nesnesitelně konejší-vý. Je založen na nekonzistentním schématu, které se navíc Tonyho závěrečným prohlédnutím dokonale vyčerpalo. Tedy alespoň zdánlivě. Čtyřicetiletého dubna Netflix zpřístupní druhou řadu Gervaisova komediálního předpeklí: snad v ní tentokrát Tony nebude vystupovat v podobě, před níž ho prostřednictvím předtočených videovzkazů varuje jeho zemřelá manželka, tedy jako „tlustá, připitá, sebe-litostivá koule“.

Autor je filmový publicista.

Po životě (After Life). Netflix, Velká Británie, od roku 2019. Tvůrce Ricky Gervais, hrají Ricky Gervais, Tom Basden, Tony Way, Diane Morganová, Mandeep Dhillonová ad.

Škola, hospoda a Tesco Extra

Seriály o dospívání v pobrexitové Británii

Mezi britskými teenagerskými seriály poslední doby si velkou pozornost získaly trhlé Holky z Derry. Klučičí variantu nápaditých příběhů o dospívání přinesla nová série *Ladhood*. Oba tituly výstižně vykreslují svůj časoprostor a komiku stavějí na lokálním vidláci.

TÁŇA ZABLOUIDLOVÁ

„Počkej, neříkej, že jsi...?“ slovo, jež má v jednom z dílů britského reality seriálu *First Dates* na jazyku jedna z akterek, která je na vydařeném rande, je významově někde mezi „chlapeček“ a „klacek“. Britský výraz „lad“, označující mladého kluka, může v některých kontextech odkazovat k pubertálně machistické kultuře mladých mužských kolektivů, které se utvářejí nejčastěji ve sportovních klubech. Zmíněná účastnice má právě s těmito „chlapci“, hrdými na svoji identitu, špatné zkušenosti a zjištění, že její protějšek je bývalý vášnivý ragbista, by mohlo její představy o sympatickém dvacátníkovi úplně proměnit. I v universu seriálu *Ladhood* (Telecí léta), který pro BBC napsal komik Liam Williams podle svého stejnojmenného podcastu, je slovo „lad“ v podstatě hanlivé. Současně však Williams na své vlastní chlapectví pohlíží s nostalgickou laskavostí. Hrdinové jeho seriálu nejsou ani členy sportovního klubu, ani machové, ale docela obyčejní kluci ze severní Anglie. Celý seriál totiž staví humor na tom, že na rozdíl od holek jsou dnešní kluci nezralé, v pubertě zaseknuté a na život v civilizovaném prostředí nepřípravené bytosti, u kterých byla fatálně zanedbána výchova.

V každé z půlhodinových epizod se dnešní třicátník Liam vrací do puberty, kterou prožil s partou kamarádů ze třídy: s dvěma zabeđenými bělochy Craggym a Ralphem a potomkem arabských přistěhovalců Adnanem, který

centra. V době vyjednávání o brexitu se snaží popasovat s každodenním životem a následky výchovy v postprůmyslovém kraji, jenž ztratil vlastní identitu. S politickým kontextem se seriál vyrovnává elegantně. Nedávnou historii rodného regionu mu stačí shrnout při představení postav nepřátel z vedlejšího městečka. „Kluků z Micklefieldu se báli všichni, vyrostli sice jen pár mil od nás, ale v jistém smyslu nám tahle díra nemohla být vzdálenější. Kdysi to tam bývalo totálně rurální, ale my už jsme to znali jenom jako symbol ekonomického dna, v osmdesátých letech tam totiž byly doly, pak přišla Thatcherová, no a dál už to znáte.“

Své buranství Liam částečně připisuje velikosti vlastního chudého rodiště. „Bydlíme v totální díře, nedělej, že to nevíš.“ „Jak v díře? Vždyť je tu Tesco Extra,“ zaznamenává jednu z konverzací svých kamarádů. „Neměli jsme ten den jinou možnost, jak přiblížit smrt, tak nám nezbylo než jít domů a plácet se ve své ubohé smrtelnosti. Čili hrát celou noc na PS2,“ vypráví v jiné epizodě, věnované svému intelektuálnímu probuzení a zálibě v existencialismu.

Nemám deprese, jsem ze Severu

Ladhood bude možná pro část publika příliš obyčejným seriálem; kromě přeskokování z minulosti do přítomnosti a komentáře dnešního Liama, kterého hraje sám autor scénáře,

Nepřípravenost mladých mužů je pak připisována i nedostatku kvalitních vzorů, který v seriálu reprezentuje tělocvikář, schopný jakékoli životní dilema přirovnat k napjaté situaci v badmintonu. Podobně jako mnohé další britské seriály i *Ladhood* těží ze schopnosti evokovat místní kontext pomocí přízvuku postav, soundtracku složeného z dobového britského rapu, záběrů zdejší typické architektury, produktů konzumní kultury a lidských typů. Díky unifikovanému vzhledu britských městeček zdejšími štábům v podstatě stačí natočit partu dětí s britskými obličejí, jak kouří či jedí sušenky Oreo na parkovišti u supermarketu.

Milostné dopisy buranovům

Ladhood je se svou citlivou pozorností věnovanou chlapecké duši a mechanismům, které ji definují, dokonalým doplněním, případně kontrapunktem k nejpobulárnějším britským seriálům současnosti – komediím vyprávěným z perspektivy mladých žen. Nejznámějšími jsou *Potvora* (Fleabag, 2016–2019) a *Na mušce* (Killing Eve, od roku 2018), které vytvořila Phoebe Waller-Bridgeová, ale pozornost si získaly i seriály *This Way Up* (Tudy nahoru, 2019; viz s. 13), *Pure* (Čistá, 2019) začínající skotské autorky Kirstie Swainové nebo *GameFace* (od roku 2017) komičky Roisin Conatyové.

Pokud v této záplavě hledáme ženskou verzi seriálu *Ladhood*, docela blízko mu jsou úspěšné *Holky z Derry*, které napsala scenáristka Lisa McGeeová. Zatím odvysílané dvě sezóny přinášejí ztřeštěný návrat k devadesátkovému sitcomu s pitvořivými postavami. Ze všeho nejvíc čerpají z vidláci severoirských katolíků z městečka Londonderry a vtipů, jejichž předmětem je nepochopitelnost zdejšího náboženského konfliktu. Hlavní postavy jsou však v kontrastu s televizními trendy devadesátých let čtyři kamarádky a trpěný bratranec jedné z nich. Vzhledem ke svému anglickému původu musí chodit na dívčí školu, protože na chlapecké by ho bili. Druhořadé postavení má ovšem i mezi dívkami.

Holky z Derry nejsou z hlediska uchopení tématu genderu příliš analytické, jejich základ je však s dnešní snahou emancipovat ženské hrdinky zcela v souladu. Jde o jeden z mála seriálů, v nichž jsou ženské postavy za totální šílence v míře, která bývá jinak vyhrazena mužským komikům. Ještě donedávna jsme byli zvyklí na to, že vtipné filmové nebo seriálové ženy přehánějí svoji nedokonalou ženskost (jako Bridget Jonesová), popřípadě jejich komičnost spočívá naopak v roztomilé dokonalosti (jako v *Gilmorových děvčatech*, *Gilmore Girls*, 2000–2007). *Holky z Derry* jsou však vtipné svou absolutní nestandardností, až retardovaností. „Oheň mám, ale nekouřím, jenom ráda zapaluju různé věci,“ odpovídá nejvyššínutější z dívek, Orla, na dotaz školnímu playboyovi.

Se seriálem *Ladhood* tvoří *Holky z Derry* dokonalou dvojici zejména díky pečlivému vykreslení místa a času, v nichž se odehrávají. Důraz na autenticitu ve zpracování lokálních reálií je ostatně přesně to, čím se dnes zaklínají všechny produkční společnosti. Dnešní britské komedie, ať už vyprávějí o holkách nebo klucích, tak v kontrastu k dokonalým americkým titulům logicky těží ze zdejšího buranství.

Autorka je televizní publicistka.

Ladhood. BBC, Velká Británie, od roku 2019. Tvůrce Liam Williams, hrají Oscar Kennedy, Shaun Thomas, Samuel Bottomley, Aquib Khan, Liam Williams ad.

Holky z Derry (Derry Girls). Channel 4, Velká Británie, od roku 2018. Tvůrce Lisa McGeeová, hrají Saoirse-Monica Jacksonová, Louisa Harlandová, Nicola Coughlanová, Jamie-Lee O'Donnellová, Dylan Llewellyn ad.



Dnešní kluci jsou nezralé, v pubertě zaseknuté a na život v civilizovaném prostředí nepřípravené bytosti. Foto BBC

má dospívání ztížené tím, že nemůže pít alkohol. Vyprávěním svých vzpomínek na školní léta vysvětluje, proč se například se stresovými situacemi neumí vyrovnat lépe než rozkopáním popelnice nebo proč na zdánlivou potupu v baru instinktivně reaguje vyhlášením boje člověku, který je o dvě hlavy vyšší než on.

Existenciální krize a PS2

Liam, jehož nezralost kontrastuje s klidem a vyrovnaností jeho stejně staré sympatické přítelkyně, reprezentuje demografickou skupinu dnešních mladých britských mužů pocházejících z menších měst, kteří za prací odešli do Londýna nebo jiného velkého

pro nás nemá žádné zvláštní formální a vlastně ani obsahové překvapení. Epizody se týkají klasických témat seriálů o trapných teenagech: balení holek, pokusů o nákup alkoholu nebo prvních rvaček. Jsou to ale právě skoky mezi „starými časy“ a rádobou poučenějším dneškem, co vytváří vtipné napětí. Současnost je charakterizována jako doba, v níž jsou mladé ženy na všechny nástrahy života připraveny lépe než emočně nestabilní nedospělí muži. „Já nemám deprese, jsem ze Severu,“ vysvětluje své přítelkyni hloubku své mentální nepohody v reakci na otázku, zda se dokázal soustředit na důležitý pracovní úkol, anebo hrál celou noc videohry.

Deprese s nadhledem

Katastrofická každodennost v současných britcomech

K vrcholům britské televizní komedie posledních let patří dvojice seriálů založených na nenápadném mixu vztahového dramatu a civilní observační komedie. *Catastrophe* a *This Way Up* stanice Channel 4 nemilosrdně rozebírají všednost partnerských vztahů i života singles.

MARTIN ŠRAJER



Hrdinka *This Way Up* zakouší bezradnost velmi intenzivně. Foto Channel 4

Irská komička Aisling Bea ve svých stand-upech ráda otevřeně mluví o Irech, feminizmu, smrti a depresi. Nijak neskrývá, že tvorba je pro ni zároveň terapií. Před třemi roky napsala a zveřejnila dopis určený jejímu otci. Ten spáchal sebevraždu, když jí byly tři roky. Vzpomíná v něm, jak se jí táta vždycky jevil jako dospělý člověk, který ví, co dělá. Jedním dechem ale dodává, že si sama ve svých dvaatřiceti letech připadá jako přerostlé dítě. Nesejde zkrátka na tom, jak sebejistě se kdo tváří a kolik je mu let. Život nás stejně nepřestane stavět před situace, se kterými si nebudeme vědět rady. Hrdinka *This Way Up* (Tudy nahoru), seriálu, při jehož psaní Bea čerpala z vlastních životních zkušeností, tuhle bezradnost zakouší velmi intenzivně.

Hledání pevného bodu

Na začátku první epizody Aine opouští předraženou psychiatrickou léčebnu, kde podle vlastních slov skončila kvůli „úplně drobnému nervovému kolapsu“. Vyzvednout ji přijela její starostlivá starší sestra Shona. Ta bude protagonistce hlavní oporou během její snahy najít pro sebe místo ve světě bez pevných pravidel a řádu. Mladá žena sice ústav opouští v relativní pohodě a s kousavou poznámkou, že jí kromě většího zájmu o pacienty chyběla také vírivka, ale když se na konci epizody tiše sesype v koupelně, dochází nám, že humor je jen ochranný štít. S jeho pomocí si drží od těla ostatní a současně se vyhýbá přímé konfrontaci s vlastními chybami. Setrvává ve svých nezdravých návycích, místo aby je odstraňovala, a posiluje svou fixaci na Shonu.

Přestože šestidílný seriál začíná hrdinčiným zdánlivým uzdravením a návratem do „normálního“ života, následně na různých situacích demonstruje, že pošramocenou duši nevyлéčíte stejně snadno jako třeba kvasinkovou infekci. Aisling Bea s humorem, ale bez zjemňování ukazuje, že duševní zdraví vyžaduje nepřetržitou péči, která je náročná časově i finančně a může nenávratně rozrušit vaše vztahy s nejbližšími. Kromě rodiny a přátel, s nimiž se neohrabane snaží obnovit dialog, pomáhají Aine s resocializací zahraniční

studenti, které učí angličtinu. S jejich pomocí seriál nastoluje problematiku brexitu a vykresluje Londýn jako město mnoha kultur, jejichž souhra se zdá být čím dál náročnější. Multikulturní společnost se fragmentarizuje, lidé mají problém navázat vztah ke svému okolí a cítí se osamoceni. Aine sice občas ukolí svůj chtíč známostí na jednu noc, ale kromě sestry, která by ráda žila vlastní život, se na nikoho napojit nedokáže. Pocit přináležitosti k většímu celku jí po psychickém zhroucení a pobytu v léčebně chybí. Samotu a neschopnost vypořádat se s ní díky motivické vrstevnatosti seriálu vnímáme jako témata klíčová nejen pro protagonistku, ale i pro celou znejistělou Británii.

Katastrofa partnerství

Své stand-upy zakládá Bea na přesném observačním humoru, který patří také k přednostem *This Way Up*. Rozpačité námluvy, trapný sex, ještě trapnější rodinná setkání a záchvaty úzkosti působí autenticky díky zohlednění otravné každodennosti. Tim, že ukazuje postavy v jejich slabších chvílích a nutí je vypořádat se vedle rodinných traumat také s neočekávanou menstruací nebo přemrštěnou cenou antidepresiv, má seriál blízko k vynikajícímu vztahovému britcomu *Catastrophe* (Katastrofa). Ten skončil vloni po čtyřech šestidílných sériích, které se postupně propracovaly až na dřeň vztahu mezi irskou učitelkou Sharon a americkým reklamním kreativcem Robem, jejichž známost na jednu noc vyústí v nechtěné těhotenství, manželství a společnou výchovu dvou dětí. Brutálně upřímný a chvílemi vážně temný komediální seriál diváky sice postupně zbaví všech iluzí o romantické lásce, rodičovství a rodinných vztazích, ale zároveň každého dobře připraví na to, že k životu s milovaným člověkem patří i vztek, frustrace a nutkání upít se k smrti.

Oproti jiným vztahovkám *Catastrophe* nahlíží záludnosti partnerského soužití vyváženě z pohledu muže i ženy. Nedomyslenými, špatnými a naprosto pitomými rozhodnutími se navzájem zraňují oba partneři a jsou si rovnocennými soupeři i neuvěřitelnou kadencí

svých jízlivých poznámek. Autentické východzí situace, širší kontext a charismatičtí herci ale jejich jednání činí lehkou pochopitelným. Totéž platí pro *This Way Up*, v podstatě nepřiznaný prequel *Catastrophe* (rovněž z produkce Channel 4).

Psi připomínající Nicolase Cage

Autory *Catastrophe* a současně hlavními hereckými představiteli, kteří při psaní vydatně čerpali z vlastních vztahových patálií, jsou Rob Delaney a Sharon Horganová. Nevylučují, že se k postavám za pár let společně vrátí, podobně jako Richard Linklater v trilogii *Before*. Mezitím se hodlají věnovat svým samostatným projektům. Horganová je i výkonnou producentkou *This Way Up* a Aisling Bea je její dlouholetá kamarádka, což je patrné z jejich perfektní sehanosti ve společných scénách. Ať už si s hořkostí a slzami vyčítají křivdy z dětství, přiopile diskutují o psech připomínajících Nicolase Cage nebo svým duetem przní kultovní protestsong *Zombie* za soucitného přihlížení zbývajících členů rodiny, jde o vrcholné momenty epizod.

Bea nicméně situace nikdy netlačí do humorné polohy. Uvěřitelnost je pro ni prioritou. Nebojí se proto občas zpomalit frenetické tempo dialogů a ve vši vážnosti předvést, do jaké izolace mohou člověka uvrhnout jeho pochybnosti, nejistota a melancholie. Svému seriálovému alter egu nenabízí jednoduchá řešení. Protagonistčin život je neukotvené tékání mezi depresí a nadřazeností, z něhož nelze ve zdraví uniknout. Lze jej ale učinit snesitelnějším, pokud si navzdory všem úzkostem, neurózám a momentům pompézní trapnosti dokážeme stejně jako Aine zachovat smysl pro humor.

Catastrophe. Channel 4, Velká Británie 2015–2019.

Tvůrci Rob Delaney, Sharon Horganová, hrají Rob Delaney, Sharon Horganová, Ashley Jensenová, Mark Bonnar, Carrie Fisherová ad.

This Way Up. Channel 4, Velká Británie 2019. Tvůrce Aisling Bea, hrají Aisling Bea, Sharon Horganová, Tobias Menzies, Aasif Mandvi, Indira Varma ad.

Nebe nad Londýnem

Burial se ohlíží za uplynulým desetiletím

Britský producent, kterého proslavila první dvě alba vydaná na labelu Hyperdub v druhé polovině předminulé dekády, vydal kompilaci Tunes 2011–2019. Posluchači mají po dvanácti letech k dispozici dlouhohrající nahrávku, která sice nepřináší nic úplně nového, ale ukazuje, že někdejší dubstepová star i nadále obíhá svým postraveovým vesmírem.

FRANTIŠEK FORMÁNEK

Když na sklonku roku 2007 tajemný producent Burial osmnáct měsíců po svém eponymním debutu vydal druhé album *Untrue*, způsobil na hudební scéně menší revoluci. Ačkoli navazoval na UK Garage devadesátých let a spřízněné žánry, přišel se zcela ojedinělým zvukem, jenž bývá charakterizován jako „vzpomínky“ na rave parties, které ovšem hudebník sám nikdy nezažil a zná je pouze jako zprostředkované, leckdy nepřesné a rozostřené momentky. Mezi typické burialovské zvuky patří bouřka, přexponované praskání vinylů à la The Caretaker a především vysamplované vokály, u nichž hudebník často mění výšku tónu, takže pokrývají celou zvukovou paletu od hlubokých vzdechů až po pisklavé řinčení. Sám Burial tvrdí, že rád mění ženské vokály na mužské a naopak; androgynní hlasy pak připomínají anděly bdící nad tanečníky a tanečnicemi, kteří se k ránu vrací z klubu.

Kompromisní řešení

Úspěch *Untrue*, podpořený nominací v prestižní soutěži Mercury Prize, vyvolal u posluchačů i novinářů enormní zájem o tehdy ještě anonymního producenta. Po několika senzačních zprávách v tisku pojednávajících o tom, že Burial je ve skutečnosti Aphex Twin nebo Fatboy Slim, londýnský producent raději sám odhalil, že se jmenuje William Bevan, a nahrál na MySpace svou fotografii. Prohlásil nicméně, že nemá zájem, aby byla jeho osoba upřednostňována před tvorbou. Dá se říct, že tak bulvárním novinářům vypálil rybník, ale na jeho kultovním postavení to nic nezměnilo. Právě naopak, album *Untrue* se zařadilo do kánonu (nejen) britské elektronické hudby a anglický hudební publicista Simon Reynolds jej v roce 2017 dokonce pasoval na – prozatím – nejdůležitější elektronickou nahrávku nového století.

Navazovat na tak zásadní díla, jako je *Untrue*, bývá těžké, jelikož očekávání fanoušků i kritiků jsou často přehnaně vysoká a málokdy se je podaří naplnit. Těžko říct, zda se podobné myšlenky honily hlavou i Burialovi, faktem ale je, že nový sólový materiál následoval až takřka po čtyřech letech. EP *Street Halo* (2011) bylo rozvinutím zvuku druhé desky, ale Burial na něm zároveň lehce naznačil metodu ostrých střihů, která dominuje skladbám na trojici EP *Kindred* (2012), *Truant/Rough Sleeper* (2012) a *Rival Dealer* (2013), jež jsou mnohými fanoušky i kritiky považovány za dosavadní vrchol Burialovy tvorby po *Untrue*.

A právě tato trojice nahrávek z let 2012 a 2013, jejichž osm skladeb má dohromady stopáž devadesát minut, tvoří páteř loňské kompilace s prozaickým názvem *Tunes 2011–2019*. Obsahuje sice pouze sedmnáct z celkem jednadvaceti skladeb, které Burial během uvedených devíti let vydal (nepočítaje v to četné kolaborace s jinými umělci a několik samostatných skladeb na různých kompilacích), i tak ale její poslech zabere dvě a půl hodiny. I období, kdy Burial rezignoval na vydávání „regulérních“ desek, tedy bylo mimořádně plodné. Kompilaci hudebník poskládal víceméně pozpátku – začíná čistě ambientními tracky z posledních dvou let a vrací se až ke zmíněnému EP *Street Halo*. Burial se tak ohlíží za svou tvorbou a zároveň nabízí fanouškům čekajícím na třetí album kompromisní řešení.

Nečekaný závěr

„Jednoho dne chci udělat píseň, na kterou půjde tančit,“ říká Burial v rozhovoru se spisovatelem a kulturním teoretikem Markem Fisherem pro časopis Wire v roce 2012. Fisher, který před třemi roky spáchal sebevraždu, byl Burialem fascinován a spojoval ho s konceptem hauntologie, který tematizuje „ztracené budoucnosti“ prosakující do přítomnosti. Burialova

specifická pocta britské taneční hudbě z devadesátých let minulého století je vlastně jakousi rekonstrukcí vzpomínek vysloužilých raverů na mládí plné divokých parties – vzpomínek občas intenzivních, občas vybledlých a útržkovitých, mizejících v hořkosladké atmosféře někdejší idylické bezstarostnosti.

Burialova touha stvořit taneční píseň se zatím v největší míře zhmotnila v jeho posledním, loňském singlu *Claustro*, kde se k typickým zvukům bouřky, praskání vinylů a posmutnělé melodie přidávají nasekané vokály a extatická basová linka upomínající na 2-stepové hity z počátku tisíciletí. *Claustro* přitom rozhodně není prvním Burialovým pokusem o taneční track – například takový *Rival Dealer* ze stejnojmenného EP je temné techno jako z ilegální skladištní rave party. *Claustro* však od předchozí Burialovy produkce odlišuje čirá radost, která ze skladby čiší, jakkoli temné plochy v pozadí naznačují zlověstné zakončení. Po krátkém střihu skladba nabere v posledních dvaceti sekundách druhý dech, když se ozve eurodanceová melodie a ženský vokál, načež je dalším ostrým střihem ukončena. Nečekaný závěr tak vyznívá jako zhudebněný zásah policie a odpojení soundsystému od elektriny. Zbývá šumění, které přirozeně pokračuje i na druhé straně singlu – v čistě ambientním tracku *State Forest*, který slouží jako úvod recenzované kompilace. Zajímavostí je, že v něm Burial použil sampl ze závěru své skladby *Hiders*.

Tím, že Burial sampluje svou nedávnou tvorbu, zkracuje rozestup mezi přítomností a vzpomínkami a zároveň je činí bezprostřednějšími. Paradoxem je, že zprostředkované vzpomínky znějí v Burialově podání mnohem živěji než vzpomínky vlastní. Skladba *State Forest* by se dala připodobnit k čerstvě pořízené polaroidové fotografii: naznačuje sice mnohé, ale přesto zobrazuje pouhé kontury. Pokusíme-li se z dvojice *Claustro* a *State Forest* odhadnout budoucí směřování Burialovy tvorby, myslím, že na tom bude me podobně jako s onou fotografií.

Rozmazaná ikona

Na YouTube najdete video z londýnského Boiler Roomu, které zachycuje DJský set Jamese Blakea z roku 2013. V popředí zcela vpravo od samého začátku houpavě tančí postava v černé mikině a s kapucí přes hlavu. V komentářích pod videem a na diskusních serverech jako Reddit se vedou spekulace o tom, že jde právě o Buriala. V momentě, kdy Blake plynule naváže na Burialův track *Near Dark*, stává se situace poněkud surreálnou – postava se zahledí do země a jen lehce se vlní na potměnou skladbu. Sám Burial nikdy nekonzertuje, ale pokud by k tomu došlo, dost možná by jeho vystoupení vypadalo právě takhle: osamělá postava vlnící se kus od DJského pultu, zahluovaná do vlastní tvorby. Ale možná by sám hudebník ani nedorazil. Jeden z komentujících trefně – poeticky – poznamenává, že „Burial stejně není člověk, je to oranžová záře pouliční lampy, je to prchající euforie, když se propocení vracíš z party, je to benzínka v pět ráno, která nepůsobí úplně reálně“. Těžko hledat přílišavější popis; Burial je zkrátka sotva viditelná ikona v dáli, která s pomocí svých andělů dohlíží na ranní návraty unavených raverů: Burial a jeho „Nebe nad Londýnem“.

Spisovatel David Foster Wallace ve sbírce esejů *Consider the Lobster* (Uvažuj nad humrem, 2005) tvrdí, že pokud je někdo pasován na ikonu, „stává se abstrakcí a abstrakce nejsou schopny vitální komunikace s živými lidmi“. Skutečnost, že je mnohými považován za kultovní, ikonickou postavu současné elektronické hudby, tak Burialovi může paradoxně sloužit jako svého druhu úkryt. Za více než dekádu, která uběhla od doby, kdy se novináři předháněli, kdo odhalí jeho identitu jako první, se leccos změnilo. Většina posluchačů nakonec zřejmě akceptovala Burialovo odzbrojující sdělení, že je „nenápadný člověk, který chce jen dělat hudbu, nic jiného“.

Autor je hudební publicista.

Burial: Tunes 2011–2019. Hyperdub 2019.



Burial. Ilustrace Sergiy Maidukov

HaDivadlo
Vnímání

Premiéra
28. března 2020

Ivan Buraj
a kolektiv
autoři

Ivan Buraj
režie

www.
hdivadlo.cz

B | R | N | O | I

MINISTERSTVO
KULTURY

ced A2

inzerce



Z výstavy Moja krajina, moja krv! Roberta Gabrise v Šopa Gallery. Foto Tatiana Takáčová

Hledání neexistující identity

Pojem střední Evropa byl poprvé použit počátkem 19. století, jako koncept se však v průběhu času a podle situace výrazně měnil. Kurátoři výstavy The New Dictionary of Old Ideas v pražské MeetFactory se pokoušejí z různých perspektiv formulovat, co dnes znamená být Středoevropanem.

ONDŘEJ TEPLÝ

Zhruba před rokem prolétla českými médii zpráva o tom, že americká učebnice *Geography: Realms, Regions and Concepts* (Zeměpis. Oblasti, regiony a koncepty, 2016) ve své nejnovější, sedmnácté edici zařadila Českou republiku do západní Evropy. Tím se mnohým splnil jejích sen; konečně se naše země dostala do „elitního“ západního klubu, na jehož pozvánku netrpělivě čekala od začátku devadesátých let. Pojem střední Evropa z učebnice zmizel úplně. Je tak namístě položit si otázku, zda vůbec něco jako střední Evropa existuje a jde-li o „fakt, utopii, myšlenkový koncept, nebo o pouhou chiméru“, jak se ptají kurátoři výstavy *The New Dictionary of Old Ideas*. Ta vychází ze stejnojmenného rezidenčního projektu v MeetFactory a snaží se komplexně pojmutout fenomén střední Evropy prostřednictvím vzájemné kulturní výměny mezi uměleckými institucemi ze střední a východní Evropy. Historie, geografie, vizuální kultura a současná politická situace jsou jen některé z aspektů, kterými nahlíží na prostor střední Evropy, jehož hranice se plasticky rozšiřovaly nebo naopak smršťovaly pod vlivem překotných dějinných událostí.

Mezi Východem a Západem?

„Ve střední Evropě neexistuje kontinuita dějin, dějiny se neustále rozpadají, doba ani člověk nemají čas vyžrát.“ Tak o proměnlivosti území uprostřed starého kontinentu referoval český básník a esejista Josef Kroutvor. S podobnou premisou přistupovali k projektu jeho autoři Lucia Kvočáková a Piotr Sikora společně s kurátory aktuální výstavy Datou Chigholashvilim a Albou Folgado. Nejednoznačnost nejen geografických, ale i kulturních hranic donutila tvůrce k definování vlastních teoretických pojmů (jako například paradox identity či solidarita vs. jednota). Na výstavě, která je součástí dva roky trvajícího projektu, se podíleli umělci z České republiky, Španělska, Polska a Gruzie. Už jen výběr vystavujících poukazuje na komplexní přístup autorů k projektu

a výpověď nestředoevropských umělců dala výstavě nový rozměr. Právě tito tvůrci dokázali fenomén našeho regionu uvést do širších, globálních a často aktuálních souvislostí.

O střední Evropě se většinou nereferuje jako o regionu, který by zásadním způsobem ovlivnil objevování „nového“ světa. Tento dojem zpochybňuje Verónica Lahitte. V projektu *Spatřili jsme tygra* (2019) pracuje s dílem slezského misionáře Floriana Pauckeho, který mezi lety 1749 a 1767 vytvořil rozsáhlý soubor kreseb rostlin, zvířat a místních obyvatel během své cesty po dnešní Argentíně. Autorka ve své práci postavila do protikladu pohled evropského misionáře a současných domorodých obyvatel. Zdůrazňuje tak sílu vidění a vnímání kontextu během procesu vytváření latinskoamerických národních států a svým způsobem poukazuje i na současnou situaci v Jižní Americe, jež se dodnes potýká s následky kolonialismu. Síla vidění a jeho materializace je také tématem pro gruzínského vizuálního umělce Sandra Sulaberidzeho. Ten vytvořil dílo, které je fiktivním pokračováním Kafkova románu *Proměna*. „Loňského léta bylo v Berlíně na Charlottenstrasse nalezeno tělo dávno zemřelého brouka. Ostatky pokryté cementovým prachem a pavučinami byly ohledány a analyzovány. Chemickou fixací byl na překvapivě dobře zachovalé sítnici levého oka úspěšně vyvolán předsmrtný obraz.“ Dílo s názvem *Oči a bariéry (Proměna)* z roku 2019 je mnohovrstevnatým a mnohovýznamovým pojednáním o rozdílném vnímání jedné a téže reality, která se v nejextrémnějších případech může zvrhnout ve válečný konflikt a napínání ostnatých drátů, jako je tomu v případě ruské okupace severních gruzínských provincií Jižní Osetie a Abcházie.

Mezinárodní identita

Koncept národních států je přežitek; globální kapitalismus přinesl globální problémy, neřešitelné na národních úrovních; mezinárodní hnutí je jediné možné východisko. Takové pocity ve mně vyvolal multimediální projekt Eleny Lavellés *Rozšířená stratigrafie: mimo lineární podstatu* (2019). Dílo je poutavé svým až aktivistickým přístupem k otázkám kapitalistické expanze a s ní související klimatické krize. Pro autorku se symbolem nadnárodního vykořisťování stala těžba nerostných surovin, která je pro udržitelnost systému životně důležitá. Těžba sama o sobě je násilným aktem, jenž poukazuje na naše priority a vztah k okolnímu ekosystému, nicméně zničená krajina je jen jedním z důsledků dobývání surovin. Další, možná ještě bolavější rána zůstává uvnitř komunit, které se v důsledku těžby musely vystěhovat ze svých domovů, často bez adekvátní kompenzace. Projekt představený v MeetFactory navazuje na předchozí výzkum zaměřený na oblasti postižené těžbou, Mexikem počínaje a Českou republikou – konkrétně Mostem – konče. Idea nalezení vlastní identity v rámci mezinárodního protestního hnutí je

myšlenkou překonávající hranice střední Evropy, ať už ji definujeme jakkoli.

Z výstavy *The New Dictionary of Old Ideas* si návštěvník odnese více otázek než odpovědí, ale jedno je jisté: konstrukty identity založené na mýtu nacionalismu nejsou a nikdy nebyly tou správnou alternativou.

Autor studuje mediální studia.

The New Dictionary of Old Ideas. Galerie MeetFactory, Praha, 21. 2. – 27. 3. 2020.

Stát na dvou brehoch

V košické galerii Šopa vystavuje Robert Gabris, umělec slovenského původu, který dlouhodobě žije a tvoří ve Vídni. Na výstavě Moja krajina, moja krv! tematizuje negativní vztah k domovině a pocity vyloučení. Ačkoli je autorova výpověď velmi osobní, ponouká k obecnější reflexi naší zodpovědnosti v tomto světě.

DÁVID GABERA

„Chodievam na pitvy a v rámci nich kreslím ľudské orgány alebo celé mŕtvoly,“ vysvetľuje mi Robert Gabris, prečo sa v jeho tvorbe tak často vyskytujú fragmenty ľudských tiel. Tie prepracúva do detailov tak, že je na nich niečo krásne, no temne a desivé zároveň. Výnimkou nie je ani jeho najnovší projekt v košickej galérii Šopa, ktorý kurátorsky pripravil Miroslav Kleban. Vidieť tu kresby čriev, surového mäsa, ale aj skutočnú krv – motívy, pomocou ktorých Gabris odкрýva rozporuplné pocity a spomienky na Slovensko, krajinu, kde ako človek rómskeho pôvodu prežil značnú časť života a na ktorú sa dnes už díva z pozície umelca dlhodobo žijúceho vo Viedni.

Je to však nielen samotnými prácami, ale aj celkovým predvedením, že som z výstavy *Moja krajina, moja krv!* odchádzal so zmiešanými pocitmi. A to je len dobre. Aj keď totiž pôsobí pozitívne, možno až naivne, vyvoláva skľučujúci pocit. A rovnako ako je intímna a je vyjadrením autorovej osobnej histórie, dotýka sa každého z nás, čím cieľi k vyvedeniu zodpovednosti.

Hlas komunity

Robert Gabris vyštudoval scénografiu na viedenskej Akadémii výtvarných umení, jeho tvorbe však dominuje kresba. Venuje sa jej

už odmala a ako sám zdôrazňuje, viackrát mu zachránila život. „Ja som sa k nej nikdy nevrátil, ja som v nej vždy bol,“ hovorí.

Gabris sa narodil v Hnúšti, v malom mestečku na strednom Slovensku, a vyrastal v detskom domove. Otca mal roky vo väzení, jeho rodina dodnes žije v osade, pričom aj on sám väčšinu života prežil v chudobe. „Keď kreslím, nachádzam sa v akejsi izolácii. A tá je aj synonymum samoty, v rámci ktorej premýšľam nad tým, čo sa deje v živote. Je to stále reakcia na to, čo prežívam.“ Tvorba mu tiež slúži aj ako spôsob začlenenia sa do spoločnosti. „Mne sa to ako jednému z mála z našej komunity našťastie podarilo, teda, že sa v inštitúciách dokážem hýbať. Tým vlastne dávam slovo celej komunite, ktorá nemá možnosť vyjadriť sa.“

Výstava je rozdelená do dvoch častí a tie sú rámované dvoma miestnosťami. Prvému priestoru dominuje „mapa“, ktorá vodorovne visí na špagátoch. Gabris ju nakreslil červeným perom, pričom pripomína štruktúru surového mäsa. Po celom území sú pozapichované malé vlajky s nápismi „chlad“, „ostýchavosť“, „agresia“, „trpkosť“ a tak ďalej. Autor tak odкрýva pocity, ktoré sa mu vyjavujú, keď premýšľa o domovine. Vedľa toho sú ešte na stenách umiestnené tri „krajiny“, ktoré v odlišných variáciách obsahujú akési ruptúry, chyby.

Vedľajšia miestnosť pozostáva z kresieb čriev. Tie sa nachádzajú na plátnach, ale aj na rozvinutom leporele, ktoré zo steny dopadá na zem. Znázornené sú v jasných odtieňoch červenej a modrej. Pripomínajú plynutie (negatívnych i pozitívnych) pocitov vnútri človeka. Ide tu však najmä o vylúčenie, pocit, ktorého sa Gabris po celé tie roky života na Slovensku nevedel zbaviť. Túto myšlienku napokon dotvára veniec, ktorý visí zo stropu. „Ten veniec je vždy viditeľný, človek s ním musí neustále chodiť,“ hovorí autor, ktorý tým vyjadruje skutočnosť, že identita je daná ešte predtým, ako si ju človek sám zvolí.

Svet antagonizmov

Veniec pôsobí veľkolepo. Sú na ňom biele ruže a je vytvorený podľa rímskych svadobných tradícií. K stropu je však pripevnený hrdzavými hákmi, na ktoré sa vešia mäso. Farebné stuhly venca dopadajú na výkres s anatomicou kresbou srdca. Tú autor vytvoril z vlastnej krvi, ktorú taktiež preliadol do skúmaviek.

Na takejto logike vlastne spočíva aj celá výstava, ktorá navonok vyjavuje akýsi krásny, abstraktný, dokonalý svet bez trhlín, ale aj svet veľmi konkrétny, niečím hrozivý, vyznačujúci sa tvrdou realitou. „Dejiny mojej komunity, dejiny Rómov boli vždy písané bielou rukou, boli písané niekým iným,“ hovorí Gabris. Preto aj teraz tematizuje ten „správny“ príbeh. Príbeh, kde hlásaná jednota je výplodom pár jedincov a ktorý je v skutočnosti plný rozporov, stretov záujmov – príbeh, ktorý aby si zachoval svoju legitimitu, obsahuje nepriateľský postoj k tomu druhému, čo napokon ústi vo vytváraní predsudkov.

Treba zdôrazniť, že diela nie je také jednoduché čítať bez sprievodného textu, v ktorom Gabris vysvetľuje ich význam. Zároveň nás ale spôsob inštalácie vedie aj trochu iným smerom, čím umelcov projekt rozvíja. Od „mapy“ cez „vnútorné krajiny“ sa dostávame až k venču, aby sme sa ocitli opäť pri „mape“ spomienok. Pozastavujeme sa nielen nad tým, že ľudia v minulosti, ale i teraz akoby stáli na dvoch brehoch a proti sebe, nad svetom, kde prevláda antagonizmus medzi etablovanými a outsidermi. Sme totiž vedení aj k tomu, aby sme si kladli otázku, čo s tým – čo ďalej.

Mapa spomienok, pri ktorej divák končí návštevu, vyjadruje Gabrisov mentálny archív. Nie je to však len o tom, že autor pomocou vlajok zaznamenáva svoje pocity a my ich čítame. Každý archív je dynamický – uchováva niečo, no neuzatvára sa. My diváci k nemu pristupujeme s vlastnou skúsenosťou, projektujeme do neho vlastné poznatky, pohľad či pozíciu. A vďaka tomu sa rozrastá – v každom z nás osobitne.

Preto aj táto výstava nevypovedá len o Gabrisovi, ale aj o nás všetkých – o našom poučení z minulosti a o zodpovednosti za kroky nasledujúce.

Autor je výtvarný kritik.

Robert Gabris: Moja krajina, moja krv!. Šopa Gallery, Košice, Slovensko, 20. 2. – 31. 3. 2020.

Barbora Švehláková je česká umělkyně pracující převážně s formátem videa. Její filmy obsahují vizuální komentáře k tématům, jako jsou organizace nervového systému, politicko-společenská manipulace nebo uspořádání pracovního kolektivu. Kriticko-teoretický přístup je často doplňován sugestivním hudebním doprovodem. Nejinak je tomu i u výše zmíněného videa, které ve zvukové stopě kombinuje lidovou píseň s přerývaným dechem a ruchem kamer. V Místu slepého oka dochází ke spojení tělesnosti s produkcí odpadu. Sama autorka k tomu říká:

„Myslím, že tento vztah má ve videu více rovin. Jde o způsob ukládání odpadu, který je i přes vakuaci a rekultivaci skládek velkou ekologickou zátěží pro životní prostředí a má následně dopad na lidské zdraví. Zároveň ale vycházím z konkrétního místa v katastru obce Horní Lideč, kde je skládka, na níž podle starousedlíků straší. Někdy v první polovině 20. století tu údajně jedna z místních žen pochovala své mrtvé novorozence. Zaujal mě netradiční terén skládky, v němž je přítomno cosi fantomatického, co propojuje ženské tělo s přírodou. Tato souvislost má na Valašsku hlubší historické kořeny. Na tuto myšlenku jsme ostatně navázali s místním folklorním souborem při skládání ‚žací písně‘, jakési variace na tradiční ženské popěvky zpívané při polních pracích. Endoskopická kamera, používaná běžně v lékařství k monitorování lidského těla zevnitř, zde slouží jako prostředek racionalizace a následné reinterpretace čehosi skrytého.“



Over the fi

Obraz na této dvoustraně je jedním z 13 225 políček videa s názvem Místo slepého oka. Film zachycuje valašskou krajinu, stromy, trávu, ale třeba i kabely nebo probíhající práce. Roztřesená kamera zabírá obrazy, a zároveň jako by s námi sama komunikovala. Rozhodně a prozíravě stojí nad pracujícími muži nebo dramaticky zkoumá uhnívající torzo. Hlubší vnímání videa v divácích vzbuzuje pocit, že záběry spolu souvisí, prolínají se a že možná vyprávějí jakýsi dávno zapomenutý příběh.



Výprava časoprostorem

Komediální duo Julian Barratt a Noel Fielding stvořilo v devadesátých letech seriál Mighty Boosh, který svým psychedelickým humorem a překvapivou hudební jasnozřivostí inspiruje dodnes. V čem jeho přitažlivost nejen pro hudební fanoušky spočívá?

MILOŠ HROCH
JIŘÍ ŠPIČÁK

Vince Noir: „Vítejte v článku o Mighty Boosh. Vezmeme vás na cestu časoprostorem. Bude to vzrušující čtení.“

Howard Moon: „Jo, bude to neuvěřitelné. Poezie, próza, próza, poezie a jazzové povídky. Jako můj život. Kakofonie tvorby. Pulsující kometa umění. Jako život Howarda Moona. Spisovatele, básníka, jazzového muzikanta a dobrodruha. Nemáte zač.“

Noir: „No, k tomuhle se nejspíš nedostane. Podle Bolla to není nejlepší nápad, ten článek by mohl načichnout bačkorami a dýmkou. Hlavně se nerozčiluj a nezačínej scatovat.“

Moon: „Co s tím má společného Bollo? Je to gorila. Neví nic o kultuře ani publicistice, natožpak o kulturní publicistice.“

Noir: „Bollo to rediguje. Sedne na to, hned jak se vrátí z magického lesa, letěl na létajícím koberci nakoupit ingredience na šamanské lektvary. Mezitím si pustí tohle.“

Moon: „Kde je sólo na šestistrunnou basu?“

Noir: „Tohle jsou Human League. Oni vynalezli hudbu. A nemají žádná sóla.“

Přibližně v podobném stylu začínala první série kultovního britského sitcomu *Mighty Boosh*, který mezi lety 2004 a 2007 vysílala veřejnoprávní BBC. Představte si dva chlápky v zelených uniformách zřízcenců zoologické zahrady. Jeden – ten vyšší a upjatější – má vlasy ulíznuté na stranu a hustý knír, jaký nosil zamlada Ernest Hemingway. Jako Hemingway se taky leckdy cítí. Nejraději mluví o své dráze jazzmana, na niž nedošlo, a jeho hudební vkus se ani v nejdivočejších fantaziích nedostane za rok 1969 a album *Trout Mask Replica* od Captaina Beefhearta. Druhý má výrazné mikádo, jiskru v oku a bundu ve stylu harringtonky posetou odznáčky nejrůznějších kapel. Když mluví, jako by kolem vybuchovaly konfety.

Popíchování dvou komiků jménem Julian Barratt (Howard Moon) a Noel Fielding (Vince Noir) bavilo diváky celé tři série. K tomu se musí přičíst nespočet živých vystoupení na několika kontinentech, na která chodily tisíce fanoušků. Ti nejoddanější z nich si dokonce některé hrdiny seriálu nechali vytetovat. Fielding prý na jednom návštěvníkovi viděl podobiznu queer vodníka jménem Old Gregg, který se objevuje v páté epizodě druhé sezóny, žije v jezeře poblíž rybářské vesnice a nejraději popíjí Baileys z dámských lodiček. „Před kluby stávaly davy lidí, byli oblečení jako postavy z naší show, fanoušci hystericky ječeli a pronásledovali nás do hotelu jako celebrity. My ani netušili, že se na to někdo kouká,“ vzpomínal Fielding léta největší slávy *Mighty Boosh* v rozhovoru pro magazín Interview. „Náš řidič mi říkal: ‚Co jste to provedli? To je jak Beatles, jste v prdeli!‘“

Britcom pro hudební nerdy

Přitom je takový úspěch až neuvěřitelný. Když vznikl první scénář jejich stand-upového představení, uvědomili si, že tohle médium pro ně bude úzké. „Dělali jsme komedii, ale zároveň jsme psali rapové songy, protože se nám líbili Beastie Boys, Beck nebo Kool Keith. Julian měl šílený nápad o ztraceném údržbáři ze zoo, který se objeví na konci představení. Zmizelého vykreslil jako vzorového chlápka, až otcovskou figuru, k níž chcete vzhlížet,“ líčil Fielding a potud to ještě dávalo smysl: „A potom přijde tahle postava zvláštního týpka v lese, který je jazz-fusion kytarista a má afro – no a v tom afru jsou dveře, a když se otevřou, je v nich ztracený údržbář Tommy a spustí se drum'n'bass rap. Když jsme si pak rekapitulovali, co jsme vymysleli, přišel nám formát stand-upu trochu omezující.“ Naplno se mohli projevit až v televizním seriálu. A to si ještě museli své šílené nápady často realizovat za pomoci animací a bohaté scénografie.

Dnes šestačtyřicetiletý Fielding a jednadesátiletý Barratt založili většinu skečů na rozdílném hudebním vkusu a divoké fantazii, díky níž se k hlavním hrdinům – dvěma pracovníkům zoo a později v druhé a třetí sérii provozovatelům starožitnictví – připojili ještě mluvící gorila a šaman Naboo. Vydávali se na nejrůznější dobrodružství, která ocenil především hudební nerdi. Když chtěli najít nikým neobjevený kytarový riff, museli se po vzoru Jima Morrisona vydat do pouště a tam si promluvit s nejvyšším knězem psychedelických mnichů. Jindy chtěli zapůsobit na dvě gotičky a tužili si vlasy sprejem „ze slz Roberta Smithe“, přičemž pomocí grimoáru černé magie oživilí nejhoršího démona v těle zvláště milé důchodkyně.

Tvůrci se skvěle doplňovali. Fielding měl zázemí ve výtvarném umění – odtud se vzal křiklavě surreálný nádech a obskurní postavy (posléze i gotik Richmond v seriálu IT Crowd), které později ještě nafoukl ve vlastní sólové show *Noel Fielding's Luxury Comedy* (Luxusní komedie Noela Fieldinga, 2012). Barratt zase psal pro seriál většinu písní, jelikož si ve své práci pro televizi plnil nesplněné sny ze svých teenagerovských kapel. „Můj hudební vkus mě trochu vykolejil,“ tvrdil Barratt pro server The Quietus a mezi oblíbenými deskami zmiňuje Milese Davise, Weather Report nebo hudbu ke kultovnímu hororu *The Wicker Man* (1973): „Na chvíli jsem zase naskočil a držel krok s dobou během acidjazzové fáze na začátku devadesátek. Později začaly být moje divné obsese užitečné. Jako hraní na kytaru – mohl jsem zase vystupovat a předvést, co umím.“ Jak dále vzpomíná ve zmiňovaném rozhovoru, i když měl v mládí hea-vymetalovou kapelu a dlouhé vlasy, stejně skupina zmuťovala v podivný jazz rock.

Obě hlavní postavy – konzervativní jazzový podivín Howard Moon a trendy rocková hvězda Vince Noir – vlastně symbolizují mytologii britského hudebního tisku. Moon může představovat časopis The Wire, který se soustředí na současnou jazzovou scénu a intelektuálním tónem hájí hudební avantgardu. Vince Noir je větší populista a střídá subkulturní kabáty, účesy i lesklá saka podle obálek stylovatelného časopisu NME. Takové rozdělení pomohlo vdechnout *Mighty Boosh* život. „Pokud píšu nějaký scénář, musím mít jasnou představu o tom, jakou hudbu postavy poslouchají. Potřebuju také soundtrack ke scénám, jakmile totiž dostanu tento hudební nápad, scény i postavy ožijí,“ popisoval svůj tvůrčí proces Barratt. Varuje ale, že „není dobré poslouchat Bartóka, když píšete komedii“.

Publikum netuší, jak reagovat

Nelze se ubránit tomu, že Barratt a Fielding tak úplně neopouštějí své role ani mimo *Mighty Boosh* – a přestože jsou oba tak odlišní, dodneška zůstávají blízkými přáteli, a dokonce bydlí kousek od sebe. Nad četnými přáními fanoušků o oživení *Mighty Boosh* jenom významně krčí rameny a o jakémkoli pokračování se jen opatrně šušká. Excentrický Fielding se fotí pro časopisy v křiklavých opeřených kabátech a kovbojském širáku – a moderuje *The Great British Bake Off* (v české verzi *Peče celá země*). „Je to nejopravdovější práce, jakou jsem kdy měl,“ říkal v rozhovoru pro New York Times – vyzvednou ho v určitý čas a musí nadobovat voiceovery přesně podle scénáře (což pro něj byl zvláštěm k chaosu při vzniku *Mighty Boosh* trochu šok). Přesto se ale jeho psychedelický humor dostává i do kulinářské show a soutěžící často netuší, jak reagovat.

Oproti tomu se zdá, že introvertní Barratt se ve světle reflektorů nikdy necítil tak úplně doma. Vyrůstal v Leedsu a do Londýna se v sedmnácti vydal s tím, že se užívá jako jazzový hudebník, posléze však skončil u komedie a filmu. Jedna z jeho posledních větších rolí

byla v komedii *Mindhorn* (2016), kde hraje filmového detektiva Richarda Thorncrofta, který se už jako zkrachovalý herec dostane k vyšetřování skutečného případu. Barratt ani tady neopustil svoji metodu, ale nápad dotáhl ještě dál: pod Thorncroftovým jménem nahrál dokonce EP s pompézními kytarovými sóly a nádechem synthpopu, které je bytostně osmdesátkové. „Líbil se mi ten nápad, že se nějaký starší chlápek dostane k nahrávce v obchodu s deskami a ani si neuvědomí, že to je nová věc. Při poslechu se bude divit, co to mohlo být za týpka, který dělal takovou hudbu.“

Jazz není cool?

Seriál *Mighty Boosh* se poprvé vysílal v roce 2004, tedy před šestnácti lety. Jenom pro představu: dnes jsme od *Mighty Boosh* stejně daleko, jako byli jeho první diváci od premiéry amerického osmdesátkového sitcomu *Báječná léta* (1988). Do rozjetého vlaku *Mighty Boosh* nikdo skutečně nenastoupil, jedinou výjimkou byla novozélandská komediální a zároveň hudební dvojice Flight of the Conchords, které dělala sitcom pro hudební znalce a hlásila se k britským průkopníkům tohoto žánru, držela se ale víc při zemi.

Proč má tedy pořád smysl sledovat dobrodružství Vince a Howarda, eskapády šamana Nabooa a jeho mluvící gorily Bolla? Jejich vliv je znát dodnes, ale jinde než na poli komedie a stand-upu. Pomohou vám totiž v orientaci na současné britské hudební scéně – a míra jejich vizionářství je fascinující. Pokaždé, když se v britském undergroundu klube nový trend, stačí oprášit flashdisk se třemi sériemi *Mighty Boosh* a podívat se, jestli to Vince a Howard náhodou nepředpověděli. Trefují se často. Vince s Howardem pomáhají pochopit evoluci současné hudby – pop music je stroj a *Mighty Boosh* manuálem, který pomáhá rozumět jeho mechanismům.

Všechno se přitom odráží od zmíněného základního konfliktu mezi Howardem a Vincem. Vince má přehled o současných trendech, nemá problém převlékat kabáty a vždycky se snaží zachytit ten nejnovější „sound“. Howard oproti němu vypadá jako chodící jazzový stereotyp – rolák v barvě oprýskaného radiátoru, prořídly knír, umaštěný klobouk. Poslouchá jenom americký jazzový kánon, neexistuje pro něj nic jiného než John Coltrane, Thelonious Monk nebo Cecil Taylor. Když se cítí hodně jistý v kramflecích, pustí si v autě jazz funk. Tím to ale hasne. Znali jste podobného člověka na střední? Každý měl ve svém okolí někoho takového.

V roce 2004 jste těžko mohli vymyslet postavu, která by byla méně „cool“. Když ale jazz před několika lety nastartoval svůj velký návrat, začalo se o něm psát ve všech hudebních magazínech a objevil se na pódiiích velkých letních festivalů, bylo najednou všechno jinak. Kendrick Lamar vypustil v roce 2015 dvojalbum *To Pimp a Butterfly* nasáklé jazz funkem – přesně takovým, jaký si pouštěl Howard v autě a za jaký se mu Vince ostentativně vysmíval. Kendrickův spolupracovník, saxofonista a afro-naut Kamasi Washington vydal od té doby dvě zásadní jazzové desky, v rámci světového turné se podíval i do Prahy a vyšvihl se do pozice jednoho z nejoslavovanějších hudebníků světa. Barratt s Fieldingem se přitom pokoušeli dostat jazz do mainstreamu už dřív, v roce 2008 si na svůj ostře sledovaný Mighty Boosh festival pozvali britskou jazzovou kapelu Polar Bear. O pár let ale předběhli svou dobu.

Dnes by s tímhle line-upem jednoznačně uspěli. Jako by velkou část alternativní scény posedl Spirit of Jazz, jazzový duch, který se v *Mighty Boosh* objevuje hned v první sérii a který vychází z klasického rokenrolového móty dábla. Když ho potkáte v noci na křižovatce, naučí vás dokonale hrát na kytaru. Samozřejmě za to ale bude chtít vaši duši. Jak

Jak sitcom Mighty Boosh předpovídal hudební trendy

dopadne setkání jazzového ducha s Howardem Moonem v seriálu, asi není nutné prozrazovat, důležité je, jak tenhle motiv působí dnes. Co v původní sérii působilo spíš jenom jako odkaz na dávno zapomenuté archetypy, je dnes prudce aktuální.

Jazz je znovu platformou všech různých způsobů komunikace. Z britského edukativního programu pro mladé jazzové hudebníky a hudebnice Tomorrow's Warriors vycházejí desítky zásadních muzikantů, kapely opouštějí svá žánrová ghetta. Britská skupina Sons of Kemet v čele s Shabakou Hutchingsem, která kombinuje psychedelický jazz s odkazy na radikální angažovanou poezii, před dvěma lety energicky nakráčela přímo do epicentra veškerého hudebního dění: za album *Your Queen Is Reptile* byla nominována na Mercury Prize a časopis The Wire je označil za nejlepší nahrávku roku 2018. Kdyby si Barratt s Fieldingem chtěli pozvat Songs of Kemet na svůj festival, museli by o ně najednou bojovat s ostatními promotéry. Tahle jazzová kapela už totiž hrála na Glastonbury, největším britském open air festivalu vůbec.

Oprašte loutny

Na předpovědění popularity jazzu ve skutečnosti možná není nic zas tak vizionářského, jeho oddaní fanoušci ostatně rádi říkají, že jejich oblíbený zvuk nikdy nezmizel. Další předpověď má ale téměř nostradamovské rozměry. Přeskočme teď snahu o skloubení glam rocku a folku, když dvojice v kissáckém nalíčení zpívá anglickou lidovku Scarborough Fair a doprovází ji lascivním simmonsovským vyplazováním jazyka. Jde o okamžik, kdy si duo uvědomí trend všudypřítomné retrománie a rozhodne se dotáhnout jej až do jeho logického vyústění. Aby získali náskok, na stroji času nastaví letopočet mnohem dál do historie než všichni ostatní.

Když jsou všichni okolo nás tak okouzlení minulostí, co kdyby se ponořili opravdu hluboko a pokusili se vytáhnout na světlo trendových londýnských klubů něco, co tady ještě nebylo? Třeba středověkou hudbu? Vince a Howard to skutečně udělají, v seriálu navléknou středověký plášť houppelande, vezmou si buben a loutnu a za poskakování prozpěvují verše o tom, že „se dívají do minulosti a běží zpátky v čase“. Publikum jejich výstřelků samozřejmě nepochopí, dvojice přišla s revolucí předčasně. V roce 2004 nikdo nebyl zvědavý na hudbu, která čerpá inspirace ze středověku – protože všichni v čele s populárními The Strokes a Bloc Party měli moc práce s kopírováním sedmdesátkových kytarových kapel.

V roce 2017 už by to možná bylo úplně jinak. Britský experimentátor a hudebník Richard Dawson totiž právě v tomto roce vydal nahrávku, díky níž po letech v undergroundu konečně prorazil i mimo žánrová média. Děj své desky *Peasant* umístil na anglicko-skotskou hranici kolem pátého století, tedy do doby, kdy Británii opustila římská vojska a ostrov se ocitl v kulturní izolaci. V klipu k titulnímu singlu Ogre pak neváhal obléct středověkou tuniku a společně s přáteli vytvořil trochu amatérský klip, který připomíná něco mezi zkušebními záběry Pána prstů a domácím videem nadšených historických šermířů. „Nechtěl jsem udělat něco, co by vypadalo jako Hra o trůny,“ říkal v rozhovorech Dawson po vydání desky. A výsledek opravdu není legrační ani parodický: album *Peasant* mělo poukázat na to, jak málo se lidé během staletí mění a že jejich problémy jsou napříč věky pořád stejné. Výsledek? Album bylo v roce 2017 považováno za jeden z nejpovedenějších britských hudebních počínů a do svých výročních žebříčků ho umístil The Quietus i The Wire.

Richard Dawson je sice samotář, který málokdy opouští rodný Newcastle, přesto jeho hudba neexistuje ve vzduchoprázdnu. Bývá zařazován do hnutí New Weird Britain, volného proudu britských hudebníků a hudebnic vycházejících z undergroundu. Mezi své inspirační zdroje řadí folklor, místní krajinu, ale i psychedelika, industrial nebo dadaismus. Uvedený termín poprvé použil zakladatel už několikrát zmíněného serveru The Quietus John Doran a ten pak postupem času začal fungovat jako zastřešující pojem pro veškerou hudbu z Británie, která má ambice překračovat hranice a je zkrátka nezařaditelná. Za duchovní otce celého hnutí New Weird Britain bychom klidně mohli považovat Juliana Barratta a Noela Fieldinga.

I'm Old Gregg!

Vezměme Old Gregga, jednu z nejoblíbenějších postav fanoušků *Mighty Boosh*. Je to genderově binární entita čerpající z anglického folkloru, která přebývá v jeskyni pod černým jezerem, straší místní rybáře a láká je do svého obydlí. Když jí do osidel spadne Howard Moon, nutí ho, aby jí vyznal lásku. Old Gregg si rád prozpěvuje píseň Love Games, která svým názvem odkazuje na pozdější singl Lady Gaga. Opravdový zrcadlový obraz ale dostal Old Gregg až díky zpěvačce Natalii Sharp, od roku 2017 vystupující jako Lone Taxidermist.

Videoklip k singlu Knicker Elastic ze skvělé debutové desky jako by vypadl z estetiky *Mighty Boosh*: zřetelně rozeznáváme levné studio s papundeklovou džunglí. Mezi listy z lesklého zeleného celofánu se prochází Lone Taxidermist, pro potřeby klipu oblečená do brčálového převleku, se skleněnými perlami přilepenými na tváři. Její projev je stejně teatrální a zneklidňující jako projev podobně nalíčeného Old Gregga – ani na chvíli netušíme, odkud se vzala, jaká je její

minulost a co vlastně chce. „Na moje koncerty vždycky chodí hodně podivní lidé,“ uvedla Natalie Sharp pro web The Culture Revue, „to se mi samozřejmě dost líbí.“ Stejně podivní lidé, kteří chodí na koncerty Taxidermist, by mohli být i fanoušci *Mighty Boosh*. Pokřivený syntezátorový pop, který Lone Taxidermist provozuje, navíc znovu odkazuje na hudební vkus Vince Noira. Přestože Taxidermist není úplně standardní popová hvězda, Vince by její hudbu pochopil. Za vším tím zneklidňujícím pozlátkem se totiž skrývá elektropop, který za hodně vděčí Garymu Numanovi, Human League a všem ostatním Vinceovým hrdinům.

Do panteonu postavíček z *Mighty Boosh* zapadá celá řada současných hrdinů britského undergroundu: synthpopová dvojice Audiobooks má tak vyšinutou poetiku, že by jim Vince Noir klidně mohl dělat manažera. Líbili by se mu i digitálně folkoví Hen Ogledd s papírovými čepicemi na hlavách, euforičtí International Teachers of Pop zpívající o vlacích a samozřejmě i lidé okolo postpunkových Fat White Family, jejich odštěpená jednotka The Moonlandingz nebo dekadentní popová kapela Stealing Sheep.

Také tím se protagonisté *Mighty Boosh* odlišují od zmiňované komediální dvojice Flight of the Conchords, o níž často obdivně mluví jako o svých následovatelích. Zatímco Flight of the Conchords ve vlastních seriálových písních čerpají z historie popu a utahují si z Ushera, Paula Simona nebo Stinga, Vince Noir a Howard Moon se vždycky dívají dopředu nebo alespoň trochu bokem. Hudbu si vymýšlejí sami – těžší především ze své bujně fantazie – a pro jejich vtipy často jednoduše schází referenční rámec. A po letech mohou Fielding s Barrattem zpětně sledovat, kdo všechno je vlastně následoval.

Autoři jsou hudební publicisté.



Noel Fielding a Julian Barratt v džungli, která jako by byla předlohou videoklipu Lone Taxidermist z roku 2017. Foto moodycomedy.co.uk

Nehrajeme si na šamany

Neurovědce a psychiatra Filipa Tylše a psychologa Jaroslava Farkaše jsme se zeptali, proč se rozhodli založit psychedelickou kliniku, když látky měnící vědomí zatím nemohou klientům nabízet. Hovořili jsme o rozdílech mezi šamanským a terapeutickým rámováním psychedelik či o tom, jak tyto látky mění pohled psychiatrie na různá onemocnění.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Psychedeliky asistovanou psychoterapii (PAP) česká legislativa neumožňuje. Mohou se klienti psychedelické kliniky Psyon skrze nabízené služby vůbec dostat do kontaktu s látkami měnícími vědomí? Filip Tylš (FT): V současné době to možné není. Přesto si myslíme, že nazrál čas pro založení specializované kliniky. Již pět let se snažíme ve veřejném prostoru vést diskusi o psychedelických látkách pod vlajkou České psychedelické společnosti (CZEPS), uvnitř níž se postupně zformovala terapeutická větev, která úzce spolupracuje s kolegy s klinickou praxí. Už dva roky se scházíme a na úrovni supervize diskutujeme náročné zkušenosti našich klientů nebo klientů projektu Psycare, jenž se zaměřuje na uživatele na hudebních festivalech. Rozhodli jsme se naše roztroušené terapeutické praxe umístit pod jednu střechu. Nazvali jsme to „psychedelickou klinikou“, neboť ve světě vidíme, že legalizace práce s látkami měnícími vědomí je na dosah.

V čem se tedy současná nabídka služeb Psyonu liší od tradičních psychoterapeutických služeb?

Jaroslav Farkaš (JF): Kromě klasických širokospektrálních terapeutických služeb při nejrůznějších obtížích nabízíme i možnost integrace psychedelických zkušeností, které si klienti přinášejí odjinud, ať už jako experimentátoři nebo z undergroundové praxe, která existuje, ale její kvalita je velmi kolísavá, protože často nezahrnuje žádnou přípravu a žádnou integraci. Lidé třeba absolvují nějaký víkendový workshop, na němž pozřou látku, a dostane se jim zážitku, s nímž si nemuší vědět rady.

Takže vás navštěvují lidé, kteří nedokážou samostatně zpracovat to, čemu se v uživatelské komunitě poněkud nepřesně říká bad trip?

FT: V současné době podobné případy zahrnují asi padesát procent klientů. Často se jedná o to, že přijdou třeba den po psychedelickém zážitku, a my se snažíme o takzvaně včasnou integraci, která zahrnuje jedno nebo několik málo sezení. Ideálně by se integrace ale měla odehrávat v dlouhodobém psychoterapeutickém procesu, i když samozřejmě nemusí jít o celoživotní terapii. V CZEPS máme síť pro integraci náročných zkušeností, kterou tvoří skupina terapeutů s delší praxí, kteří museli splňovat celkem přísná kritéria takzvaných senior-terapeutů. Dnes jsou to naši supervizoři, ale tyto služby už nabízíme i sami, neboť poptávka byla větší, než síť mohla obhospodařit.

Jaký je váš názor na ilegální terapii se substancí, kterou se řada amatérů, ale i psychiatrů a psychologů rozhodla praktikovat, a riskovat tak uvěznění? V Česku je díky knize Terapie se substancí znám případ lékařky Friederike Meckelové Fischerové, která strávila ve švýcarské vazbě šest měsíců.

FT: Friederike je průkopnice, která má paradoxně díky své zkušenosti možnost o všem otevřeně mluvit. Soud nakonec rozhodl, že její snahou bylo upřímně lidem pomoci. Myslím ale, že doba se změnila a dnes stojíme na prahu možnosti s psychedeliky pracovat legálně.

JF: Protože se undergroundová praxe odehrává v ilegalitě, tak vlastně neexistuje žádný systém hodnotící kvalitu jednotlivých terapeutů a facilitátorů. Spektrum poskytovatelů je velmi široké – od lidí, kteří mají medicínské či psychologické vzdělání a jsou zcela legitimní odborníci na poli psychoterapie, až po různé samozvané experimentátory, kteří třeba strávili víkend v Ekvádoru a zažili

tam ayahuascový obřad, pak se vrátili domů a začali poskytovat ceremonie bez jakékoli hlubší zkušenosti, jak pracovat se stavy změněného vědomí.

Každý případ ilegální terapie se substancí je tedy třeba nazírat individuálně...

FT: Neradi bychom byli nahlíženi jako ti, kteří práci s psychedeliky institucionalizovali a rozhodují o tom, co kdo může dělat. To dnes nikdo přesně neví. Chceme na téma upozornit v odborných kruzích a mezi lidmi, kteří o něm vědí nejvíce – mladými lidmi, kteří se věnují službě Psycare, a všemi sittersy z Národního ústavu duševního zdraví, kteří pracují s psychedeliky v legálním experimentálním kontextu. Společně bychom rádi budovali toto know-how oficiální cestou, což se nám snad částečně daří. Proto zveme zahraniční učitele, kteří s psychedeliky pracovali už v šedesátých letech, a již nyní s nimi máme naplánovány supervize na celý rok. Chceme vybudovat platformu, kde se budeme bavit o tom, jak s psychedeliky pracovat, i o tom, jakým způsobem mohou tyto látky vstoupit do systému. Naplnění tohoto cíle samozřejmě souvisí s tím, že pracujeme pouze v legálním rámci.

Někteří terapeuti nezůstávají jen u toho, že podávají psychedelika klientům, ale během sezení jsou sami pod jejich vlivem. Můžeme v takovém případě ještě vůbec mluvit o vědecky kontrolované terapii?

FT: Spousta šamanů včetně těch, kteří praktikují v České republice, to dělá zcela běžně, legálně či ilegálně, v závislosti na typu psychedelika, jenže to je úplně jiný diskurs. Otázka, zda psychedelika mohou prohloubit vztah terapeuta a klienta, je otázkou budoucnosti, nyní jde o věc, která je zcela neprůchozí legislativně. Možná je pro to i dobrý důvod, zatím ani nevíme, jak ty látky přesně fungují v mozku, máme jen pilotní data a teprve se učíme, jak s psychedeliky v naší společnosti pracovat. V šedesátých letech se říkalo, že psychedelická zkušenost může v rámci výuky být nápmocná terapeutům, což nakonec potvrzují naši kolegové, kteří tím prošli jako dobrovolníci výzkumných studií. Ale v našem systému nemůžete podat léčivo mimo schválený výzkum někomu, kdo není nemocný. Jiná situace je v Americe, kde lze během workshopů podávat ketamin budoucím terapeutům. I proto musíme jezdit doplňovat některé zkušenosti do zahraničí.

JF: V Česku není tedy ani možné, aby terapeuti ve výcviku mohli zažít sebezkušenost s psychedeliky, natož aby je brali spolu s klienty.

O ketaminu se dlouhodobě mluví v souvislosti s antidepresivními účinky. Vzniká na něm ale závislost. Je taková látka vhodným lékem na depresi?

JF: Ketamin není klasické psychedelikum, jde o disociativní anestetikum, které se účinky psychedelikům podobá. Je u něj prokázán okamžitý antidepresivní efekt, který nastupuje v průběhu pár minut. U antidepresiv tento efekt nastupuje několik týdnů, což je velmi dlouhá doba pro pacienty, kteří prožívají například suicidální krizi. Může to tedy doslova zachraňovat životy. Z hlediska návykového potenciálu ovšem považují klasická psychedelika jako LSD nebo psilocybin za bezpečnější. I ona – zdá se – mají přitom okamžitý antidepresivní a neuroplastický efekt, ale problém je v tom, že jsou zařazena na seznamu kontrolovaných látek v nejpřísnější kategorii.

FT: Ketamin je zároveň i registrované léčivo, kdežto třeba LSD, DMT a psilocybin nejsou v seznamu látek s lékařským využitím. Závislost na ketaminu vzniká až při velkých a opakovaných dávkách v každodenním užívání.

JF: Alternativou u indikací pro ketamin jsou navíc elektrošoky a ketamin je pochopitelně považován za šetrnější alternativu.

Nové výzkumy psychedelik prokazují, že významně pomáhají v léčbě depresí, posttraumatické stresové poruchy nebo závislosti. V jednom textu také zmiňujete, že použití psilocybinu „by nemělo být limitováno pouze pro pacienty“. Neříkáte tím vlastně, že psychedelika jsou v oblasti duševního zdraví tak trochu všelék?

FT: Já tam píšu, že jsou využitelná v rámci by specifických skupin pacientů i sebezrozvoje jedince, a dodávám, že psychedelika nejsou pro všechny, protože mají méně i více zřejmé kontraindikace – třeba psychózy, případně predispozice k nim. Kontraindikace se týkají i setu – celkového vnitřního nastavení jedince, kam patří i jeho genetická výbava, jeho rodinná anamnéza nebo také momentální nálada. Někdy to je až trochu paradoxní – lidé, kteří po nás žádají psychedelickou terapii, jsou právě velmi často jedinci, pro které vůbec vhodná není. Na druhou stranu fakt, že psychedelika jsou účinná v léčbě různých poruch, není nezajímavý. Jsou to nemoci jako deprese, existenciální distres, cluster headache, obsedantně kompulsivní porucha nebo závislosti, které se v současnosti léčí různými psychofarmaky a rozmanitými přístupy. Psychedelika tím tak trochu mění mapu současné psychiatrie a to, jak rozumíme různým onemocněním. Nemluvil bych tedy o všeléku, ale o nástroji, který v kombinaci s psychoterapií funguje jako nespecifický zesilovač. Víme, že psychedelika zvyšují neuroplasticitu a mění strukturu neuronových sítí. Jakým způsobem ji mění, může záviset také na vnějších faktorech, jako je právě způsob práce s intoxikovaným nebo psychoterapie. V tom je PAP novou modalitou, novým přístupem k léčbě.

Jako kontraindikaci jste zmínili psychózu, ale pokud vím, tak v šedesátých letech se psychedelika používala k léčbě psychotických poruch.

JF: V padesátých a šedesátých letech neexistovala etická kritéria, která máme dnes, takže se psychedelika podávala celému spektru pacientů včetně těch s psychózou. Dnes je to nemyslitelné, takže se lidé s psychózou v současných výzkumech nevyskytují. Riziko je také u hraničních poruch. Otázkou je, kolik z pacientů, kterým v šedesátých letech byla diagnostikována schizofrenie, ji reálně mělo a u kolika z nich šlo o psychoticky dekompenzované poruchy osobnosti. Právě tuto diskusi dnes vedeme.

FT: Mnohé z toho, co se v minulosti nazývalo schizofrenií, se tak dnes už nenazývá, protože se diagnostická kritéria změnila. Každopádně je nebezpečné vstupovat na neprobádanou půdu, kde je možné pacienta poškodit. Systém je dnes nastaven tak, že raději pacienta z léčby vyloučíme, než bychom něco pokazili – a v tom se zásadně lišíme třeba od šamanského diskursu práce. Je to až neurotická opatrnost, která je ale důležitá. První, k nimž by se měly podobné látky dostat, jsou z našeho pohledu právě pacienti s těžkým traumatem nebo depresí, kterým nefunguje jiná léčba. Druhá věc je, že když podáte depresivnímu pacientovi se suicidálními tendencemi antidepresiva, tak může získat energii sebevraždu uskutečnit. To samozřejmě nemůžeme vyloučit ani u psychedelik. Nemáme tedy všelék na neurotickou společnost, psychedelika jsou pouze nástrojem, který může být dobrý sluha, ale velmi zlý pán.

Současný návrat psychedelik mnozí čtou také jako návrat ke ztracené spiritualitě. Jaký je vztah psychedelik a spirituality?

O terapeutickém využití látek měnících vědomí



Filip Tylš a Jaroslav Farkaš. Foto Lukáš Rychetský

FT: Psychedelika nepochybně vyvolávají spirituální prožitky a formují spiritualitu, na druhou stranu mohou vyvolávat také nevědomé upnutí se k duchovním zkušenostem jako formě úniku před problémy každodenního života. Podstatné je, že míra mystické zkušenosti pozitivně koreluje se změnou hodnotového systému člověka a také s léčebným účinkem u pacientů s depresemi a závislostmi. Mystická zkušenost má přesná kritéria. Jde o koncept zakladatele humanistické psychologie Abrahama Maslowa, který ho formuloval bez psychedelik, ale mluvil o transformativní zkušenosti per se, o vrcholném zážitku. Psychedelika přidal až Maslowův žák a můj mentor v USA, Bill Richards.

JF: Důležité je rozlišovat spiritualitu od religiozity. Spiritualita může fungovat v kontextu nějaké náboženské tradice a symboliky, ale může být i sekulární. Mystická zkušenost je ve spojení s psychedeliky fenomenologicky častým jevem a je na každém klientovi, jak si ji interpretuje. My se nesnažíme pasovat do role terapeutů, kteří pro ni mají nějaký univerzální rámec, ale musíme integrovat změnu hodnotového systému, k níž po zkušenosti s psychedeliky často dochází.

Jeden z vás je psychiatrem, druhý psychologem, zároveň se inspirujete v šamanismu a jezdíte kvůli tomu například do Latinské Ameriky. Necítíte rozpor mezi západním biomedicínským přístupem a v mnoha ohledech animistickým přístupem přírodních národů?

FT: Tento ambivalentní vztah samozřejmě neustále řešíme mezi sebou. Dobrou platformou je právě CZEPS, kde jsou lidé, kteří dokážou nahlížet oba zmíněné diskursy. Sám jsem absolvoval několik šamanských ceremonií a myslím si, že se tím můžeme inspirovat, ale že to nemůžeme přenést do našeho západního světa či zdravotnického systému en bloc. Když vidíte pracovat šamana, jenž vyrostl v úplně jiném pohledu na svět a v jiných hodnotách, zjistíte, že to se nikdo od nás není schopen naučit. A pokud se o to pokusí, tak vytvoří nějaký „fake“. Já při takových výjezdech nechávám „vědce“ doma, abych byl dostatečně sugestibilní a odevzdal se procesu. O animistickém pojetí nejsem schopen přednášet ani mluvit, ale je pro mě důležité, abych mu byl otevřen a zkusil ho zažít. Sám ale pracuji v psychologickém diskursu. Oba přístupy tudíž striktně odděluji, protože mám pocit, že když se míchají dohromady, může vzniknout velký problém.

JF: Už od šedesátých let víme, že psychedelickou zkušenost ovlivňuje set a setting. O setu jsme už mluvili, setting je fyzické i interpersonální prostředí a rituál je v podstatě jeho součástí. Nemůžeme si hrát na šamany, jet do Latinské Ameriky a přenést jejich metafyziku a koncept do Evropy, protože jde o symbolický rámec, jemuž nikdy nebudeme schopni plně porozumět, protože jsme v něm nevyrostali. Můžeme se ale inspirovat strukturou rituálu a vytvořit vlastní rituál v kontextu naší kulturní tradice. Nám jde o maximalizaci léčebného efektu, což rituál může posílit. Vždyť přírodní národy mají

mnohem delší a větší zkušenosti s prací se změněnými stavy vědomí, kdežto naše zkušenost začíná teprve v padesátých letech.

Tradiční psychiatrie, ale i klasická psychoanalýza šamany často chápe jako duševně choré jedince a jejich „léčebné“ schopnosti situuje do oblasti psychopatologie. Můžete se s podobným viděním ztotožnit?

JF: Tradiční psychiatrie chápe i psychedelický zážitek jako psychotický. Pokud ale psychózu bereme jako jistý mód fungování naší psychiky, tak může jít o proces patologický, ale také transformační. Dnes má pojem psychóza v mainstreamové psychiatrii jenom patologickou konotaci, a je proto nutné ho destigmatizovat.

FT: Psychóza je fenomenologický pojem. Jde o způsob vztahování se ke světu, kdy je narušen kontakt s konsenzuální realitou. Známe psychózy, které mají biologickou příčinu, třeba na základě nádoru v mozku, nebo procesuální, jako je schizofrenie, ale jsou také psychózy, které jsou projevem nějaké krize a mají transformační a růstový potenciál. Původní klinické pojmy ovšem nemůžeme používat patologizujícím způsobem. Psychóza je proces, jenž je v literatuře dobře popsán, a pro mě je psychózou i psychospirituální krize, protože se podobně projevuje. Stejně tak nemám problém mluvit o tom, že psychedelický zážitek napodobuje psychózu. U každého pacienta je důležité, co jeho psychotické projevy znamenají konkrétně, nemusí to být totiž jen projev onemocnění a už vůbec neplatí, že na všechny psychotické projevy je nutné užívat antipsychotika. S řadou z nich lze pracovat psychoterapeuticky.

JF: Důležité je uvědomit si rozdíl mezi stavem a procesem. Psychotický stav může zažít i zcela zdravý jedinec.

Jak pohlížíte na komercializaci ayahuascových obřadů v Latinské Americe i v Česku, kde si lze zaplatit víkendovou účast na rituálu?

JF: Žijeme v globalizované tržní ekonomice a šamanské ceremonie nebo retreatová centra v tom nejsou výjimkou. Stejně jako si lidé platí za klasickou psychoterapii, tak si platí za tento druh zážitků.

Před chvílí zde ale zaznělo, že nepůvodní šamanismus může být i nebezpečný. V čem jeho nebezpečnost spočívá?

FT: Tím jsem měl na mysli, že se šamanské pojetí začne směřovat s konceptem, o němž se snažíme my. Hrozí, že lidé nepochopí, že v našem pojetí psychedelika neléčí sama o sobě, ale je k nim potřeba právě psychoterapeutický rámec. Šamanské rámování je určitě zajímavé a může pro někoho být i nosné, ale nemáme jasně definován způsob hodnocení jeho poskytovatelů. Nevíme, kdo je šaman, kdo je neošaman, jaký je v tom rozdíl, kdo poskytuje jakou možnost integrace, kdo s klientem mluví, kdo s ním vůbec nekomunikuje, kdo používá tak velké dávky, že mnohonásobně přesahují disociativní práh, takže člověka úplně odstrihnou od sebe, a tedy i možnosti efektivně zkušenost integrovat, kdo látku podává těhotným ženám, kdo ji aplikuje lidem s kardiostimulátorem, koho nezajímají vůbec žádné kontraindikace a zajímají ho jen peníze, kdo je naopak samozvaným guruem, jenž je sice sám o sobě a svým svatém posláním přesvědčen, ale přesto může lidem škodit, a tak dále.

JF: Nelze přehlížet skutečnost, že u některých poskytovatelů může zcela převažovat komerční zájem a snaha zbohatnout nad snahou pomoci. Svět finančního kapitálu se začíná zajímat o psychedelika a ne vždy to musí být primárně zájem altruistický, ale například

zájem investovat do něčeho, co má revoluční potenciál na poli léčby, a tedy i potenciál zhodnocení.

V poslední době se i u nás dostává do obliby psychedelikum, jež vylučuje žába bufo alvarius. Má tato látka také léčebné účinky?

FT: Jde o látku 5-MeO-DMT a její účinky se teprve zkoumají. Vše, co víme, víme od uživatelů, včetně toho, že jde často o velmi dramatické stavy. V České republice není zatím zařazena v seznamu zakázaných látek, a i proto je tak zajímavá pro výzkumy. Neměli bychom také tuto látku zaměňovat za žabí sekret, jenž má celou řadu vedlejších účinků s riziky. Osobně ale nechápu, proč se kolem látky 5-MeO-DMT vede tak velká diskuse. Podle mne jsou pro terapii mnohem praktičtější látky, které působí dlouho a klient může lépe reflektovat účinky, jež si dobře pamatuje. Ale registruji klienty, kteří za námi chodí zpětně s žádostí o zpracování zážitku na této látce.

JF: U látek, jako je LSD nebo psilocybin, známe jejich bezpečnostní profil, který nám u 5-MeO-DMT chybí, protože je to nová látka a bude trvat roky, než se to změní. Právě žabí sekret, tedy koktejl, v němž jsou přítomny i další látky, se ale často využívá při ceremoniích, což přináší rizika, a ve světě už jsou evidovány i případy úmrtí po jeho požití.

Netajíte se tím, že jste měli zkušenosti s bráním psychedelik mezi uživatelskou komunitou, než jste vstoupili do oboru. Zároveň dnes ale zdůrazňujete, že látky měnící vědomí by se měly brát jen pod odborným dohledem, nikoli rekreačně. Jak zpětně hodnotíte vaše vlastní experimentování?

FT: Já jsem nikdy neřekl, že se psychedelika mají užívat nějakým určitým způsobem. Když mluvím o odborném dohledu, mluvím vždy o PAP. V Americe existují náboženské skupiny, v nichž se psychedelika užívají legálně jako sakramentum. Pro mě osobně i subkultura psytrance nabývá kvalit religiózního společenství, v němž nejde pouze o rekreační odreagování. Na druhou stranu je PAP opravdu jiný kontext. Měl jsem například uživatelskou zkušenost s MDMA, ale až minulý rok, kdy jsem jej požil v rámci oficiálního výcviku v Coloradu, mi právě díky psychoterapeutickému rámování přinesl zážitek nesrovnatelný s rekreační zkušeností. Těším z něj ještě nyní.

JF: V Psyonu se zabýváme výhradně terapeutickým rámcem, ale to neznamená, že je jediný možný a jediný legitimní. Rámec může být také šamanský, mystický, psychonautský, ale i hédonistický. Osobně bych nebyl rád, kdyby se psychedelika stala nástrojem jenom nějaké privilegované elity, i kdyby to měli být psychiatrii a psychoterapeuti.

V šedesátých letech bylo Československo v popředí psychedelických výzkumů, jak jsme na tom ve srovnání se zahraničím dnes?

FT: Už pomalu nestačíme držet krok. Dnes ve světě existují velká výzkumná centra s ohromným množstvím klinických studií, zatímco my v České republice usilujeme o získání povolení pro jednu studii, kterou máme dávnou napsanou. Ale staneme se jedním z center multicentrické studie s psilocybinem. Výzkum bude určitě pokračovat, třeba se ovšem můžeme srovnávat třeba s Anglií, kde vzniklo velké výzkumné centrum, jež se zabývá jen psychedeliky, a v USA budou nově na podzim otevírat dokonce centrum paliativní péče zaměřené na léčbu psychedeliky.

JF: Výzkum u nás ztěžuje i represivní legislativa, která ho zároveň i předraňuje. Proto je velmi těžké provádět výzkum s látkami, které spadají do nejpřísnější kategorie drog.

Arpe Sol: Sairos / Petr Šmíd

Povídka Petra Šmída prostupuje sběratelská vášně pro neznámé a notně bizarní knihy. Nesehnatelná kniha Sairos, jediné dílo Arpe Sola, se tak stává symbolem moci cizích příběhů a literatury.

Nico vesele dupe do pedálů. Na bicyklu sviští mezi zelenými pahorky. Tělo se potí, škodliviny odcházejí. „I found the cure for pain/ I throw my drugs away,“ mohla by si prozpěvovat. V podpaží na bílém tričku se objevují kruhy. Pot stéká po čele do očí a to není zrovna příjemné. „I throw my drugs away, héj...“ Je to opravdu smůla, přijít o život v momentě, kdy jste (nebo si to aspoň myslíte, že jste) vyhráli boj se závislostí. Je to jako dostat povolávací rozkaz po návratu z líbánek.

Zpráva policejního lékaře je podrobná a neosobní, stejně jako policejní lékař: „V levé ruce nalezen složený magazín. Patrně nezvládla řízení bicyklu. Příčinou smrti bylo vnitřní krvácení do mozku.“ Lékaři mají smysl pro detail. Jsou ovšem různé druhy detailů. Například při vnitřním krvácení můžeme usuzovat, že dotyčná Nico nezkolabovala v důsledku dehydratace a úpalu, jak se původně myslelo. Kdybychom v okolí našli pohozenou zakrvácenou baseballovou pátku, mohli bychom zase domýšlet, že byla zavražděna ranou tupým předmětem. Takových detailů si všímají lékaři i policisté. Jiné ponechávají stranou. Mě třeba daleko víc zajímá, co se v magazínu, který svírala pěstička nebohé Nico, píše a proč je otevřen právě na stránce recenzi rubriky. Není to samo sebou, že červenou tužkou zakroužkovala jméno autora „Arpe Sol“ a název knihy „Sairos“. Recenze nešetří chválou: „Zapomenuté dílo spojuje tradici modernismu s tím nejlepším, co přinesly západoevropské avantgardy. (...) I přes kosmopolitní ráz zůstává dílo plně balkánským. (...) Bizarní spojení půvabných pasáží, které přetváří banální popisy interiérů do snů, s nemilosrdně šířavou kritikou sociálních poměrů, skvěle funguje.“ Nico si ještě při poslední jízdě pročítala recenzi, když si jela vyzvednout balíček na poštu.

I já jsem jednoho dne narazil na drobným písmem tištěný odkaz pod čarou: „Arpe Sol: Sairos, Belmopan 1934.“ Nebylo jednoduché dopátrat se bližších informací. V katalogích všemožných knihoven jako by svazek neexistoval. Čistě náhodou jsem narazil na drobnou anotaci v Hispanoamerické revue: „Arpe Sol je zapomenutým, perverzním géniem světové literatury. V anglofonním Belize po celý život tvořil a později i vydal své jediné dílo, které sepsal v rodné španělštině. Za hranice malého státečku se dílo téměř nedostalo a jeho reflexe v místě vydání je nulová. Přestože se jedná jen o sled nejasně propojených sadistických a pornografických výjevů toho nejhrubšího zrna, nelze knihu přecházet. Je vpravdě nekompromisním ponorem do temnoty lidské duše. V mnohém je pak děsivým proroktívem, které se naplnilo až po vydání knihy při zvěrstvech v německých a japonských koncentračních táborech.“

Šok a nevolnost se pojila se zvědavostí a nadšením, které mě vždy přepadne v momentě, kdy slyším o nedoceněném marginálním díle, které by však, při troše spravedlnosti, mělo dosáti planetárního významu. Zájem umocní i zmínka, že román zplodil pološílený outsider. Po čase jsem zjistil, že k žádnému výtisku se nelze dostat. Původní náklad byl rozebrán, světové knihovny toto dílo v katalogu neměly, a tak nezbyvalo než při příležitostných zahraničních cestách obcházet zapadlé antikvariáty a psát dopisy přátelům, zda se v cizině s touto knihou nesetkali.



Ilustrace Jakub Mikuláščík

Jednou z mých oblíbených destinací je Toledo. Tajo se i v březnu lině táhne údolím a místy je jeho tok už zcela přerušen. Místo řeky vidíme zelenohnědou bažinu. V zahradě u královského hradu hrává arabský chlapec na loutnu píseň o letu ibisů a člověk přemítá o tom, zda skutečně byl někdy v dávné minulosti svět nevinny.

Při jedné z mnoha mých návštěv jsem pozdě odpoledne zašel do zapadlého krámků s knihami, který se pyšnil jakýmsi starým bohatě ilustrovaným vydáním Dona Quijota vázaným v kůži se zlatě raženými písmeny. V rohu místnosti visela malá nástěnka s inzercí: „Prodám – Arpe Sol: Sairos. Kniha švédského mystika, která ve dvanácti kapitolách plně odhaluje tajemství hermetických nauk. Bernard Husovianas, Fajá de Agua, ostrov Brava, Kapverdy.“ To celé mě velmi rozčílilo, až jsem se na antikváře rozezlil, proč má v Toledo inzert nějakého Bernarda Husovianase z Kapverdy, když je nad slunce jasné, že je to jedno z nejhůře dostupných míst na zeměkouli. Antikvář mě pokáral upřeným pohledem a počkal, až vychladnu. Pak mi stručně oznámil, že inzert si předplatil po dobu jednoho roku pán, který jeho antikvariát navštívil před šesti měsíci. Snad to byl pan Husovianas sám. Po uplynutí jednoho roku se v antikvariátu zastaví a antikvář mu má předat případné nabídky. Zatím na tuto knihu nemá jediného zájemce. Poněkud uklidněn dal jsem mu všechny osobní informace, které si vyžádal, aby mohl požadavek předat panu Husovianasovi. Nakonec se mě zeptal, kolik bych za knihu nabídl. Překvapilo mě, že cena není jasně stanovena, a tak jsem nabídl 1000 pesos, případně 100 dolarů, nebo čím k čertu na Kapverdských ostrovech platí. Nakonec jsem přidal doušku: „Jsem ochoten zaplatit téměř jakoukoli rozumnou částku.“

Po roce, který jsem strávil pedantským kontrolováním kalendáře, nespavostí a žaludečními problémy, což vše mělo jedinou příčinu, jsem konečně opět uviděl věže toledského Alcázarů. Antikvář mě, stejně jako před rokem, pokáral pohledem a prošel zásuvky své kartotéky. „Ano, asi před půl rokem tu byl pan Husovianas, tedy pokud je to pan Husovianas, a mám vám vyřdit, že souhlasí.“ Vůbec

jsem nechápal. Předpokládal jsem, že knihu nechá u antikváře v Toledo, já teď zkrátka složím patřičnou částku a ta zpropadená kniha bude konečně moje. „Pan Husovianas souhlasí a můžete si knihu vyzvednout v jeho domě na ostrově Brava. Rezervace bude trvat rok čili odtud šest měsíců. Jak vidíte, z nástěnky jsem inzert stáhl,“ poučil mě antikvář. Opravdu jsem se rozčílil, ale tentokrát jsem výkřiky vypustil až na ulici. Je pravda, že zanikly mezi dalším sakrováním trhovců a dědků hrajících domino.

Doma na pohovce jsem se po návratu vzdával veškeré naděje, když tu mě z letargie vytrhl domovní zvonek. Před vchodem stál Antonio! Starý dobrý Antonio, který se vždy zjeví znenadání, ale vždy ve správnou chvíli. „Jsem tu na skok z Hamburku, pozitří už musím do Německa. Do Brém. Vyrážíme na další cestu. Mají U Vrtule ještě Břežnáka?“ Ach, Antonio! Ze všech kamarádů jsi nejmíň k vidění, a přece vždycky, když dorazíš, prosvítíš moje dny na dlouhou dobu.

Antonio plně přijal zevnějšek mořských vlků. Jeho ryšavé nepěstěné vousy, stejně ryšavé a nepěstěné vlasy, neryšavé, ale stejně nepěstěné nehty, řádně huňatý a teplý svetr s límcem, kabát, který dobře kopíroval jeho dokonalou postavu, s decentní skvrnou od zvratků na klopi, a boty, které toho hodně přestály, ale slibovaly, že přestojí nejmíň ještě dvakrát tolik.

Dle zevnějšku byl Antonio zaměnitelný námořník. Mohl si to dovolit, protože byl námořník-básník. Poznalo se to tak, že si přes všechno nadměrné pití nezhyzdil tělo pivním mozolem jako ostatní mořští vlci. Dalším znamením básníka byly jeho pomněnkově modré oči, které by jeho kolegům, kdyby to nebyly nemyslné ožralecké trosky, prozradily, že každý večer Antonio o samotě pláče, když myslí na mrtvá velrybí mláďata.

Jako vždy Antonio vyprávěl a já poslouchal, než jsme se propili do chvíle, kdy blábolil a já už nevím, a jen se usmíval nad jeho radostí z vyprávění, které doplňoval rozmáchlými gesty. Ale servírky mu vždy odpustily, když svrhnul z tácu püllitr.

„Za měsíc jedeme na Kapverdy a pak až do zimy na sever k Medvědímu ostrovu,“ hulákal

Antonio. To mě vytrhlo z polospánku a hned jsem začal vše organizovat. Antonio, ač básník, tedy básník života, nemohl pochopit, jak může kniha v člověku vzbudit tolik vášně, ale nakonec jsme i přes počet vypitých piv dokázali vše promyslet. Z Fajá de Agua mi Antonio pošle depeši, a i když se pak poplaví na sever, bude mít knihu s sebou. Až se příště shledáme, určitě mi ji předá! Jako vždy jsem začal být po Antoniově odjezdu přehnaně nervózní a poštovní schránku jsem kontroloval i dvakrát denně. Den před Štědrým večerem jsem konečně obdržel lístek: „Knihu mám. Vše v pořádku. V Evropě nejdřív v dubnu. Antonio.“ Od té chvíle mě celá záležitost přestala trápit. Dny se lině a spokojeně vlekly. Vše bylo vyřešeno do doby, než se v nějakém dalším časopisu nebo při jiné hospodské diskusi dovím o další knize, kterou musím bezpodmínečně přečíst.

A pak to přišlo. Jako už tisíckrát předtím míchám ráno vajíčka, připravuji zelený čaj a otevírám noviny. „Tragická nehoda velrybářské lodi plující na Medvědí ostrov. Celá posádka zahynula.“ Na fotografii byla schoulená postava zmrzlého námořníka, který v ruce držel objemný blok ledu. Až po několika vteřinách mi došlo, že je to Antonio s mou knihou. Představoval jsem si, jak došlo jídlo, jak se možná posádka pobíjela navzájem, zatímco Antonio drkotal zuby a ve zkrchlých prstech držel tu prokletou knihu. A tehdy jsem pochopil, že nemá cenu číst cizí příběhy, že musím zachytit Antoniův příběh. Tak jsem sedl k psacímu stroji, založil papír a začal psát:

Arpe Sol: Sairos – Příběh námořníka.

Petr Šmíd (nar. 1985) pochází z Červeného Kostelce. Publikoval básně v časopise Host, povídkou Jak zle to může skončit, rozhodne-li se člověk také něco napsat přispěl do ročenky Dobře už bylo (2018), kterou vydalo sdružení Vágu.

Peltaštat / Josef Straka

Dva prozaické fragmenty Josefa Straky zachycují atmosféru fiktivního města, jehož předobrazem je autorův rodný Jablonec nad Nisou. Sport a národovectví se navzájem proplétají a určují ráz celé společnosti v zemi, která se začala proměňovat s příchodem Jaromíra Jágra na Hrad.

Odchází se ze čtvrtí zas do jiných čtvrtí, které jsou ale něčím poznamenány. Jdeš kolem prodejny, která byla vším možným za těch více než třicet let. Nic tam nikdy nevydrželo, stejně jako to hračkářství/pekařství/řeznictví/vetešnictví naproti. Je potřeba to nějak pochopit, nebo rovnou koupit. Opravit to, celý ten blok domů, kterému se někdy v osmdesátých letech říkalo Bronx, pak tam byly sociální byty, tzv. sociální, a pak zavřít hospodu, protože se neuměla/nechtěla/zapomněla vyrovnat s EET. Všem tomu dnes vévodí restaurant, dříve taková dělnická, sídlištní hospoda, je mnohem lepší, ale i ceny. Změnil se personál, možná skoro i celé čtvrti, lidem se prý daří líp, určitě ano. Jako by se najednou ten vrch nějak od města odpojil, je trochu odtazitý, ale stejně dominuje městu. Porscheův vrch, dnes ale s jiným P. Dvě vily v Puškinově ulici, jedna z přebudovaných jeslí tomu celému dělá jakési headquarters – řízení, vedení, manažování. Účelové dotace již skoro vyčerpány, někdy i přecherpaný, ale velikáni prý neplatí, když to říká i samotný Jeff Bezos, a ten o tom přeci musí něco vědět. Celý ten korporát hezky řídí s pantofli u krbu, s aplikacemi, které skoro vidí až do našich kuchyní, určují se tím snad i objednávkou hostů. Vše se zjistí. Občané nic netuší, jen volí, musejí se ale někdy nabádat, aby nevolili nějak blbě. U některých se někdy neví, a tak se jim nabídne šťavnatý bifteček nebo levnější pivo, záleží podle nálady, podle počasí, rozumí se přeci názorům lidí. A chtějí-li si, tam vedle, koupit maso, otevře se jim řeznictví, za půl roku je z toho sice herna, ale svůj vytoužený kus masa dostali, když bylo třeba. Otevře se i bioobchod se zeleninou, když to vynese nějaký ten plusový bod, za chvíli se na to třeba i zapomene a je z toho dobrá kavárna pro fajnšmekry, kterých sice v této čtvrti moc není, ale občas je nutné byznys trochu protřepat, přemlít, proprat. Kdo uvaří kyselejší kávu, je pak na nějaký čas šéfem všech místních hipsterů, a když to nepůjde, uděláme z toho zas něco jiného. Prostě všechno, co si lidé budou přát. Nebo co si myslíme, že si přejí. V Ústřední restauraci dnes pro změnu

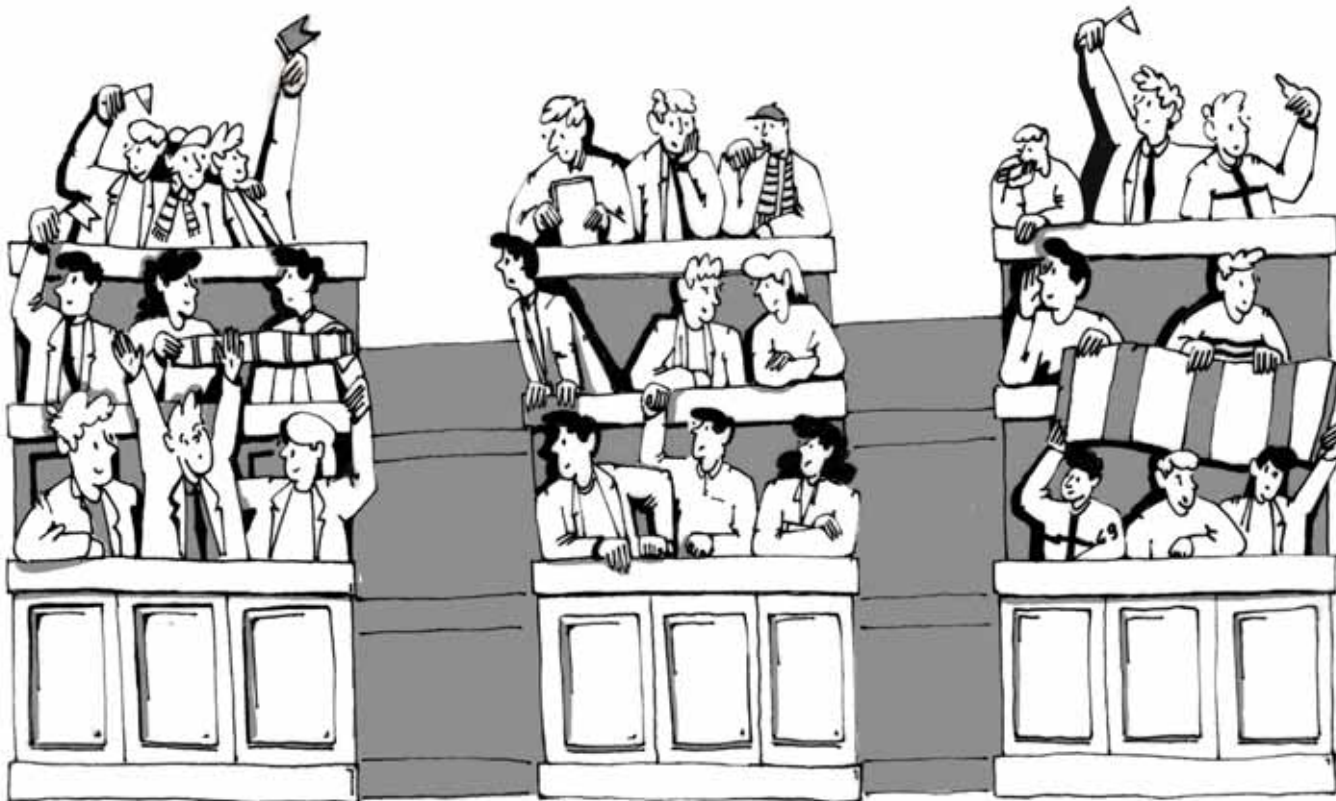
nabízejí velký výběr z různých burgerů, to už zde dlouho nebylo, naposledy minulou středu. K tomu uvaříme vepřo knedlo zelo, ale knedlíčky samozřejmě vybrané, vepřo dlouho tažené a zelí jen z těch nejlepších chovů. Opepříme to pak všechno hezkou legendou, povídkou na začátek i na konec za pěkných 179 korun, nebo nech být. A kdo by nebral, když je za tím vidět poctivá práce, skoro už od páté ráno se na tom usilovně maká. A všichni to cení. Všechny těch sedm hostů, kteří právě debužují na pravém texaském nebo arizonském burgeru. Nádhera, a ještě jak mlaskají. Úžasný koncert. Obsluha se lehce nudí, ale i ta je postupně zaměstnávána různými dotazníky a vyplňováním kolonek. Různými průzkumy, jak se dnes sami cítí a jak se cítí hosté, které tak pečlivě pozorují. Ale hlavně pozitivně, žádné depresivisty a sýčkáře tady nikdo nemá rád. Ti ať sedí doma a něco chroustají, hlavně ať se necourají do hospod, pro jistotu jsme skoro všechny zavřeli a zůstaly jen ty povolené. A tak to má být. Tady na Vršku se nám žije velmi dobře a město dole nás občas vůbec nezajímá. Opravdu, žijeme si tady skvěle, jaká vždy radost, když se šéf vrací opakovaně z vězení nebo vazby, to jsme všichni na náměstí a jásáme. A tak to má být.

2023

Město, nebo alespoň některé jeho části, mívá ještě tu a tam nějaká přání. Neustále se také cosi zakresluje a překresluje s tím, jak se mění život na Vršku. Nové parcely, nově vyznačené zastávky autobusů, jako Fotbalová nebo U lesa. Okružní páteřní linka pak projíždí místním sídlungem domů a bytů. Je tam také nová zastávka U uličky, které místní někdy říkají „Malá domů“. Přerýsované město, jisté partie. Nebylo to tak všechno ještě dobře vidět v devatenáctém roce. Oslavy třiceti let od revoluce pak proběhly relativně tiše, jakože jasně, s českými vlajkami a také vlajkami místního fotbalového klubu, který se pak

na pár dnů cítil jako vítěz revoluce. Fotbalový klub je vlastně taková dobrá firma, kope se za ni, co to jde, a sem tam nějaký ten pohár, třesení rukou a také úspěšná jednání na kdo-víjakém ministerstvu či Hospodářské komoře, soudružské potykání. Čím dál tím víc tady dominuje udatný Národ. Vlajky na stožárech, i na tvářích. Vlajky oblíbeného FC Česko všude kolem: bílá, červená, modrá v dominanci klubové zelené. Jsme přeci místní, a kdo nemiluje místní klub, jako kdyby nebyl. Celá čtvrtť tím žije, nebo aspoň to tak vypadá: středa, neděle, ale vlastně i v jiné dny. Někdy se kope i jinak. V jiný čas, a někdy i v ten stejný, přímě na stadionu, s kufříkem, někdy i bez něj. V suterénním baru pod Ústředním restaurantem, kterému se familiárně říká U Bosse, je zase plno. Nejdřív se připíjí na vítězství, ušmudlané 1:0, a pak, až se fanoušci vyřvou, tak se jde k podstatnější věci. Už je jasné, že projekt ANO tak nezabral, řeční zas předseda, musíme změnit strategii. Půjdeme na to přes sport, ten všichni milují a můžeme je tak zblbnout mnohem líp. „Lítá tam víc emocí,“ vykřikne někdo. A to je přesně to, co chceme. Lidé musejí přestat myslet, musejí jednat impulsivně, emotivně, svobodně. Musejí se osvobodit od toho, neustále něco rozebírat, analyzovat, nedejbože vymýšlet či kritizovat. Ne, lidi je potřeba v tom nejlepším smyslu slova zblbnout. Musejí se to ale učit. Nesmějí se ničím trápit, tedy pokud nejde o výsledek zápasu. Zabaví se sportem a to je nejdůležitější. A teď vám představím hosta, který se doposud skrýval za barem v kuchyni, aby přišel mezi nás. A opravdu je to Pavel Nedvěd. Tak jak ses měl, Pavle, v té cizině, s kým ses tam setkal, co nového a jaká je budoucnost před českým sportem. Teď je obrovská příležitost. Významní sportovci v čele státu, vše se změnilo s příchodem Jaromíra Jágra na Hrad, který tomu všemu dal úplně nový rozměr, a vůbec je ve vládě a na Hradě mnoho sportovců. Časy se mění. Konečně ti, které národ tak miluje, ho budou i řídit. Slova předsedy pak zanikají v jásotu přítomných, radují se a provolávají slávu národu a sportu. A tak to má být.

Josef Straka (nar. 1972) vystudoval psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde poté působil jako odborný asistent. Je autorem básnických sbírek: *a... jiné časy* (1994), *Proč* (1995) a *Malé exily* (2014). Dále vydal tři knihy básnicko-prozaických textů: *Hotel Bristol* (2004), *Město Mons* (2005), *Kostel v mlze* (2008) a fragmentární básnickou prózu *Cizí země* (2018). Jeho texty byly přeloženy do angličtiny, němčiny, polštiny, srbštiny, slovinštiny a nizozemštiny. V letech 2000 až 2008 pracoval v redakci literárního časopisu *Weles*, od roku 2009 spolupracoval s literárně-kulturním časopisem *H_aluze*. Organizuje literární večery a diskuse v rámci mezinárodního festivalu *Den poezie* a rovněž v *Domě čtení Městské knihovny v Praze*. Moderuje též večery v *Jablonci nad Nisou* a *Liberici*.



Ilustrace Jakub Mikuláščík

FUTUROPOLIS

Škola emancipace

Učíte na 2. stupni ZŠ? Neslačí vám o problémech současného světa ve výuce jen mluvit? Chcete hledat způsoby, jak problémy společnosti a mladých lidí kriticky rozkrývat? Chápete roli učitele jako někoho, kdo spolu se studenty mění svět k lepšímu?

Pojďte s námi vytvářet a testovat novou metodu, která bude vycházet z principů kritické pedagogiky, system thinking a future thinking.

Projekt *Futuropolis: škola emancipace* společně iniciovaly organizace NaZemi a Institut úzkosti a získal na následující 3 roky podporu MŠMT.

Ideálně hledáme z každé školy 2 pedagogy/žky, kteří budou mít chuť s námi od září 2020 do června 2022 spolupracovat (dvoudenní metodické výjezdy, vedení reflexivních deníků z výuky, případové studie žákovských aktivit,...).

Práce bude honorována.

Uzávěrka přihlášek:
15. dubna 2020.

Pokud Vás nabídka zaujala, kontaktujte, prosím, Jarmilu Čechovou, která vám poskytne další informace:

futuropolis@nazemi.cz

www.futuropolis.cz

„Pod’me do nich“

Ako to slovenskí progresívcí nedali

Na Slovensku proběhly parlamentní volby, které částečně přepsaly politickou mapu. Dosavadní hegemon Smer se ocitl až na druhém místě a hrozba nástupu fašismu pod taktovkou Lidové strany Naše Slovensko se sice zcela nepotvrdila, ale také zdaleka nezmizela. Největším překvapením je tak neúspěch progresivních liberálů.

ZUZANA KEPPOVÁ

Najpoučnejším príbehom uplynulých slovenských parlamentných volieb je to, čo sa udiaľo koalícii PS-Spolu. Azda nepreháňame, ak povieme, že ešte nikdy na tejto politickej scéne nebolo investovaných toľko peňazí a úsilia s takým malým volebným efektom.

Výsledok 6,9 percenta pri hranici sedem percent pre zvoliteľnosť koalície strán je viac ako len strašná smola – chýbalo 926 hlasov –, je to zaujímavá lekcia pre všetkých, ktorí sa rozhodnú ísť do politiky s predsavzatím, že na zmenu stačí ponuka modernizácie krajiny v čase, keď starý hegemon zažíva obrovské reputačné škody. Načasovanie pre vytvorenie novej volebnej ponuky nemohlo byť lepšie. Hegemónia Smeru – sociálnej demokracie sa po vyše desaťročí vládnutia začala lámať už v ostatných voľbách do vyšších územných celkov. Záverom bolo, že Smer bol vytlačený viac-menej do pozície vidieckej strany. Následne vražda investigatívneho novinára a jeho družky rozpútala najväčšie občianske pohnutie od roku 1989 a námestia žiadali očistu štátu od priesakov mafie. Vyšetrovanie dalo požiadavkám za pravdu a verejnosť sa dozvedala obľudné príbehy o skorumpovaných sudcoch, ľuďoch na prokuratúre, štátnej tajomníčke či podpredsedovi parlamentu, ktorí boli v čulom kontakte s mafiánom Kočnerom a plnili jeho zadania.

Pridružení klasici slovenského oligarchiátu ako Jaroslav Haščák z Penty či Norbert Bödör z nitrianskej famílie Bödörovcov, ktorí sa tiež v Kočnerovom príbehu mihli, zobudili myšlienky na Gorilu – uniknutý spis, ktorý ukázal prepojenia finančnej skupiny na politické špičky. V roku 2011 krátko pred voľbami po páde Radičovej vlády vyvolal občianske protesty, vymietol pravicu a pomohol inštalovať Ficov Smer s takmer 45 percentami podpory ako hlavnú politickú silu. Zdalo sa, že verejné pohoršenie vyplývajúce z vyšetrovania by mohlo mať podobný účinok na Smer:

Modernizačný marš

Progresívne Slovensko v spojení s centristickým Spolu dokázali ako nové strany dodať volaniu po zmene politickú podobu. A to zmene v demokratickej podobe, lebo potom tu bola ešte ponuka od fašistov Mariana

Kotlebu, ochotného nabaliť nespokojných na svoju stranu.

Podporou Matúša Valla získali PS-Spolu v komunálnych voľbách Bratislavu, následne aj prezidentský post pre Zuzanu Čaputovú a potom predbehli Smer v eurovoľbách. Z tohto nájazdu sa zdalo, že stačí v parlamentných voľbách vymiesť smeráčku mafiu a vyprášiť fašistov, ktorí usilovne zbierali voličov utekajúcich od Smeru, a od koaličných národnárov z SNS, a je vybavené. Potom už len začať čistiť štát a zavádzať modernizačný program pre krajinu, ktorá si nepochybné zaslúži reštart. S týmto cieľom PS-Spolu stiahli tucty odborníkov – a odborníčk, ako radi dodávajú – zo súkromného sektora, z mimovládok aj z európskych inštitúcií, ale tiež z iných strán. V presvedčení, že doteraz ľudia nedostali takú „nadupanú“ ponuku.

Veď, prirodzene, národ netuží po inom, ako zmodernizovať svoju krajinu za pomoci tých najlepších. Ktorí v radostnom očakávaní, že sa zapoja do tvorby stredoeurópskeho Estónska, zahodili svoje kariéry. A vymenili toľko kritizovaný individuálny úspech za spoločný projekt orientovaný na premenu svojej domoviny. Aby kontrovali fašistom, hovorili o pozitívnom vlastenectve, ktoré sa nestavia proti EÚ a nehľadá inšpiráciu u autoritárov. Vďaka množstvu mladých podporovateľov, ktorí boli ochotní sa za PS-Spolu biť na sociálnych sieťach, to vyzeralo ako generačné vystúpenie. Keď prišiel nápad pripojiť sa k aktivistom v blokovaní mítingov fašistickej LSNS, chcelo sa hovoriť o ďalšom povstaní.

Rozbíjač Kiska, snaživý Matovič

Vedenie strany ponúklo takzvanú novú politiku. Ktorá mala zmraziť spory – načo sa hádať o hodnotách, keď treba vyčistiť a nanovo postaviť inštitúcie –, a preto s ochotnými politickými stranami na demokratickom spektre podpísali dohodu o neútočení.

Teda akýsi pakt, že po sebe v kampani nebudú zbytočne páliť, lebo veď ľudia vraj nechcú hádky politikov, ale riešenia. Tento pakt mal nahradiť neúspešný pokus o spojenie so stranou Andreja Kisku, ktorá sa v polovici minulého roku objavila ako dlho avizovaný projekt exprezidenta.

Ostatné strany demokratickej opozície boli nájazdom novej politickej sily na čas paralyzované. Keď sa však Kiskova strana nepripojila, aby pomohla PS-Spolu vytvoriť veľkú modernizačnú stranu, začalo mať význam sa odlíšiť a zabojovať o voliča znechuteného dlhou vládou Smeru.

A kým PS-Spolu kloпали v kontaktnej kampani na oravské chalupy s technokratickým programom a protestovali proti fašizmu na námestiach, Andrej Kiska ďalej vysielal signály, že sa mu až tak veľmi nechce mordovať sa vo vlastnej kampani a bojovať s antikampaňou Smeru, ktorý si ho mylne vybral za hlavného súpera, Igor Matovič začal robiť to, čo robil už desaťročie – bojovať so Smerom spektakulárnym spôsobom.

Použil nato klasický jánošíkovský mýtus a v sérii videí ukázal Slovákom, ako ich vrchnosť zdiera. A zároveň sa verejnosti v ankete spýtal, či chce, napríklad, podiel na zisku pre oznamovateľa korupcie a či by politici mali mať hmotnú zodpovednosť.

Bez populizmu to nejde

Snaha progresívcov preskočiť bitku s hegemonom, nahradiť ju zástupným bojiskom s fašistami a sústrediť sa najmä na pozitívnu víziu moderného Slovenska sa ukázala ako neúčinná. V atmosfére, kde sa tí, čo sa unúvali k urnám, chceli najmä pomstiť Ficovi za to, že ich zradil a predal, no zároveň si želali zachovať sociálne opatrenia, ktorými sa Smer dlhé roky istil pri moci. To im totiž sľúbil Matovič. Prípadne dostať ešte viac, čo sľúbil Boris Kolár. A pokojne pritom porušiť rozpočtové pravidlá či demokratické zvyklosti.

Neustále odvolávanie sa na „ľudia si zaslúžia“ je otrepaná populistická formulka, no robiť politiku bez ľudí sa nedá. O tom je aj príklad PS-Spolu, ktorí sa vybrali v kontaktnej kampani klopať na oravské chalupy s ponukou, že rozbijú monopol Penty v zdravotníctve, zavedú daň na nezdravé potraviny, vytvorí ministerstvo pre ľudské práva, zreformujú školstvo a postavia sa klimatickej zmene. Táto stratégia na Slovensku priniesla víťazstvo len v Starom Meste Bratislavy.

Autorka pracuje jako redaktorka a komentátorka.

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN KONDRYS

المصري اليوم

Arabská média věnovala náležitý prostor úmrtí bývalého egyptského prezidenta Husního Mubáranka. Po roce 2011, kdy revoluční vlna takzvaného arabského jara ukončila jeho třicetiletou autoritativní vládu, se zdálo, že se v očích většiny Egyptanů zapíše do dějin jako ryze záporná postava a hlavní viník neradostného stavu jejich země. Jen ojedinělé hlasy tehdy poukazovaly na nespravedlnost takového hodnocení a snažily se o vyváženější přístup. V průběhu let v souvislosti s turbulentním politickým vývojem však postupně v pohledu na Mubáranka začala převažovat buď lhostejnost, anebo dokonce jistá nostalgie po stabilitě jeho éry. V oficiálním diskursu současného režimu byl potom Mubárank prakticky rehabilitován, jak ukázaly četné reakce na jeho úmrtí i účast vedení země včetně prezidenta Abdulfattáha as-Sisiho na státním pohřbu. Nad odkazem bývalého vládce se zamyslel

také Abdullatif al-Munáwí na stránkách listu **al-Misrí al-jawn** z 28. února v textu nazvaném Mubárankova poslední příležitost. V něm zesnulého politika vykresluje jako velkého vlastence, za jehož vlády ovšem Egypt promarnil celou řadu šancí. Oddanost své zemi Mubárank prokázal, když tváří v tvář lidovým protestům po relativně krátké době odstoupil, a zabránil tak podstatně většímu krveprolití, k jakému došlo v jiných arabských zemích. Političtí aktéři nicméně nedokázali naplnit naděje, jež lidé vkládali do změny poměrů, a zemi brzy ovládlo násilí. Krátce po Mubárankově smrti zveřejnil jeho syn na Twitteru videonahrávku, na níž se bývalý prezident loučí se „svými lidmi“ a apeluje na ně, aby za všech okolností zachovali národní jednotu a bránili Egypt. Munáwí v tom spatřuje poslední příležitost kontroverzní osobnosti zanechat pozitivní odkaz milované zemi ve složité situaci. Sám vyjadřuje naději, že by Mubárankova slova mohla padnout na úrodnou půdu – dobrým znamením je dle egyptského novináře už to, že se poslední rozloučení se zesnulým odehrálo v důstojné atmosféře.

التنقيد الأوسط

Problematicke islamistického extremismu na území evropských států se v článku Macron a muslimové, publikovaném 22. února v deníku **aš-Šarq al-awsat**, věnuje bývalý šéfredaktor

listu Abdurrahman ar-Rášid. Saúdskoarabský komentátor, který byl v minulosti také generálním ředitelem televize al-Arabíja, si všímá nejnovějších aktivit francouzského prezidenta ve vztahu k místní muslimské menšině. Macron během nedávné návštěvy pařížské mešity vyjádřil jasné odmítnutí „kulturního separatismu“ jistých segmentů muslimské populace v zemi galského kohouta, zároveň však jasně uvedl, že rozlišuje mezi stoupenci fundamentalismu a mírumilovnou muslimskou většinou, která je až příliš často terčem podezírání a diskriminace. Macron prohlásil, že Francie je zemí pro všechny bez rozdílu, není však možné, aby se někdo programově separoval od zbytku společnosti. V některých ohledech podle Rášida míří francouzský lídr mimo – stát skutečně nemůže donutit muže, aby podávali ruce ženám, pokud nechtějí –, jádro jeho apelu je ale správné. Primární je třeba vyhlásit nesmiřitelný boj všem formám radikálního islamismu provázaného se zahraničními sponzory. **V současnosti největším podporovatelem extremismu je dle autora Turecko, které poskytuje azyl islamistickým radikálům z celého světa.** Velký díl viny nese ovšem také západní Evropa. Státy jako Británie, Francie či Belgie pod falešným pláštěm svobody a humanismu nechávají volně působit ty, kteří je touží zničit. Oběťmi islamistických extremistů jsou ale především obyčejní muslimové a konec tolerance těchto tendencí je v zájmu všech, píše saúdskoarabský autor



Egyptská kinematografie prošla po „zlaté éře“ trvající od čtyřicátých do šedesátých let, kdy představovala třetí největší filmový průmysl světa, dlouhým obdobím úpadku jak po kvalitativní, tak i kvantitativní stránce. V poslední době je nicméně o egyptském filmu opět slyšet. Vznikla umělecky ambiciózní (i zahraniční kritikou uznávaná) díla cílící na náročnějšího diváka i velmi přístupné počiny vyhovující vkusu většinového domácího konzumenta. **O zvýšeném zájmu o „stříbrné plátno“ svědčí také mimořádný rozvoj filmových festivalů.** Právě ten komentuje Sajjid Mahmúd Salám na stránkách deníku **al-Ahrám** v textu z 29. února, nazvaném Egyptský festivalový boom. Vedle tradičních velkých mezinárodních akcí, jako jsou festivaly v Káhiře či Alexandrii, v minulém roce proběhly první ročníky několika nových festivalů v dalších městech. Jejich rozmanité zaměření a celková úroveň představují dle Saláma velkou naději do následujících let. Vedle svého kulturního významu navíc tyto akce mohou svým pořadatelským městům přinést nezanedbatelný ekonomický užitek a celkově je pozvednout z jejich provinciálnosti. Důležitou roli pocho-pitelně sehraje podpora ze strany státu i koordinace mezi jednotlivými festivaly, jejichž úkolem je navzájem se podporovat, nikoli si konkurovat, míní Sajjid Mahmúd Salám.

Pravé polistopadové Božstvo

Ivan Jonák vzpomíná na zlaté časy

Paměti předrevolučního taxikáře a porevolučního podnikatele můžeme číst jako špatně napsaný román odehrávající se v časech společensko-ekonomické transformace, jehož hrdinou je sám autor. Příběh Ivana Jonáka je živým obrazem, který doplňuje vyprávění o konci minulého režimu a divokých devadesátkách.

JAKUB VANÍČEK



Ivan Jonák se stal po otevření Discolandu Sylvie géniem transparentní maximality. Foto z knihy Sex, disco, revoluce!

Závěr minulého roku byl jednou velkou oslavou; ve veřejném prostoru se téměř neustále přemýšlelo o významu listopadové revoluce pro politický, kulturní nebo společenský život. Ve veřejnoprávních médiích byly znovu převyprávěny příběhy vyplněné idejemi svobody, demokracie a liberalismu. Na stěnách veřejných budov byly promítnuty obrazy, které nejspíš ještě dlouhou dobu budou živou částí společné paměti. Zdá se tedy, že rámce výkladu nedávné minulosti jsou určeny a stabilizovány – nyní už zbývá vyplnit je vyprávěním o dějinách kmenů, dějinami skateboardu, roztržítit velký narativ o znovunabytí svobody do sérií fragmentů.

Orgiastický hrdina

Jistou shodou náhod se na pozadí obnoveného spektakulárního vítězství udála drobná věc: péčí editora Pavla Čejky byly po letech vydány paměti Ivana Jonáka, někdejšího provozovatele Discolandu Sylvie, nazvané *Sex, Disco, Revoluce!*. Kniha, kterou otevírá Jonákovo motto „Já když něco dělám, tak je to vždycky úspěch!“, vyšla stranou zájmu médií, sbírajících síly na dlouhou a vysilující národní show, a je jí nejspíš předurčeno, aby v tichosti zapadla mezi dalšími knihami nedostatečně zpropagovanými na knižním trhu. Už z prvních stránek je přitom jasné, že obraz předlistopadového režimu, okamžiku zlomu a postupného vynalézání svobodných poměrů doplňují o několik klíčových momentů. Na stránkách Jonákova pokusu o autobiografii ožívá nepřemožitelný hrdina, onnipotentní hybatel Dějin a hlavně pak prorok časů, v nichž určují pravidla lidé odmítající sebemenší kompromis. Ten, který vyrostl na stanovištích pražských taxislužeb, který se stal Mužem Utiskovaným Komunistickou Lůzou, který dělal vše pro to, aby přivedl socialistický režim k bankrotu, který v čase revolučních srocení přivezl svým bílým mercedesem Karla Kryla před svatého Václava, ten, který později otevřel sádky pro potěr budoucího českého „šoubízu“, který nadevše miloval silná auta, dobyvatel tisíců vagín, majitel videorekordéru a mohutný věšák na dobře padnoucí bílý oblek, k němuž ze všeho nejvíc ladily olbřímí zlaté prsteny. Řimbaba, jenž se nikdy ničeho nezalekl a který s pomocí Slávka Jandáka k velkému bohatství přišel.

Není zcela na místě řešit, nakolik je Jonákovo literární dílo skutečnou autobiografií a nakolik v něm autor fantazíroval. Velikášskému Jonákově během jejího sepisování totiž uzrála v hlavě představa, že sotva opustí zdi kriminálu, stane se údem i hlavou nové Církve Boha Slunce, církve nových orgiastů. Měla-li původně jeho kniha vylíčit dětství špatně vychovaného chlapce, co miloval výbušniny, pod tlakem

utkvělé představy o vlastní výjimečnosti Jonák-spisovatel tuto vcelku jednoduchou, lineárně se vyvíjející nonfikcionární formu přeměnil na román, v jehož středu stojí Jonák-hrdina. Látka, kterou zpracovává, rozhodně není jen výběrem z osobní faktografie, je organizována kolem představy vlastního vysvobození. Tedy svoboda? Pokud ano, jediné úplná, taková, která zná jen dvoji mantinel: útlak a absolutní formu sebezbožštění; to, co tento prostor vyplňuje, je jen drsný boj o realizaci sebe samého uprostřed nepřátelské společnosti. A z tohoto boje pak také vzchází Jonákovo celé dílo, ať už šlo o černou stavbu v Libni, rozuměj Discoland, anebo o knihu, která svého autora měla vrátit tam, kam odjakživa patřil: doprostřed Univerza.

Blikající kunda

Sex, Disco, Revoluce! je románem odehrávajícím se v kulisách nesnesitelného provizoria socialistického státu, příběhem o klopotně se rodící budoucí hvězdě diskotékové kultury; vypovídá o historické transformaci a otevírání horizontu Svobody. Jonák-hrdina se představuje jako zajatec každodenních poměrů, který velmi záhy zjistí, že jediným okamžikem úplného osvobození je moment orgasmu. Ve snaze zasvětit čtenáře tomuto tajemství trpělivě líčí prostopášné scény přeměny interiéru vládní Tatry na jedno velké bílé letiště, místo, kde se odehrávají sexuální avantýry v nejrůznějších variacích: „Nekonečné blaho. Přitom mne střídavě líbala a lízala ucho a svými dlouhými nehty mi lehce škrábala krk a ramena. Byla to sexuální bohyně, hotová kámasútra (...). Navíc začala svírání pochvy okolo mého žaludu a vtahovala mne do sebe, až jsem měl strach, není-li to sukuba, která mne chce umilovat až k smrti. Nedalo se to již dále vydržet, vystoupal jsem na vrchol slasti, jakou jsem ještě nikdy nezažil, a začal jsem do ní stříkat své semeno.“

Ono orgiastické náboženství ovšem nebylo zavěšeno jen tak do prázdna. Jonák-hrdina se proto rychle naučí využívat všechny příležitosti k tomu, aby zajistil nejen sebe samého, ale i své milenky. Nastupuje na cestu pouličního kšeftu a ve chvíli, kdy nastává velká polistopadová transformace, kdy se boří kulisy socialistického státu, je už zcela připraven začít maximalizovat výnosy své podnikatelské činnosti. I on na sebe nechá po nějakou dobu působit nadšení davu, ovšem vzápětí už startuje sebe-realizační stroj a rychle přidává na otáčkách. Pod jeho vedením se rozeběhne podnik, na který by jistě spousta lidí nejradši zapomněla; je tu najednou jistý typ svobody umožňující uživat si úplně a Jonák-hrdina, jemuž až dosud nezbývalo než své praktiky tajit, se stává géniem transparentní maximality. Jakákoli

„sukuba“ už nemá být jen jeho, svou sukubu si uprostřed okázalé mramorové nádhery mají užít všichni, kdo přicházejí za Jonákem s penězi, případně v záři své slávy. V jeho podniku se vymyslí leccos: „Jedna si například vsunula do pochvy před vystoupením takový blikající plastový prstýnek s diodou. Když se pak svlékla, roztáhla nohy, blikala jí viditelně celá kunda. Prstýnek přitom nebyl vůbec vidět! Ale celé pohlaví jí nádherně prosvítí! Užaslí Němci to vůbec nechápali! Marňě pátrali po drátech vedoucích dovnitř, nic však nenašli a byli z toho doopravdy celí užaslí, že zapomínali i pít.“ Čas, který se před listopadem vlekl, měl v průběhu prvního pětiletí devadesátých let proběhnout opravdu dosti rychle na to, aby z něj zůstalo jen několik špatně přetištěných fotografií.

Styl diletanta

Jak píše editor ve svém doslovu, Jonák-spisovatel své literární dílo rozvrhl do trilogie, a teprve druhý díl měl odhalit, co se po nocích dělo v mramorových boxech Discolandu. Že ovšem král diskoték zemřel v ústraní kvůli neléčené cukrovce, nezbyvá než přijmout alespoň to, co je v přítomném svazku načrtnuto; vyprávění, ve kterém se prolínají dvě odlišná historická pásma, respektive text, jehož vyprávěč ve své neuměřenosti líčí zrod antikomunisty, donchuána, vyznavače svobody a podvodníka. Jonákovský cirkus nablýskané okázalosti, jenž se měl završit literárním megapodnikem o dějinách centra české diskokultury, symbolickým vyjádřením Jonákovy touhy po absolutních vítězstvích (v této souvislosti stojí za pozornost, že roli katalyzátoru Jonákovy literární ambice sehrál Milan Kozelka – patří mu místo hned v úvodu knihy), hraje ve prospěch představy o díle jako součásti autorova osudu.

Opulentní prozodické výjevy, v nichž semeno v hojnosti stéká po stehnech žen, věrně odpovídají výjevům zachyceným na fotografiích; hranice mezi snem a skutečností se zužuje, a je proto zcela pochopitelná poznámka editora, že kniha „nevyšla za účelem velebení Jonáka“. To opravdu ne, máme-li na mysli Jonáka-spisovatele, který nechal kvůli majetku zavraždit vlastní ženu; jinak tomu ale bude v případě Jonáka-hrdiny, tedy Jonákataxikáře nebo Jonáka-sexterminátora, kteří své jméno nesou jen proto, aby autorovi pomohli utéct z kriminálu do říše věčné pozemské slávy. Bylo by vůbec omylem Jonákovu knihu chápat jako jeden dokument, jako jeden z výše zmíněných fragmentů vyplňujících velké dějiny nového svobodného státu. Klidně můžeme všechny Jonákovy fikční klony zasadit do světa, v němž se jako mávnutím kouzelného proutku začnou v listopadu 89 vyplňovat tužby po svobodném životě. Ideály, pod jejichž tlakem se zhroutil politický režim, Jonák-hrdina opět využívá pro věc vlastní slávy, a není proto potřeba jej na knihu roubovat jako cizorodý prvek a text poté odcizovat sociologizujícími interpretacemi. Naopak, to, co Jonák napsal, je vyvázáno ze sítě společenské kontroly a naprosto orientováno k jeho vlastním představám. Autor se totiž stal pouze romanopiscem sebe samého. Nezbyvá než dodat, co všichni dobře tuší: jeho styl je stylem diletanta; nicméně právě v jeho strašném boji o sepsání Díla věží hodnota téhle knihy.

Bohužel, jak je v poslední době zvykem, běžný čtenář ve své touze po skutečných příbězích úplně přehlédne, že má co dělat s románem napsaným pod ranami bičů sexuální deprivace a velikášských ambicí. Nemáme v novější literatuře tolik literárních koktejlů, bude mít tedy škodu dvojnásobnou.

Autor je kritik a antikvář.

Ivan Jonák: Sex, disco, revoluce!. Romain Kunart & scrptd media, Praha 2019, 448 stran.

Chybí alternativa ke kapitalismu

S Jodi Dean o příčinách selhání levice a porážce demokracie

Americké politoložky, která do Prahy dorazila na konferenci Velvet Capitalism, jsme se zeptali, jakým tématům a strategiím by měla současná levice věnovat pozornost. Mluvili jsme o trvajícím symbolické hodnotě komunismu i o tom, čím sociální sítě ohrožují demokracii.

PETR AGHA

Jste autorkou termínu komunikativní kapitalismus. Co se jím snažíte vyjádřit a proč ho považujete za užitečný? Komunikativní kapitalismus označuje kompletní sloučení kapitalismu a komunikace. Komunikace už neslouží jen k diskutování a vyjadřování, ale je hluboce integrována v režimu výroby a do každého zdroje, na němž výroba závisí. Komunikace tak generuje informace a data jako vlastní a přirozený zdroj dnešního kapitalismu a hodnota našeho sdělení se mění z užité na směnnou. Komunikace tak může představovat mechanismus narušení demokracie. Nezáleží na tom, co bylo řečeno, ale je důležité, aby něco řečeno bylo. Na sociálních médiích je vidět, že lidi více zajímá sdílení a retweetování než to, co cirkuluje. Z výzkumu složitých sítí přitom víme, že lež ve skutečnosti cirkuluje mnohem rychleji a rozsáhleji než pravda. Lež vždy podněcuje argumentaci a opravování výchozího sdělení. Koncepce komunikativního kapitalismu nám umožňuje poznat, jak byly podmínky zajištění demokracie zásadně oslabeny nástupem sociálních sítí.

Co to znamená pro kolektivní akci?

Stejně jako na Twitteru záleží na počtu retweetů a na tom, zda se z něčeho stane trend. V případě kolektivní akce záleží na počtu účastníků, což jsme viděli v uplynulém desetiletí ve formě skutečného návratu davové politiky do ulic. Čím víc lidí něco dělá, tím větší skulinu v systému mohou zaplnit, tím více je taková nespokojenost registrována sociálními sítěmi a na základě toho lze samozřejmě dosáhnout nějakého narušování existujícího systému. Aby něco mělo účinek, potřebujeme k tomu velké množství lidí a působení určité síly. Politika dnes vyžaduje uvažování o formách, které generují velké počty a intenzity. Záleží na tom,

a přesměrovat ji. Třicet let po porážce reálného socialismu lidé vědí, jak vypadá reálný kapitalismus a že je špatný. Znamená fundamentální nerovnost a opravdu virulentní nacionalismus. Myslím si, že stále více lidí si začíná uvědomovat svou nesvobodu, a proto je zde nová příležitost oživit ideál komunismu.

Jak vnímáte populistická hnutí? Jsou symptomem krize liberální demokracie, evropského projektu, establishmentu, jak ho známe?

Pokud levice nedokáže reagovat na všeobecnou nespokojenost, udělá to pravice – právě populismem. Pravice se díky selhání levice stala jediným hráčem ve hře, což jí umožňuje reagovat na obecnou nespokojenost stále otřesnějšími způsoby. Levice musí bojovat o to, aby mohla upozorňovat na skutečné nerovnosti a udělat z nich jádro své politiky. Protože pokud se tak nestane, budeme opět ve stejné situaci jako ve třicátých nebo čtyřicátých letech minulého století.

Co bylo podle vás základní příčinou porážky či kolapsu levice v uplynulých třiceti letech?

Myslím, že rok 1989 byl skutečnou kontrarevolucí. Příslíb „kapitalismu a demokracie“ se ukázal být opravdu jen pouhým mýtem. Jakmile se zhroutila alternativa reálného socialismu, který hlásal, že rovnost je nezbytný základ dobré společnosti, že se kolektivně zodpovídáme všichni všem, že výroba je ku prospěchu všech, nikoli pro akumulaci bohatství v soukromých rukou, zhroutila se rovněž možnost demokracie. To, co bylo označeno jako porážka komunismu, je dnes očividně především porážkou demokracie a skutečně formou nesvobody.

Nejbližším krátkodobým cílem pro současnou levicí je zorganizovat se, což je v aktuálním kontextu kupodivu něco novátorského a radikálního. Znamená to, že nepovažujeme za hotovou věc, že si pracující něco myslí nebo že jsou lidé prostě nacionalisté, že jsou takoví, jací jsou, a tak dále. S takovým přístupem v podstatě nemůžete dělat politickou práci, nabízet lidem jiné možnosti, otevírat nové obzory a naslouchat – přesně na to levice rezignovala a akceptovala řadu strašných zjednodušujících tvrzení.

Která témata by dnes podle vás měla levice prosazovat, aby znovu dostihla pravici?

V prvé řadě je to poznatek, že fundamentální nerovnost, kterou zde máme, je výsledkem kapitalismu – stejně jako politika rozpočtových škrtů, prekarizace a neschopnost plnit základní potřeby v oblasti infrastruktury. Za druhé, téma klimatické změny. Obojí nás tlačí směrem ke komunismu. Ani jeden z těchto problémů nelze vyřešit jinou cestou. Změna klimatu je především věc třídního boje. Imperialistická dimenze klimatické změny je zjevná.

Jak to přesně myslíte?

Země, které se nejméně podílejí na klimatických změnách, jsou ty, které na ně nejvíc doplácejí – záplavami i hroznými suchy. Válka v Sýrii je výsledkem desetiletého sucha, i masová migrace na západní polokouli z Jižní a Střední Ameriky do Severní Ameriky byla způsobena změnami klimatu. Armáda Spojených států je největší institucionální znečišťovatel uhlíkovými plyny. Pokud by byla rozpuštěna nebo zmenšena a vojenská přítomnost USA by byla minimalizována, došlo by k významnému snížení produkce skleníkových plynů. To jsou dva příklady imperialistických dimenzí klimatických změn. Bohatí po celém světě nyní hromadí zdroje, snaží se co nejrychleji vytěžit maximum z půdy, protože jinak jim hrozí ztráta investic. Uvědomují si, že globální krize se stupňuje a bude to opravdu zlé. Globální migrace, kterou v současnosti pozorujeme, je pouze začátek. Bohatí se proto snaží opevnit a zajistit, hromadí majetek a je jim jedno, že následky ponesou ostatní lidé. Na každou přírodní katastrofu vždy nejvíc doplatí ti nejchudší. Když se v USA řítí na nějakou oblast hurikán, chudí lidé si nemohou dovolit odejít, nemají jak se evakuovat. Proto jsou to oni, kdo umírají. To samé se děje při požárech. Opět jsou to chudí, kteří se nemohou přestěhovat, takže na ně vše plně dolehne. Bohatí prostě jen odletí svou soukromou helikoptérou na jiné místo. A proto jsou klimatické změny a reakce na tyto změny součástí třídního boje.

Mluvila jste o tom, že rok 1989 v podstatě předznamenal porážku levice. Jak myslíte, že to přispělo k upevnění neoliberální části evropského projektu?

Od rozpuštění Varšavské smlouvy už, minimálně na severní polokouli, neexistuje vojenská síla, která by byla alternativou ke kapitalismu. Kapitalismus je dnes jedinou možností. A co se děje? Střední Evropa je stravována. Bohatství se soustřeďuje v rukou úzké skupiny oligarchů a další a další okrajové oblasti jsou zbídačovány. Takže pohlcení střední a východní Evropy kapitalismem je jasným výsledkem roku 1989. Měli bychom se podívat na staré dobré marxistické termíny, jako je proces primitivní akumulace. Nejenže kapitalisté hromadí to, co se stane kapitálem, ale také uvolňují pracovní síly. Ano, pracovníci získávají svobodu – svobodu prodávat svou pracovní sílu kapitalistům. Nemají už žádné prostředky, jak se uživit samostatně, musí pracovat za mzdu. Lidé, kteří byli do jisté míry společensky zajištěni, jsou nyní svobodní, avšak tato svoboda znamená pouze to, že se musí nechat vykořisťovat kapitalisty. A to způsobil rok 1989.



Jodi Dean. Foto z osobního archivu

kolik lidí dokážete přesvědčit, aby podpořili vaši věc. Nejde o to oslovit všechny. Jedna z hrozných hloupostí, která přispěla k pádu levice, byla tendence uvažovat o „všech“. Je třeba přemýšlet a jednat strategičtěji – zaměřit se na konkrétní části společnosti s radikálními návrhy.

Proč věříte, že nové používání slova komunismus nebo snaha o argumentaci na podporu obnovení komunistické myšlenky patří k možnostem, které mohou působit proti realitě komunikativního kapitalismu?

Mnoho lidí má ke slovu komunismus stále velmi kritický postoj, na druhé straně však tento termín má stále určitou sílu a vliv. Jeho symbolickou moc lze uchopit, zmocnit se jí

Byla tedy chyba, když levice přijala myšlenku liberálního kapitalismu?

Rozhodně. Byla to chyba předních sociálnědemokratických stran v Evropě a toho, v co se proměnila levice pro roce 1989. Levice totálně kapitulovala ve jménu různých identitárních svobod, což je obzvláště patrné ve Spojeném království a USA. Dopustila se násilí vůči komunistickému hnutí, které přispělo k rovnoprávnosti žen a podporovalo boj proti rasoové hierarchii a kolonialismu.

Jakou okamžitou strategii by podle vás měla levice zaujmout, pokud chce znovu získat váhu, když v podmínkách komunikativního kapitalismu nelze budovat strategie na bázi tradičního pojetí levicových stran?

Jodi Dean (nar. 1962) je americká politoložka a profesorka působící na Hobart and William Smith College ve státě New York. Učila rovněž na Texaské univerzitě a Erasmově univerzitě v Rotterdamu, ve vídeňském Institutu věd o člověku, na McGillově univerzitě v Montrealu a Cardiffské univerzitě ve Walesu. Působila jako spolueditorka časopisu Theory & Event. Je autorkou knih The Communist Horizon (Komunistický obzor, 2012), Crowds and Party (Masy a strana, 2016), Comrade: An Essay on Political Belonging (Soudruh. Esej o politické sounáležitosti, 2019).



Jazz
Český rozhlas

jazzmani.cz

Největší setkání
v historii českého jazzu.
101 hudebních osobností
na jednom místě.

My jsme jazz!

Hoří i naše lesy

O pojetí environmentu

Hořící lesy Austrálie jsou z našeho pohledu na opačné straně planety. Jak obhájíme to, že nám na nich záleží, když s nimi nejsme v každodenním kontaktu? Filosof David E. Cooper problematizuje samotné pojetí environmentu. Nastiňuje ho jako specifické významové pole, v němž se odkláníme od objektivního prostoru ve prospěch ontologického rámce.

LIBOR STANĚK

Druhá dekáda 21. století odstartovala pro planetu Zemi, konkrétně pro její stěžejní ekosystémy, hroživě. Australské požáry se během ledna rozprostřely na území zabírajícím skoro celou plochu České republiky. Tisíce lidí musely být evakuovány a dle hrubého odhadu od září minulého roku zde uhořelo půl miliardy savců, ptáků a plazů. Australská katastrofa navazuje na nedávné požáry v Amazonii a na Sibiři.

V mlze environmentu

Žijeme v době, která je definována strachem. Pokud máme oči otevřené, jsme dennodenně bombardováni environmentálními problémy, jež upozorňují na blížící se katastrofu. Společenská potřeba reflektovat (a v návaznosti na to přehodnocovat) vztah člověka k životnímu prostředí nabírá v posledních letech kvůli výstražným vědeckým predikcím enormních obrátkek. A to v negativním i pozitivním slova smyslu. Nutnost komplexně transformovat samotný vztah jedince k různým ekosystémům má však za příčinu vyprázdnění samotného pojmu environment (prostředí), jenž se svým frekventovaným používáním stává čím dál mlhavějším. V rámci formulování environmentálních hodnot se totiž setkáváme s používáním pojmu environment v různých konotacích – může se jednat o sídliště, divokou přírodu, celý svět, nebo dokonce čistě abstraktní přírodní ráz či rovnou živoucí celek.

Na tento problém poprvé upozornil britský filosof David Cooper ve svém esejí *The Idea of Environment* (publikovaném ve sborníku *The Environment in Questions*, Otázky životního prostředí, 1992), jehož kritika mířila především na hnutí takzvané nové environmentální etiky. Právě pro texty této školy je typické nejasné a vyprázdňené pojmosloví týkající se hodnot přírodního prostředí. Cooper kriticky analyzuje jejich rétoriku, která uvízla ve slepém nahlížení na svět jako na souvislý celek ekosféry či Gaii, v němž má každá bytost své integrální místo. Pro zmiňovanou etiku pak v tomto filosoficko-vědeckém přístupu není problém zajistit úctu a respekt ke všem živým bytostem planety včetně celého environmentu. Cooper ale upozorňuje na vyprázdňenost těchto frází, které nás nutí uctívat „vše zahrnující“ jsoucná typu ekosféry nebo Matky Země. „Neuctívám amazonský prales, protože jsem neuctivý či povrchní, ale protože jsem nikdy nepřišel s tímto pralesem do kontaktu, a jakékoli vyznání z mých úst zní tedy ve skutečnosti nepatřičně,“ říká Cooper a odmítá tím požadavek, abychom se touto „holistickou“ optikou dívali na celou planetu (tedy i na zasažené lesy v Austrálii) se stejnou bázni či úctou. Jinak řečeno, v duchu těchto tezí není dle Coopera žádoucí, aby naše citlivost k cizímu a vzdálenému environmentu dosahovala podobné míry jako citlivost k prostředí, s nímž jsme v každodenním kontaktu. Pokud se tak přesto děje, jedná se o úctu vnucenou (jako morální pravidlo), avšak tuto úctu můžeme označit za falešnou.

Nová environmentální etika se zkrátka dopustila zásadní chyby: zaměnila pojem environment se samotným přírodním řádem či kosmem. Environment je tak chápán jako neutrální všeobklopující terén začleňující do sebe vše od „nároží ulice po stratosféru“. Stává se rozplizlým, eukleidovským prostorem bez hranic a vymezení. Cooper tuto nafouklou kostku beze stěn (globální environment) pojmenovává jako Environment (s velkým E). Jedná se o abstraktní pojem, který primárně vychází z geograficko-fyzikálního základu, v němž absentují centra i okraje. Dané stvoření zaujímá své postavení přímo uprostřed tohoto prostoru. Utváří kolem sebe pomyslnou kružnici,

do níž spadá vše, co je v našem dosahu měřeno v metrech či kilometrech.

Prostředí a stvoření

Pokud bychom ale prostředí přece jen reflektovali v jeho geograficko-fyzikálním základu, jak tedy vysvětlit, že to, co se děje na druhé straně planety (například ve zmiňované Austrálii), nás může zasáhnout v naší domovině? Jak obhájit morální apel, že nám záleží na amazonských a australských lesích, když s nimi nepřicházíme dennodenně do kontaktu? Cooper přichází s teorií, ve které se nechává inspirovat původním slovem prostředí, vycházejícím z některých cizích jazyků. Uvádí například španělský termín *ambiente*, který i v našem kontextu implikuje to, co je okolo nás, namísto toho, co je uprostřed. Takovéto adekvátnější vymezení environmentu umožňuje dle Coopera rozvíjet úctu k „lokálnímu“, ale stejně tak i „přesahujícímu“ environmentu. Zmiňovaný termín už ovšem nelze chápat ve spojitosti s určitou kruhovou (změřitelnou) vzdáleností. Lidé, kteří bydlí

co má stvoření k dispozici. Jedná se o jakýsi specifický způsob čtení prostoru, jenž je založen na ustálených, rytmizovaných interakcích, které utvářejí celistvou síť významů. V této síti se stvoření skrže sedimentované činnosti (každodenní rutinu) přirozeně, tj. bez nároku na reflexi, orientuje.

Hned za dveřmi

Hlavním symbolem utrpení v Austrálii se mimo jiné stala uhořelá třetina populace ohrožených koalů. Je otázkou, zda se tento druh stromových zvířat bude vůbec moci do přírody vrátit. Vymizelo totiž jeho přirozené prostředí. Bylo zničeno až třicet procent oblastí, kde koalové žijí. Konkrétně jejich eukalyptové lesy, které navíc těmto zvířatům poskytují potravu. Nestalo se tak ale jen vinou mediálně sledovaných požárů. Například na severovýchodě australského státu Queensland přišly o život tisíce koalů poté, co farmáři jejich přirozené prostředí vykáceli a přeměnili na pastviny. Pomyslné pole významů patřící tomuto druhu bylo zpřetrháno.



Hořící Austrálie se ocitá takřka za našimi dveřmi. Foto Mathew Abbott

v horách a kteří jsou od sebe vzdáleni třeba deset kilometrů, si totiž leckdy vytvářejí daleko bližší a intimnější prostředí než lidé žijící v sousedních bytech v jednom paneláku. Prostředí jako takové se proto z objektivistické otázky stává otázkou ontologickou.

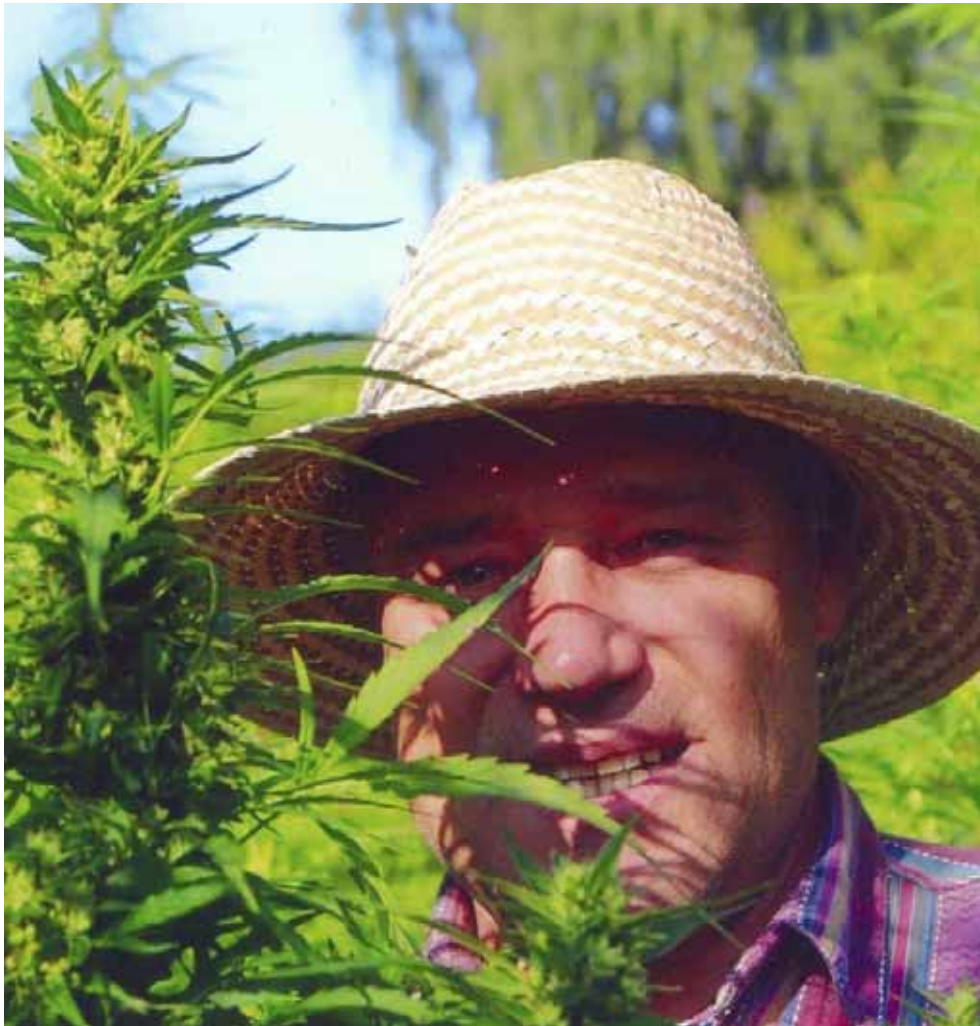
V Cooperově koncepci se stvoření nevyskytuje v prostředí staticky jako „rozinka v housce“. Dvě entity (prostředí a stvoření) zde utvářejí jednu nerozlučnou a naprosto propojenou entitu. Cooper si vypomáhá s příkladem žáka, respektive jeho nástupu do školy. Aby se cizí prostředí přetransformovalo do důvěrného, musí žák vědět, kde najde svou třídu, které lidi má oslovovat, do kterých dveří vstoupit, jaké oblečení nosit. Musí zkrátka získat určitý typ vědění, který je založen na Cooperově stěžejním termínu: praktická nereflektovaná obeznámenost. Jednodušeji řečeno: ontologicky vzato pro nás environment začíná existovat tehdy, přestáváme-li ho reflektovat. Prostředí není pro bytost pouze místem, ve kterém se nachází, ale je především tím,

Austrálie je od naší domoviny vzdálená asi čtrnáct tisíc kilometrů. Pokud ale přijmeme Cooperovu koncepci environmentu jako pole významů, tedy upustíme-li od jeho geograficky fyzikálního vnímání ve prospěch jistého ontologického rámce, naplno si uvědomíme, že pokud zvířeti sebereme či zničíme jeho environment, uzmeme mu něco naprosto existenciálního. Nabytím této zkušenosti, která je všem živým tvorům společná, se hořící Austrálie ocitá takřka za našimi dveřmi. Cooper nakonec tvrdí, že „pokud oceňuji svůj život a místo, které znám, jsem schopen ocenit také důležitost tohoto pocitu pro ostatní (lidi, zvířata, ale i rostliny, které by také měly mít své environmenty) a budu schopný vcítit se i do jejich potřeb“. Cooperův ideál prostředí silně promlouvá do krize vztahu člověka a přírody. Jeho myšlenky dokazují, že živá stvoření se nenacházejí v environmentu netečným a lhostejným způsobem, ale právě naopak. Jsou do něho existenciálně rostlá.

Autor je bohemista.

Za pomoc tři roky natvrdo

Konopná kauza Dušana Dvořáka



Žádný ze státních zástupců nedoložil, že by činnost obžalovaného byla škodlivá. Foto z archivu Dušana Dvořáka

Odsouzení adiktologa Dušana Dvořáka ukazuje nesmyslnou aplikaci zákona o nedovolené výrobě a jiném nakládání s omamnými a psychotropními látkami a s jedy. Činnost propagátora konopí totiž nijak nesouvisela s obchodem s narkotiky a spočívala v pomoci nemocným lidem, jimž stát není schopen léčebné konopí zajistit, i když to legislativně garantuje.

OTAKAR BUREŠ

Ve čtvrtek 6. února proběhlo u Krajského soudu v Brně odvolací řízení s šestapadesátiletým terapeutem a adiktologem Dušanem Dvořákem. Soud potvrdil skandální rozsudek odnětí svobody na tři roky nepodmíněně za to, že na své farmě na Prostějovsku pěstoval konopí, aby jím pomáhal lidem při léčbě různých zdravotních problémů. Nutno podotknout, že jde o pacienty, jimž se ze strany zdravotnického systému nedostává adekvátní péče a pomoci.

Litera zákona v podobě paragrafu 283 trestního zákoníku o nedovolené výrobě a jiném nakládání s omamnými a psychotropními látkami a s jedy zde zase jednou posloužila k nespravedlivé kriminalizaci. Žádný ze státních zástupců a zástupkyň totiž nedoložil, že by Dvořákova činnost byla škodlivá či nebezpečná ani že by někomu ublížil; soud to ostatně ani nezajímalo. Nebylo prokázáno ani to, že by se touto aktivitou jakkoli obohacoval. Názory svědků, kterým zdravotnický systém státu plně pomoci nedokázal či nechtěl, kdežto Dvořák jim pomohl, byly opět ignorovány.

Demonstrační proces

Ve své výpovědi Dušan Dvořák opakovaně doložil, že měření množství THC, které určuje trestnost činu, neproběhlo podle zákona, protože policie nevážila transparentně a měřila podle evropské normy platné pro dealery drog. Média opakovaně – lhostejno, zda úmyslně či neúmyslně – šíří lež státního zástupce, že bylo zabaveno sedm kilogramů účinné látky THC. Ve skutečnosti totiž Dvořák – slovy soudkyně – „ze zakázaného množství zpracovaného do podoby toxikomanicky použitelné drtě složené z utuženého květenství a horních lístků konopí, způsobilé ke spotřebě jako tzv. marihuana, získal či mohl získat 7 217 gramů sušené rostlinné hmoty, obsahující 41,96 gramu zakázaného množství účinné látky delta-9-tetrahydrokanabinolu (THC)“.

Ovšem zřejmých schválností a manipulací ze strany státu a jeho orgánů se v kauze vyskytlo vícero. Dvořák poukazuje například na to, že obžaloba je v rozporu s evropským právem. Často též opakuje, že proces s ním je „výsledkem spiknutí celého zástupu policistů, státních zástupců a soudců“. Jde sice o přehnané pojmenování nekompetence a zlovolnosti, ale zároveň o logickou reakci člověka, jehož nespravedlivé pronásledování je vydáváno takřka za veřejný zájem. Na Dvořákův proces lze skutečně pohlížet jako na demonstrační. A bohužel nikoli ojedinělý.

Pomíňme, že státní aparát si Dvořákovy činnosti začal všimnout až po deseti letech jeho soustavných aktivit, důležitější je, co je zde vydáváno za nebezpečné chování. Celá kauza jasně ukazuje, že nebezpečný není Dvořák samotný, ale spíše policisté, státní zástupci, soudkyně a nakonec i uplatňovaný zákon. A to už tím, že kauza vystrašila mnoho lidí, kteří si pro svou potřebu či kvůli pomoci druhým pěstují a zpracovávají konopí. Nyní se budou bát na jaře zasadit, začnou nedůvěřovat sousedům

nebo se děsit okamžiku, kdy se nad zahradou objeví policejní dron.

Přitom jde o konopí pěstované přímo k léčbě, nemluvíme ani o marihuaně. Dvořák správně říká, v souladu s výzkumy profesora Lumíra Hanuše, že konopí, ale ani marihuana nejsou škodlivou látkou a nelze se jimi smrtelně otrávit. Konopí je léčivou rostlinou se širokým využitím, která je součástí lidské společnosti po desetitisíce let. Konstrukt takzvané škodlivé látky tvoří paternalistické expertní elity, jejichž smyslem je krýt pozici a zájmy mocenských ekonomických elit. Možnosti zpracování konopí, jež nelze patentovat, zásadně ohrožovaly zisky ropného průmyslu a to samé dodnes platí pro průmysl farmaceutický. Nedostupnost takzvaného léčebného konopí v lékárnách je toho nejlepším důkazem.

Je normální (ne)pomáhat?

V případě propagátora léčebného konopí můžeme spatřovat nejen obyčejnou zášť a blbost, ale také soustavný strukturální útlak člověka, útok na jeho autonomii a solidaritu ve jménu peněz a moci. V tomto smyslu dávají Dvořákova slova o „spiknutí“ skutečně svůj smysl. Role technokratických a byrokratických elit se v postmoderní společnosti stala tím, co blokuje seberealizaci člověka a co z občana vytváří otrockou loutku. Monopol expertů na zdraví, zemědělství nebo bydlení ničí demokracii a krade výsledky společné práce, které si přivlastňuje úzká skupina bohatých a mocných. Závislost a kontrola dělá z obyčejného člověka zdroj, součástku v mechanismu růstu, jehož výsledky si přivlastňují nejbohatší. Moc expertů a byrokratů nad diskursy staví lidi do podřízeného postavení a vyvolává v nich pocit opuštěnosti. Některé z nich pak nouze vede k tomu, že snadno skočí na lep otevřenému autoritářství a nenávisti. Ale nenechme se zmást: to se zdaleka netýká primárně lidí z periferie či s nižším rozhledem, ale daleko spíše právě oněch byrokratů, politiků a expertů, v jejichž zájmu je udržení či prohloubení nespravedlivého statu quo hájit.

Systém se Dušana Dvořáka snaží odsoudit do vězení, aby ho učinil konformním s údajně danými (a nutně správnými) normami. Jde o to vyloučit ho a současně „napravit“, tedy v tomto případě zamezit tomu, aby si lidé vzájemně pomáhali a chápali to jako normální. Donucovací moci státu je jedno, zda se s Dvořákem zachází jako s nemocným, který nevědomě ohrožuje pořádek a jehož je třeba zbavit svéprávnosti, nebo jako se záměrným kriminálním, jemuž je nutno upřít svobodu. Demokratická justice ale taková být nesmí. Nesmí být mafiánská, nesmí být třídní a nesmí být ani tržní, protože musí být univerzálně spravedlivá a humanistická. O tom si ale zatím můžeme nechat jen zdát.

Dvořákův případ by proto měl vést k tlaku na změnu legislativy, ale měl by se stát i součástí změny celospolečenské nálady a směřování. To ovšem znamená začít o světě a společnosti přemýšlet úplně jinak. Nikoli jako o nástrojích kapitálu, nýbrž jako o tvůrčích společenských subjektech. Pak si snad budeme schopni představit i komplexní emancipační společenskou transformaci a v jejím duchu zvládneme odmítnout vztahy závislosti a vrátit do společnosti solidaritu. Právě takovou nezištnou solidaritu, jakou prokazuje řada lidí, kteří za Dvořákem stojí a z nichž ho mnozí podpořili přímo u soudu. Namísto vztahů závislosti objevíme hodnotu partnerství – a to i ve vztahu mezi lékařem a pacientem nebo mezi jednotlivcem a komunitou.

Autor je filosof.

ULTIMÁTUM

Začátek konce letišť?

BARBORA BAKOŠOVÁ

Na konci února vynesl britský odvolací soud průlomový rozsudek: po mnohaletých bojích ekologického hnutí zrušil rozhodnutí o povolení rozšíření letiště Heathrow o třetí ranvej. Odůvodnil jej tím, že zvětšování kapacit letiště je v přímém rozporu s klimatickými závazky Velké Británie, plynoucími z podpisu Pařížské dohody. Můžeme tudíž mluvit o velkém vítězství v boji proti globálnímu oteplování.

Tento konkrétní úspěch může být chápán symbolicky. Letecká doprava neprodukuje jen enormní množství emisí oxidu uhličitého, čímž výrazně přispívá ke klimatické krizi, ale také plodí nadměrný hluk, vede k zástavbám velkých ploch a vyžaduje další rozsáhlou infrastrukturu. A v neposlední řadě je letiště uzlem, kterým bez přestávky proudí do blízkých velkoměst masy lidí a kapitálu.

Právě z těchto důvodů v sobě odpor k rozšiřování letišť skrývá značný potenciál. Dokáže totiž propojovat lokální boj za kvalitnější životní prostředí s globálním úsilím o záchranu klimatu. V rámci takto zaměřeného sociálně-ekologického boje dochází k setkáním a spolupráci mezi lidmi z venkova, kteří trpí hlukem a znečištěním, a lidmi z měst, na něž dopadá růst turistu a tok zahraničních investic, které často pohlcují místní ekonomiku. Kvalita bydlení a obecně kvalita života je téma, v němž se protínají zájmy různých skupin obyvatel, které na první pohled trápí odlišné problémy. Žít v lokalitách, kde převažují byty pronajímané ke krátkodobému ubytování prostřednictvím platform typu Airbnb, je podobně traumatizující jako bydlet v těsné blízkosti letišť. Vesnice u letiště trpí nadměrnou automobilovou dopravou stejně jako větší města.

Boj proti rozšíření Heathrow byl úspěšný právě zejména díky mobilizaci různorodých společenských skupin – od obyvatel okolních vesnic přes squatter, lokální spolky, hnutí Extinction Rebellion až po etablované neziskové organizace jako Greenpeace nebo Friends of the Earth. Jedni obsadili volné plochy a proměnili je na rozsáhlou komunitní zahradu, jiní si najali část pozemků, na nichž měla být ranvej vybudována, někdo poukazoval na lokální dopady rozšiřování letiště, další upozorňovali na neekologičnost letecké dopravy, nadměrný turismus i globální konsekvence nárůstu emisí CO₂ prostřednictvím cyklojízdy a blokad londýnských ulic.

Jen málokde a málokdy dokážou vedle sebe tak ukázkově „přistát“ lokální, hmatatelné problémy místních obyvatel s problémy globálními, kterým vévodí klimatická krize nebo masový turismus. Pro klimatické hnutí i boj za právo na město bude klíčové dokázat tento potenciál využít. I v České republice je ostatně v plánu rozšíření jak pražského, tak ostravského letiště. Britské ekologické hnutí nám ukazuje, že expanze letecké dopravy není nezvratná.



J. R. R. Tolkien
Pád Gondolinu
Přeložila Stanislava Menšíková
Argo 2019, 203 s.

Tolkienovský mýtus je složitý – J. R. R. Tolkien ho aktualizoval při skladbě jednotlivých děl, a přičteme-li k tomu aktualizace čtenářské a divácké, lze směle prohlásit, že Středozemě je již součástí reálného světa. Kolik Středozemců – tolik Středozemí, samozřejmě putujících, rozesetých po Zemi jako květiny, skály a led. Při mých cestách jsem tak objevil jeden z Kamenných Pasů mezi Chocní a Živicemi – ale musíte být ve střehu, abyste ho z vlaku zahlédli, jen se mihne jak sen. Dál se řinou širokými lukami proudy řeky Anduiny. Pád Gondolinu editoval spisovatelův syn Christopher Tolkien z otcových verzí a poznámek. Zahrnuje kosmogonii, část panteonu a pověst o Pádu Gondolinu, dávné mocné říše. Co nás na těchto příbězích vábí a uchvacuje? Jejich děj probíhá v přírodním rámci, v jehož popisu byl Tolkien mistr. Vypodobňuje hory, řeku, údolí a les, charakter krajiny jazykem výstižným tak, že čtenář se zachytí drápkem, neb takovou krajinu přece i on přátelsky zná z dětství a snů! I jeho hrdinové jsou vylíčení důvěrně, že je lze převzít za životní vzory s jejich ušlechtilými motivy. Charakterizací postav je až rustikální, podobně jako jiný autor jeho věku – Henry Williamson ve svých přírodních románech se zvířecími hrdiny. Jsou to knihy starodávného fládru, a i když trochu akademické, dokážou se také blýsknout ironií. Dobré čtivo!

Vít Kremlička



Lukáš Horák
Setkání žádného druhu
Milan Hodek / Paper Jam 2019, 203 s.

Prozaický debut Lukáše Horáka tematizuje především podivnosti současného světa. Bezejmenný antihrdina, obtloustlý panic a lúzer, je „mužem bez vlastností“ pozdního kapitalismu: pracuje na pronajatém místě v co-workingovém open-spaceu, kde se bohatými lidmi nechává najímat jako stínový dopisovatel na seznamkách, případně na objednávku telefonuje osamělým lidem a vydává se za jejich blízké, kteří s nimi ve skutečnosti nechtějí mluvit. Ve volném čase se stará o svou bezvládnou matku, sleduje televizi a masturbuje nad oblíbenými pornoherečkami. Jedinou jeho opravdovou zálibou je objednávání a popíjení exotických edicí limonády Fanta. Nejedná se přitom ani o grotesku, ani o prvoplánovou kritiku. Protagonistův povrchní svět získává hloubku díky zhoubné fantazii, kterou používá především ke lhaní a manipulacím. Kniha je silná především pro napětí pramenící ve vnitřním rozporu: navzdory tomu, že hlavní postava na systému participuje a profituje z něj, je schopna jej kriticky nahlížet, a dokonce působit protisystémově a antisociálně – díky své povaze parazita přisátého na cizích osudech. Velmi funkční je v knize i kontrast mezi pustotou vnitřního života vypravěče a občasnou poetičností použitého jazyka. Nijak výrazně proto nepřekvapí sošná věta, navazující na popis chatování a popíjení fanty: „Horlivé, teplé světlo v chřipí zbytnělého odpoledne přinášá lepkavé vůně řivíer sedmdesátých let.“ Když pomíneme pár nejistých momentů a několik motivů, které nikam nevedou, jedná se o důležitý literární objev loňského roku.

Karel Kouba



Pavel Čech
O Červenáčkově
Petrkov 2019, 80 s.

Co horšího se může stát hrdinům Jaroslava Foglara, než že krátké kalhoty, které jim doposud odhalovaly kolena, vymění za dlouhé nohavice? Právě tato proměna, jež ve foglarovském vesmíru reprezentuje dospívání, je náplní komiksu O Červenáčkově od Pavla Čecha. Autor se pustil do tématu, které sice bylo v Jestřábově díle i životě neustále přítomné, ale nikdy nebylo opravdu detailně zpracované. Čech s Foglarovým odkazem nezachází jako heretik, spíš jako věrný čtenář, který si dovolí otevřít zapovězené dveře, aniž by bořil mytologii, jež mu v dětství učarovala. Drží se tedy foglarovského patosu a využívá i řadu konkrétních aluzí na příběhy Rychlých šípů. A jde mu to skvěle i uvěřitelně. Mirek Dušín už nemá na klub Mladého hlasatele čas, protože hraje na kytaru v kapele, Jindra Hojer začíná nesměle randit s Podkovou, Jarka Metelka se těší, jak půjde s Vlastou do biografu, a Rychlonožka upřednostní výdělek na montáži před víkendovou výpravou. A protože kalhotová dialektika je v komiksu zásadní, málokoho překvapí, že první tři jmenovaní se tu zjevují v dlouhých nohavicích (Rychlonožkovy monterky si můžeme jen představovat). S holými koleny tak zůstává jen Červenáček: sám roznese Tam-Tamy a nakonec jede sám i na výpravu. A aby toho nebylo málo, po návratu domů mu rodiče slavnostně předají dospělácké kalhoty. Jsou mu sice stále trochu velké, ale i tak v závěru přichází o chlapeckou nevinnost i ten, kdo se jí za nic na světě nechce vzdát. Smutné, leč výstižné.

Lukáš Rychetský



Martin Štefek
Kádry rozhodují, ovšem
FF UK 2019, 151 s.

Kniha, jejíž podtitul zní Předjaří, pražské jaro a počátky normalizace v proměnách systému nomenklatury ÚV KSČ, je přepsanou disertací a trpí neduhy typickými pro práce tohoto druhu – probírá sice důkladně vymezené téma, ale je tak trochu bez pointy a autorská individualita v ní ustupuje neosobnímu tónu akademického psaní. Předmluva deklaruje dvojici badatelských cílů: zachycení proměn nomenklatury a role „pluralismu“ coby intelektuálního zdroje československé reformy. V první linii Štefek podrobně sleduje proces, jehož charakteristika ve sledovaném období je očekávatelná – kádrový pořádek nomenklatury, základní nástroj komunistické strany umožňující kontrolu klíčových (nejen politických) pozic v československé společnosti, se během pražského jara rozpadl a normalizace znamenala jeho obnovení. Druhá rovina práce je zajímavější, byť je tu leccos spíše naznačeno než řečeno. Kniha je totiž do jisté míry příspěvkem k aktuální vlně zájmu o roli technokracie v dějinách socialismu, ale díky politologické perspektivě ukazuje, jak ji uchopit v širším kontextu. Pluralismus, který byl vlastním technokratickým obsahem reformních intencí, podle Štefka nelze ztotožnit s demokratizací, jejímž projevem bylo až ustavování dělnických rad. Nicméně i doboví mainstreamoví političtí vědci, jako byl Gabriel Almond, ve svém chápání demokracie sázeli víc na stabilitu institucí a představu amerického politického systému jako nejlepšího z možných světů než na širokou občanskou participaci.

Matěj Metelev



1917
Režie Sam Mendes, Velká Británie 2019, 119 min.
Premiéra v ČR 27. 2. 2020

Tři roky starý snímek Christophera Nolana Dunkerk se snažil nalákat diváky na bezprostředně působící, imerzivní zážitek z válečné vířvy. Rekonstrukce operace z druhé světové války vytvořila Nolanovi záminku k přehlídce intenzivních a mnohdy sklíčovících scén, v nichž byla lidská těla vystavena kontaktu s válečnými technologiemi a destrukci. Nermalou zásluhu na působivosti snímku mělo i snímání na 70mm filmovou kameru a promítání na obřích plátnech systému IMAX. Novinka Sama Mendese 1917 jako by na první pohled chtěla Nolanův přístup variovat. Příběh z bojů první světové války nám totiž zprostředkovává v reálném čase jako sérii dlouhých záběrů, které jsou bezeřv propojené tak, aby působily dojmem jediné nepřetržité kamerové jízdy. Rozčarování řady diváků je pochopitelné už proto, že Mendesův počín nakonec není navzdory zvolené technice ani zdaleka tak tísnivý a pohlcující jako Dunkerk. Zkušenost, kterou 1917 předává, je mnohem více spjatá s prostorem. Není to evokace bitvy, ale spíš procházka krajinou, narušená občasnými vpády akce. Obří lokace zákopů a ruin, které tvůrci pro účely filmu nechali vystavět, působí monumentálně, ale samotný pohyb kamery sledující trajektorii protagonistů je nakonec spíš utlumující. Sledování vojáků během průchodu válečnou zónou nakonec připomíná walkthrough video nějaké válečné počítačové hry a nic jiného než celkem povrchní „zážtkovou kinematografii“ také v podstatě nenabízí.

Antonín Tesář



David Shrigley
Fond Memories of Giant Bug
Jiri Svestka Gallery, Praha, 12. 2. – 11. 4. 2020

V době, kdy byly sociální sítě zaplaveny doslova miliony fotek instagramových modelek na nafukovacích plovoucích objektech od ananasů po jednorožce, umělecký online magazín Hyperallergic zařadil do svého e-shopu produkt pojmenovaný Ridiculous Inflatable Swan-Thing. Šlo o dílo britského umělce Davida Shrigleyho – Swan-Thing byla tou nejméně sexy nafukovací labutí na světě a vážně míněná fotografie by se s ní požízovala opravdu velmi těžko. Ačkoli i ve Shrigleyho instalaci v rámci výstavy finalistů Turnerovy ceny v roce 2013 byla centrální složkou socha, tvůrce je známý spíše svými absurdními plakáty, ve kterých se snoubí prosté, špatně nakreslené výjevy s psanými komentáři. Těmi Shrigley zaplnil již několik knih a teď je představuje i českému publiku na své první sólové výstavě v Praze, kterou v Jiri Svestka Gallery připravil kurátor Lumír Nykl. Fond Memories of Giant Bug je série inspirovaná a volně navazující na dílo Franze Kafky a nihilistický postoj k nesmyslnosti každodenního života je zde silně prostoupen notnou dávkou šílenství, drogovým eskapismem, ale i rýpaním do umění. Snad nejlépe v Praze vystavenou sérii vystihuje plakát s člověkem u herního automatu s textem „No one really understands how to play it, but everyone must play the game“. Ano, opravdu nikdo přesně neví, jak se tahle hra hraje, ale musíme ji hrát všichni…

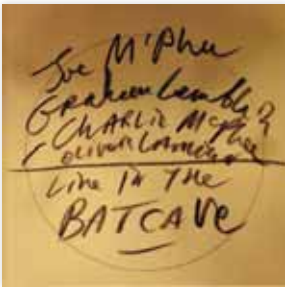
Natálie Drtinová



Jan Patočka, Miroslav Bambušek
Kacířské eseje
Studio Hrdinů, Praha, premiéra 16. 1. 2020

Takířa sokratovský příběh Jana Patočky, jenž jak víme, končí smrtí filosofa, není špatnou látkou pro drama, a když jako v případě Kacířských esejů Studia Hrdinů plynule naváže na bilanční debatu ke třiceti letům života ve svobodné společnosti, je na sukses zadělaná. Stačí přitom opravdu málo, protože porevoluční narativ „života v pravdě“ žádnou větší problematizaci nepřipouští, i když jako filosofický koncept nikdy nebyl zdaleka jednoznačný. Jenže režisér Miroslav Bambušek s ním zachází spíše havlovsky než patočkovsky, a výsledkem je tedy nutně morální kýč, jenž vidí lidské bytí jen ve dvou základních modech – v pravdě a lži. Nemůže samozřejmě chybět jednorozměrná postava sovětsko-ruského aparátčíka, která je sice bravurně zahraná, ale ze všeho nejvíce připomíná karikatury lampasáků z Černých baronů, takže publikum se často a hodně směje. Když se na scéně zjeví filosof Miroslav Petříček v prostěradle coby Hérakleitos a Vladimír Franz zase v roli Beethovena, napadne vás, že té randy už je možná příliš. A protože je Bambušek tvůrce, jenž se nebojí historickou látku politicky aktualizovat, nemůže chybět ani nabádavá pointa, která všem, jimž to zatím nedošlo, po lopatě vysvětlí, že i dnes je největším nebezpečím bolševické myšlení, jež je geograficky pochopitelné doma v Rusku. Navíc nemusí být daleko doba, kdy bude z Patočky jakožto myslitele opět persona non grata a kdy nás bude nějaká staronová StB za použití dobře známých metod nutit k podpisu spolupráce. Ještě že už nyní víme, jak se máme zachovat.

Pavel Chodec



Joe McPhee, Graham Lambkin, Charlie McPhee, Oliver Lambkin
Live in the Batcave
LP, Black Truffle 2019

Nedávno v této rubrice vyšla recenze kazety vydané bez uvedení tvůrce (či tvůrců) i jakýchkoli dalších informací, která ukázala, že anonymní dílo i jeho popis mohou fungovat jako mocné dráždivo imaginace. Z opačné strany se problému vztahu autorství, produkce a distribuce dotýká deska Live in the Batcave: jména hráčů vzbuzují očekávání, posluchači ale uslyší především záznam toho, jak muzikanti nedostávajíjí své pověsti. Spojení zasloužilého freejazzového saxofonisty Joea McPheeho a tvůrce elektroakustické hudby Grahama Lambkina nebylo iniciováno nabídkou společného veřejného vystoupení, což je obvyklá praxe na scéně volné improvizace, ale náhodným setkáním v supermarketu. Spontánnost shledání navíc umocnila skutečnost, že se k hudebníkům připojili i dva jejich příbuzní. Nahrávka je překvapivá – a nejvíc tehdy, když si album koupíte. Protože slyšet, natožpak si koupit něco, co neuspokojí vaše představy, je v kontextu současné experimentální hudby tak vzácné, že překvapení může působit až skandálně. Aktéři se nesešli proto, aby pracovali; místo toho se baví, popíjejí a pouštějí si hudbu, do níž občas zpívají nebo hrají na flétny. Špinavost záznamu není stylové předurčení, ale jen důsledek lhostejnosti – péče o zvuk by ostatně v této konstelaci působila nemístně. Nejde tu o nic jiného než o to, jak moc se kdo nudí a co je s tím schopen udělat. Výsledek jako by svou zbytečností říkal: Hloupý je ten, kdo takovou nahrávku poslouchá, a ještě hloupější, kdo si sám nehraje.

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2020

A2 15 LET
kulturní čtrnáctideník

Slavíme 15 let! Pořídte si narozeninové předplatné A2 za 799 Kč a buďte celý rok v obraze.

Získáte 26 tištěných čísel a přístup do online archivu + A2 mystery box! 100 tajemných cen k narozeninovému předplatnému!

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

Další možnosti předplatného:

Mecenáš 5000 Kč a více
Elektro 499 Kč
Student 690 Kč

eskalátor

Dva muži určili podobu Prahy víc, než by zasluhovala: David Černý a Patrik Kotas. Dva padesátníci, kteří nikdy nezradili své mládí, a tak nepřestávají zásobovat veřejný prostor reminiscencemi na devadesátá léta, kdy prostě stačilo mít nějaký zajímavý nápad a ukázat vztyčený prostředníček kontextu okolní zástavby. Mimina na Kampě, mimina na žižkovském vysílači. Bodce na barrandovské tramvajové trati, bodce na stanici metra Střížkov. A jelikož nám odvar z postmoderny zachutnal, zřejmě se s tím spokojíme i dnes: nejsou to jen tyto dva doyen, kdo se nedokázal nikam posunout. Pravda, Kotas je aspoň schopen sebereflexe a Barrandov uznává za svou prohru, zato Černý je rozjetý jako vlak: dva bytové a kancelářské domy ve Vysočanech chce v úrovni třetího patra propojit torzem parní lokomotivy s odkazem na ikonickou nehodu na nádraží Montparnasse. Proč? Prostě nápad, vždyť tam bývala lokomotivka ČKD. Top Tower, nejvyšší dům v Česku, má připomínat vrak lodi, jiný projekt v Berlíně zas letadlo. „Pohybují se celoživotně v širším spektru, které je primárně založené na trojrozměrné kreativitě a vizuálnosti,“ svěřil se Černý deníku Aktuálně, načež si posteskl, že bychom měli mít víc germánského genotypu: „Myslím si, že slovanská lenost a nedbalost je ve výsledku horší než germánská agresivita a preciznost,“ zamudroval si umělec o rasách. Davide, moc vás prosím, probudte

v sobě líného a nedbalého Slovana. Všem nám to pomůže.

M. Špina

Krise koronaviru odhalila do naha systém uvažování italských vládních vrstev. První omezení, nařízená s cílem omezit šíření nákazy, se dotýkala prakticky jen kulturních provozů. Kina, divadla, autorská čtení či koncerty musely být zrušeny bez výjimek. Naopak pro obchody, bary či restaurace nařízení obsahovala úlevy a někdy až úsměvné výjimky. Školy zavřely, což ocenily obzvláště rodiny, v nichž pracují oba rodiče. Pracujících se omezení nedotkla – politici opakovali, že je potřeba zachránit chřadnoucí podniky. Začala trpět i demokracie: odbory byly vyzvány, aby zrušily několik protestů, protože rudý virus z Číny by se prý mezi stávkujícími náramně šířil, a vláda po naléhavých prosbách petentů přesunula chystané referendum o snížení počtu poslanců raději na konec března. Filosof Giorgio Agamben napsal varovný článek, že panika z nákazy koronavirem může vést k uplatnění mimořádného stavu, aniž by se nějaká významnější společenská síla odhodlala k protestu. Dostalo se mu výsměchu. To u filosofů téměř vždy znamená, že se svými úvahami trefili do černého.

J. Horňáček

Zdá se, že kromě koronaviru řádí v Česku infekce zasahující centrum zdravého rozumu. Jak jinak si vysvětlit myšlenkové pochody Bezpečnostní rady státu v otázce konání sportovních akcí? Napřed přišel šokující zákaz vpustit diváky na závod Světového poháru v biatlonu

v Novém Městě na Moravě. Přece jen o dva týdny dříve se konalo biatlonové mistrovství světa v Itálii, která je virem postižena nepoměrně více. Samotné sportovní klání potenciálních bacilonosičů ovšem odstartovalo, ostrouhali pouze diváci. A samozřejmě pořadatelé, kteří bryskně spočítali své ztráty na částku až šedesát milionů korun. Andrej Babiš jim už přislíbil finanční kompenzace. Možná ze strachu z dalších koronavirových náhrad přišlo rozhodnutí, že české fotbalové a hokejové soutěže pokračují bez omezení. Derby pražských „S“ tak bude moci přivítat téměř dvacet tisíc lidí. Jen doufejme, že šéf slávistů Jaroslav Tvrdík tento fotbalový svátek oželi a neinspiroval se u svého pročínského soupeřníka z Hradu Martina Nejedlého, který karanténu po návštěvě Číny pojal sverázně – zašel si na oběd do restaurace na Letné. Snad se mu obloukem vyhýbali fanoušci místní Sparty, jinak se po derby spíše než z gólové nadílky budeme radovat z nárůstu počtu nakažených.

V. Ondráček

Klimatická změna letos vyhnala mistrovství Evropy v biatlonu z estonského Otepää, a to se tak přesunulo do běloruského Raubiči. V Estonsku totiž na začátku února panovalo extrémně teplé počasí a sněh z tratí zmizel. Tedy ne že by v Bělorusku sníh měli, mají tam jen větší touhu po sebepropagaci. Lyžaři s puškami na zádech se tak proháněli po širokém pruhu technického sněhu uprostřed probouzejícího se jara. Kolik jeho příprava musela stát a jaké při tom vznikly emise oxidu uhličitého, v Bělorusku asi nikdo moc neřešil. Sport

se proměnil v modlu a je třeba mu na oltář naservírovat jakoukoli oběť, když si to vyžádá. A to i za cenu, že se tím klimatická změna, kvůli které zimním sportům chybí zima, ještě prohloubí.

J. G. Růžička

Popularita koronaviru už zamořila i poslední stránku Ádvojky, a tak některé klimatické aktivisty napadlo, že by se masové sledované téma dalo využít k propagaci klimatické agendy. Je pro ně nepochopitelné, že se veřejnost (dle nejnovějšího průzkumu STEM) o klimatickou krizi pořád dostatečně nezajímá, aspoň zdaleka ne tolik jako momentálně o koronavirus. Odpověď na toto „proč“ leží v oblasti práva, které zná pojem „vyšší moc“ (vis maior). Je to něco, vůči čemu se cítíme být bezmocní a za co takzvaně nemůžeme – koronavirus je projevem absolutního zla, které se na nás přitížilo bůhvíodkud, jako mimozemská invaze v hollywoodském bijáku. Naproti tomu většína obyvatelstva má již povědomí o tom, že klimatické změny nejsou projevem „vyšší moci“, ale že za ně můžeme z velké části sami. Jenže to nás z potenciálních obětí mění ve spoluviníky a takový příběh už se dramatické podívané z monitoru ani omylem nepodobá. Ani koronavirus ovšem není jen jakýmsi zásahem „vyšší moci“, nýbrž důsledkem slabomyslného zacházení lidí se zvířaty. Ale uvědomit si to, to už bychom chtěli po veřejnosti moc: to bychom rovnou mohli vzít lidem další oblíbené infopohádky – třeba tu o zlyh migrantech a hodných Evropanech.

M. Štúr