

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
22. 4. 2020 ROČNÍK XVI
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

9

SOCIÁLNÍ DIVADLO

Ilustrace Alice Nikitinova, 2020
ISSN 1803-6635



knižní trh v karanténě
román Borne Jeffa VanderMeera
filmová trilogie Morava, krásná zem
digitální umění a online galerie
Idiot Apokalypsy
nemocné Maďarsko

Zachovat a změnit

JIŘÍ PŘIBÁŇ

Pro někoho je koronavirová pandemie „čín-ská chřipka“, pro jiného „nemoc globální-
ho kapitalismu“, zatímco další v ní spatřují
buď hrozbu pro „naše svobody“ a ekono-
mické zdraví, nebo naopak další důkaz vše-
obecné nemoci „rasismu a diskriminace“.
K tomu se přidávají apokalyptické obrazy,
ale i útěšná slova naděje, že právě tato kri-
ze změní svět i lidskou povahu a že nastane
morální i duchovní obroda společnos-
ti. Věty vytržené z knih Michela Foucaulta
kolují po sociálních sítích a rychle se mění
v politické floskule, zatímco Slavoj Žižek
se na stránkách Neue Zürcher Zeitung sna-
ží přivést zarputilého Giorgia Agambena
k rozumu a baví tím své obdivovatele i kri-
tiky. A mezitím svět funguje dál a lékaři léčí
nakažené, vědci vymýšlejí vakcínu, ekono-
mové modelují krizový vývoj a politici roz-
hodují pod tlakem výjimečné situace a bez
patřičných znalostí a informací.

Společenská reakce na virovou hrozbu
vytváří paradoxní situaci, kdy celý svět
žije v očekávání radikální změny, a přitom
nemůže reagovat jinak než zavedenými
praktikami a vědomostmi spolu s důvěrně
známým jazykem a symboly. To není raně
moderní svět národních revolucí a s nimi
spojovaného očekávání pokroku, jak ho
zachytil Giuseppe Tomasi di Lampedusa
v nejcitovanější větě románu *Gepard*, jíž
mladičký aristokrat Tancredi svému strýci
s revolučním zápalem vysvětluje, že se vše
musí změnit, aby to zůstalo zachováno. Ta
věta není cynická ani ironická, ale skeptic-
ky dvojnásobná. V dnešním světě globalizo-
vané společnosti jako by ovšem platil opak,
totiž že se nejprve vše musí zachovat a udr-
žet, abychom si vůbec dokázali nastávající
změnu představit a přiblížit.

V lidských dějinách najdeme řadu okamž-
ků, kdy přírodní katastrofy transformovaly
civilizace a kultury, ale také příklady, kdy
se jich takové mimořádné události nijak
významně nedotkly. Morová rána sice zabi-
la Perikla a oslabila moc Athén, ale vrcholné
období klasické kultury nezasáhla. Podob-
ně středověké morové rány vedly zrovna tak
k náboženskému sentimentalismu, jako ke
vzniku světské literatury a dílům, jakým byl
Boccacciův *Dekameron* nebo Chaucerovy

Canterburské povídky. A na tehdejší hos-
podářský nebo technický rozvoj měly vliv
nanejvýš nepřímý. Kdo od dnešního koro-
naviru očekává světlé nebo temné, ale v kaž-
dém případě zcela nové zítřky, měl by svá
očekávání krotit – a platí to i v případě
Evropské unie, která v nadcházející době
projde historickou zkouškou.



Kresba Vít Svoboda

Unie nevznikla jako stát, který má moc roz-
hodovat o mimořádných situacích a v nich
o životech svých občanů. Vznikla jako orga-
nizace, jejímž účelem je organizovat běžný
hospodářský, politický a společenský život
a přispívat k prosperitě a míru. Do běhu věcí
zasahuje stále víc, ale navzdory tomu nikdy
nezískala právo vyhlášovat výjimečný stav
– i když v době krize eurozóny se tak přede-
vším Evropská centrální banka do jisté míry
chovala. EU také nikdy nezískala pravomoc
zasahovat do zdravotní politiky členských
zemí, a proto jsou dodnes zdravotní systé-
my v kompetenci jednotlivých států, což je
vidět i v rozmanitosti forem, jakými se jed-
notlivé vlády vyrovnávají s pandemií.

Unie není stát, a proto ani její reakce na
pandemii nemohla být autoritativní v míře,

v jaké by to očekávali její stoupenci a před
kterou by varovali její odpůrci. Původní
výzva předsedkyně Evropské komise Ursula
von der Leyen, aby jednotlivé země nezaví-
raly hranice, působí sice zpětně jako nepo-
chopení závažnosti situace, ale odpovídala
tomu, co je vlastní politice Evropské unie,
totiž odstraňování hranic a bariér v životě
těch, kdo žijí na jejím území.

EU každopádně nemůže ignorovat hos-
podářské a politické důsledky dnešní výji-
mečné situace. Hospodářský kolaps, který
hrozí, staví do zcela nového světla pře-
devším společnou měnu, protože pande-
mie prohlubuje již tak značně asymetric-
ké rozdělení nákladů a zisků v eurozóně.
Přes všechny řeči o vzájemné solidaritě
půjde nakonec o funkčnost eura, která je
dnes bez dluhové unie nemyslitelná. Sever-
ní křídlo vedené Německem, Nizozemím
a Rakouskem, které se dluhové unii dosud
bránilo řečmi o odpovědném hospodaření
a politice úspor, je dnes největší hrozbou
evropské jednoty.

Problém představuje i první politická obět
koronaviru, totiž maďarská demokracie,
která už před pandemií pobývala na jed-
notce intenzivní péče. Právní změny, ke kte-
rým došlo pod záminkou výjimečného sta-
vu v Maďarsku, nejsou v demokratickém
právním státě ani v EU ospravedlnitelné.
Unie si tak musí odpovědět na otázku, jestli
diktátorský režim, ve kterém lze po neurči-
tou dobu vládnout pomocí vládních dekre-
tů a trestně stíhat kritiky ve jménu státní
bezpečnosti, ještě může být členskou zemí.

Evropská unie není stát a nikdo od ní ne-
očekává, že její orgány v rámci boje proti
koronavirové pandemii budou mít moc vše
změnit tak, aby se zachovala samotná exis-
tence tohoto nadnárodního společenství.
Určitě se však očekává, že v rámci existují-
cích pravomocí udělají její orgány vše, aby
Unie fungovala lépe a chránila ty nejposti-
ženější a nejzranitelnější. Není to utopie, ale
také to není málo a bude to vyžadovat oběti,
o jakých bohatší a úspěšnější část evropské
společnosti ještě ani nezačala přemýšlet.
A přitom už dávno byl nejvyšší čas, takže
dnes nevíme, jestli není pozdě.

Autor je profesor právní filosofie na Cardiff University
ve Velké Británii.

editorial

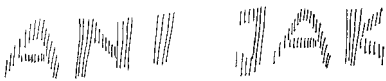
V úvodu hry Barbary Herz *Jenom
matky vědí*, o čem ten život je
zazní: „Autenticita je děvka. Na to
nezapomínejme.“ Autenticita na
divadelní scéně je spolu s otevřeností
diskusi tím hlavním, co spojuje žánry
a formy sociálního, aplikovaného
divadla a představení pracujících
s konceptem divadla utlačovaných
Augusta Boala. Charakterizuje je
ale i to, že scéna může vzniknout
kdekoli – je to divadlo, které jde
vstříc svému publiku. Jeho cílem
přitom není předložit divákům
objektivní pohled na realitu. Sice
se vychází z reálných prvků, z nich
je nicméně divadelními prostředky
tvořen více či méně fikční svět, který
odkrývá možnosti, jež v realitě zůstaly
opominuty. Sociální divadlo může
potenciálně využít kdokoli, komu
ve společnosti není přáno sluchu
– lidé bez domova, občané ohrožení
exekucemi, uprchlíci ve válečné zóně,
přetížený zdravotnický personál či
duševně nemocní, prekarizované
matky, ale třeba i člověk, který
sice vyhrál kryslí závod a ocitl se
ekonomicky na vrcholu společnosti,
ovšem v konkrétní situaci či
společenské roli se cítí bezmocný.
Sociální divadlo je navíc krystalicky
čistou odpovědí na to, zda je umění
pro společnost potřebné, anebo je
věcí zcela zbytnou. Jistě, lidé se
nakonec obejdou bez ledasčeho, jaká
je ale kvalita okrouhaného života
bez hodnot a žitého ve strachu,
je druhá věc. S filosofkou Judith
Butler bychom se mohli ptát:
„Můžeme vést dobře špatný život?“
Marta Martinová

z obsahu

- 5 Dějiny jako argument. Nad novou knihou Adama Borziče / Martin Lukáš
- 7 Fugy a popravy. Hommage Zdeňka Barborky / Miroslav Olšovský
- 8 Dábel v detailech a v AZ kvízu. Experimentální trilogie Morava, krásná zem / Antonín Tesař
- 14 Adapt or die? Galerie, muzea a jejich online provoz / Martina Pecháčková
- 18 Dokud bude existovat útlak. Ohlasy Augusta Boala na české divadelní scéně / Jiří Honzírek
- 30 Knižní trh v karanténě. Ohrožení nakladatelé a knihkupci / Jiří G. Růžička
- 30 Příroda versus svoboda / ultimátum Jiřího Malíka

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
6. KVĚTNA 2020

Martin Stöhr



Petru Horníkovi

Ty ale umíš žít
Jeden den na lodi
s nohama na zábradlí
díváš se na oceán
Další den potmě
nabíráš seno králíkovi
Taky jsem započal
nějakou marnou práci
ale ztratil jsem šém
tak se to vůbec nehýbá
Udeřím do toho lehce
jen plochou dlaní
jak do niti s ozdobami
ale vůbec se to netřpytí
Ani jak severní hvězdy
ani jak otvory
po střelách
co neměly cíl

Báseň vybrala Michaela Velčková

Přemítání o podstatě lidství

Postapokalyptický román Jeffa VanderMeera

Americký spisovatel Jeff VanderMeer, spojený hlavně se subžánrem new weird, se proslavil trilogií Jižní Zóna. Inspirací zde byla spíš biologie než technologie a stejně tak je tomu v nově přeloženém románu Borne, imaginativní próze, v níž dobrodružný příběh slouží jako pozadí k zamýšlení se nad povahou lidství.

MATOUŠ HRDINA



Naše prožívání se od smyslových vjemů hub, hmyzu či strojů příliš neliší. Ernst Haeckel: Mycetozoa, 1904

Ve zničeném postapokalyptickém městě uprostřed pouště a skládek toxického odpadu probíhá každodenní boj o přežití. Tlupy otrhaných sběračů se v ruinách marně snaží najít něco užitečného, ze sídla tajemné Společnosti unikají deformovaná monstra, splašky a jiné produkty biotechnologického výzkumu. Nad vším krouží gigantický létající medvěd Mord, který spolu s hordou dalších mutantů město dle libosti terorizuje. V troskách paneláku se snaží ubránit svůj ostrůvek normality hlavní hrdinka Rachel spolu se svým partnerem Wickem, biotechnologickým inženýrem, který dříve pracoval pro Společnost. Jejich křehká idyla se ale rozpadne ve chvíli, kdy Rachel přinese domů záhadného malého tvora, něco mezi kaktusem a chobotnicí, a pojmenuje ho Borne.

Pandemie, vymírání druhů, klimatický kolaps i rozmach umělé inteligence nám stále důrazněji připomínají, že nejsme jedinými ani jedinečnými obyvateli planety Země – a patrně také přispívají k rozmachu spekulativní fikce s ekologickými tématy, jejímž výrazným představitelem je americký spisovatel Jeff VanderMeer. V románu *Borne* (2017) autor rozvíjí řadu svých typických motivů.

Cizí formy života

Sasankovitý mimozemšťan Borne do sebe začíná ládovat všechno, co mu přijde pod panožky, a roste jako z vody. Postupně se naučí mluvit, vstřebává do sebe nové zkušenosti a mezi Rachel a Bornem se navzdory námitkám podezřívavého Wicka pomalu rozvíjí vztah matky a dítěte. Rozbíhá se tak série intrik, podrazů a spojenectví typických pro tříčlennou nukleární rodinu, přičemž léta dětství a dospívání se kvůli unikátním schopnostem exotického

stvoření koncentrují do několika málo týdnů. Z těchto premis začíná VanderMeer rozvíjet úvahy o tom, co dělá člověka člověkem, odkud a jak získáváme svou osobnost a nakolik je komplexní vědomí výjimečnou vlastností našeho druhu. Je to téma, které se v oblasti sci-fi dříve diskutovalo hlavně v souvislosti s robotikou a umělou inteligencí, ale VanderMeer směřuje spíše k přemítání o podobách biologického života na zemi v době hrozícího planetárního kolapsu. Pracuje přitom s motivy, které známe už z trilogie *Jižní Zóna* (2014, český 2015–2017), a vrací se k nim i ve svém zatím posledním románu *Dead Astronauts* (Mrtví astronauti, 2019). Vždy jde o kroniku marných pokusů umělé či mimozemské inteligence ztotožnit se s člověkem, popisuje se mnohotvárnost forem života i zděšení z jejich destrukce znečištěním a korporátním kapitalismem.

VanderMeer v mnohém navazuje jak na současné debaty o mezidruhově solidaritě vedené environmentalisty, tak na širší proudy filosofického myšlení typu objektově orientované ontologie či teorie sítí aktérů, které v rámci studia společnosti zohledňují i agendy jiných činitelů, než jsou lidé. Pro praktickou aplikaci tohoto hlediska se stačí podívat na současné globální dění určované člověku cizí, nepochopitelnou agendou mikroskopického viru. Právě v *Borneovi* přitom VanderMeer přestává chápat cizí životní formy jako něco prvoplánově hrozivého a vykresluje je spíše jako entitu, která může být přátelská a blízká, i když ji nikdy zcela nepřetvoříme k obrazu svému. Vždy se budeme pohybovat v „uncanny valley“, v oblasti věcí, jejichž připodobnění člověku je sice takřka dokonalé,

ale přetrvávající drobný nedostatek v nás přece jen vyvolává podvědomý děs a odpor.

Narušená idyla

Borne se mentálně mění z blábolícího mimina v náladové a vzteklé děcko a nakonec v zahloubaného pubertáka, učí se měnit tvar, syje ze sebe nečekané postřehy a slovní hříčky, ale zároveň v jeho okolí mizí nejdříve ještěrky a pak i partička rabujících výrostků. Rachel se zarytě snaží nevidět nic, co by narušilo mateřskou idylu, nicméně soužití se záhadným blobem nemůže dlouhodobě fungovat, nehledě k tomu, že Borne nijak neprospívá jejímu partnerskému vztahu. V domácnosti docházejí zásoby, ve městě se schyluje ke konfliktu mezi Mordem a záhadnou Čarodějnici a všechny dějové linky vedou k polorozpadlé budově Společnosti, která v sobě ukrývá odpovědi na tajemství existence Bornea, Morda i dalších podivných bytostí potulujících se mezi troskami. Pomalé putování do sídla Společnosti je ovšem spíše dovětkem než ústředním motivem příběhu, který se cyklicky vrací ke svému začátku.

Na rozdíl od strhující *Anihilace* (2014, český 2015), prvního dílu *Jižní Zóny*, nemá *Borne* strukturu dobrodružného románu, spíše se jedná o intimní vztahové drama v nevšedních kulisách. VanderMeer staví hlavně na repetitivních, hypnotických popisech zničeného města, v jehož ruinách bují zlověstný, občas krásný, ale téměř vždy smrtící nový život vznikající z odpadu Společnosti. Stejně jako v *Anihilaci* i v *Borneovi* autor povoluje uzdu své posedlosti nejrůznější zvířenou – tentokrát jde hlavně o medvědy všech velikostí a barev, kteří jsou popsáni do nejmenších detailů. Krajiny plné prázdných bazénů, mutujících oblud a zasněžené prázdnoty v silnějších momentech připomínají pasáže z románů J. G. Ballarda či Raye Bradburyho, je však třeba dodat, že ústřední zápletku spíše rozめňují, než dokreslují.

Houby, hmyz a my

Příběh trojice hrdinů není thrillerem plným zvratů, ale ani meditativní poutí a opakování jejich vzájemných konfliktů i popisů postapokalyptického okolí časem unavuje. Na čtivosti českému vydání nepřidává ani zbytečně archaizující a kostrbatý překlad Pavla Bakiče, který VanderMeerovu záměrně vyosenému a bezčasému jazyku plnému novotvarů nedělá nejlepší službu. Čtenář se každopádně brzy dovtipí, že rostoucí blob s osobností schizofrenního pubertáka a netušenými schopnostmi do vztahu ústřední dvojice nic dobrého nepřinese, ale na závěrečný kolaps a pochopení Borneovy pravé podstaty musíme dlouho čekat.

I když by příběhu možná slušel spíše formát novely, stále jde o zajímavý literární příspěvek k debatě o tom, co nás vlastně dělá lidmi. Ať už se VanderMeerovi hrdinové potkávají s monstry z laboratoří, pouštními liškami či mechanickými brouky, vždy je zde střet oddělených světů, které se navzájem mohou jen těžko pochopit. Létající medvěd byl sice dříve člověkem, ale mnoho lidského v něm nezůstalo; naopak znuděná rosolovitá sasanka věrně imituje znuděného teenagera. Nemá smysl si do nich projektovat vlastní lidství a také se musíme smířit s tím, že naše zdánlivě unikátní myšlení a prožívání se od smyslových vjemů hub, hmyzu či strojů neliší tolik, jak si představujeme. „Nemám žádnou osobnost,“ stěžuje si Borne své adoptivní matce, a promlouvá tak za všechny, kdo uprostřed globálního kolapsu začínají pochybovat o vlastní výlučnosti. Je to sice melancholické, ale v době pandemie a karantény vlastně docela uklidňující čtení.

Autor je editorem webu Heroine.cz.

Jeff VanderMeer: Borne. Přeložil Pavel Bakič. Argo, Praha 2019, 340 stran.

Silná žena odolá

Bianca Bellová v novele *Mona sleduje osudy zdravotní sestry, manželky a matky žijící v autoritářské zemi kdesi na globálním Jihu. V knize se zrcadlí řada vypravěčských postupů z autorčiny oceňované prózy Jezero, srovnání ale dopadá v Monin neprospěch.*

MARTA MARTINOVÁ

Bianca Bellová svým textem *Proč nejsem feministkou*, publikovaným na webu iLiteratura.cz, před rokem způsobila poprask jak na konzervativním křídle (reakce ve smyslu „konečně rozumná ženská“), tak pochopitelně mezi těmi, kdo o feminismu něco vědí. O spisovatelčiných důvodech, které vycházely z unikátně šťastných osobních zkušeností, se diskutovalo až do podzimu, kdy vyšla její zatím poslední próza *Mona*. V té se – konzistentně se zmíněným článkem – řeší právě téma společenských mantinelů ženského osudu a individuální síly je překonávat.

Přenesená strategie

Mona se nevyhne srovnání s autorčíným předchozím veleúspěšným *Jezerem* (2016), přeloženým do jazyků několika kontinentů a oceněným Magnesií Literou i Cenou Evropské unie za literaturu. Ne však jen proto, že vyšla po této knize, ale protože působí jako její sequel – jako způsob, jak strategii vyprávění, která měla nepopíratelný úspěch, použít ještě jednou v trochu jiné látce.

Mona je ideálem silné ženy, která dokáže jakýmkoli nástrahám osudu čelit se vzpřímenou hlavou – jakési alter ego autorky manifestu *Proč nejsem feministkou*, žijící však mimo svět bohatého Severu. A vypravěčka Monu skutečně nešetří. Ze světa bezpečí a bohatství, kde matka, manželka prominentního novináře, drží krok s trendy francouzské módy a peče makronky, je hrdinka po zatčení rodičů novým tradicionalistickým režimem nenávidícím jinověrce uvržena do sklepa pod babiččíným domem a držena ve tmě tak dlouho, až ztratí přehled o dnech... A když je konečně bezpečně vyjit ven, čeká ji amputace vnějších genitálií, sňatek s prvním

mužem, který šel okolo, jeden syn z povinnosti a nekončící práce, která je ale v životním marastu nakonec vítaným útekem. To vše na pár desítkách řídce sázených stran.

Dále vyprávění, respektive dějová linka zasazená do přítomnosti, sleduje Monu jako dospělou ženu, matku líného a oprsklého chlapce, který si nevází její péče ani práce a který hlavně chce, aby na veřejnosti nosila šátek a nemusel se za ni stydět. Manžel Kamil vyřezává loutky, aniž by je dokázal prodat, ženské práce dělat „bohužel“ nemůže, ale i tak je to dobrý muž: „Nebije ji, nebere si ji násilím.“ Mona pracuje jako zdravotní sestra v rozpadající se nemocnici – po stěně leze gekon, stéká po ní stružka bahnité vody, prorůstá jí mučenka z okolní džungle. Lékařský personál je zde daleko za hranicí vyčerpání. Adam, dvacetiletý mladík po amputaci, který se svým novým jménem odřízl od válkou znetvořeného já, se v nemilosrdném, bezútešném, a přesto vlastně nudném světě stává objektem hrdinčiných pozdních citů.

Je zde nenaplněná láska, horko, pomalu se rozpadající civilizace a protagonistka, která se tomu všemu snaží čelit (Mona jako přesmyčka Namiho z předešlé knihy), ovšem nikoliv dítě či mladý muž, ale stárnoucí žena, nikoliv hledání matky a identity, ale poznání, že vlastní osud uvízl na mělčině světa... *Mona* se zkrátka v mnoha ohledech v *Jezeře* zrcadlí.

Budíček z nudy

Mona je text „inspirovaný událostmi ve světě, ať jsou to události v Jižní Americe, v Číně nebo někde jinde“, vyjádřila se autorka v rozhovoru pro časopis Reflex. Jenže lokalizace příběhu do fiktivního „nemísta“ v *Jezeře* fungovala, a pokud spolu kvůli stylistickým lapům nebo nedomyšlenostem detaily bizarního fikčního světa neladily a z obrazu Aralského jezera se kvůli mluvě postav nebo popisu prostředí stával vysychající Mácháč z paralelního vesmíru, dalo se vymluvit na to, že jde přece o nezařaditelný, povědomý a zároveň nepopíratelně fantasmagorický prostor, v němž se jednak odehrává komplikované hrdinovo dospívání (konkrétní zkušenost, kterou si každý čtenář sám za sebe nějak prošel) a jednak zrcadlí ekologický kolaps (něco, co nás všechny přesahuje natolik, že shodně trneme v posvátné hrůze, ať už jsme odkudkoliv). Vizuální střepy pak slepila mytologie polosnových událostí, jejichž vrcholem jsou lidské oběti Duchu Jezera. V *Moně* ale tento milosrdný tmel chybí a pozorování létajícího talíře nebo obraz

hořících mnichů prchajících ze zapáleného kláštera vstříc budoucím sestřičkám, jejichž internát od něj dělila jen zeď se zamčenými vrátky, působí jako vykalkulované ozvláštnění, budíček z nudy.

Jazyk stejně jako u *Jezera* charakterizují úsečné krátké věty, redukované na nezbytné větné členy. Bellová od partikulárního (v první *Sentimentální román* z roku 2009) přešla k archetypálnímu. Stala se globálně srozumitelnou spisovatelkou, což je jistě komerční výhoda, otázka ale je, co konkrétního vlastně chce sdělit. Pokud měla být novela upozorněním, že v jiných kulturách silné ženy trpí, je škoda, že se do ní krutá realita dostala v tak schematické podobě (obřízka a šátek). Zpod povinných zmínek a detailů, které by v nejedné facebookové diskusi vyvolaly patřičný ohlas u místních „odpůrců islámu“, se přitom dere na povrch zkušenost sestřičky z prachobyčejného českého paneláku.

Bianca Bellová: *Mona*. Host, Brno 2019, 167 stran.

Na hranici grotesky

Vratislav Kadlec zalidnil svůj povídkový debut *Hranice lesa* všedními postavami, které se dostávají do nevšedních situací, a do důvěrně známé každodennosti se přitom vkrádá smích i běs. Kniha byla minulý měsíc nominována na cenu Magnesia Litera v kategorii Objev roku.

VALENTÝNA ŠATROVÁ

Debutová kniha Vratislava Kadlece *Hranice lesa* obsahuje sedmnáct povídek psaných od roku 2002 – jedná se tedy o uzrálé texty a ani autor jakožto překladatel, absolvent Literární akademie a bývalý šéfredaktor měsíčníku Plav není v literárním prostředí nováčkem. Anotace knihy nešetří velkými jmény – odkazuje k vlivu Josého Luise Borgese a Franze Kafky. Srovnávat s tím, co už tu bylo, přitom snad ani není třeba. Kadlecovo psaní si totiž zaslouží pozornost samo o sobě.

Od hororu k intimitě

V povídkách se dají vysledovat dvě tendence. V některých textech autor vytváří zcela obyčejné, povědomé postavy – třeba rodinku z povídky *Přece ji nebudeme jíst*, když byla taková – a ty následně nemilosrdně vrhá do bizarních situací a staví před jejich každodenní život surreálné překážky. Hrdinové tak nalézají lidské tělo pod kachličkou v koupelně, připečou se k spolucestujícímu v MHD nebo ztrácejí vlastní jméno. Kadlec vede čtenáře přesně tam, kam potřebuje, aby ho následně skopl do propasti temných fantazií, běsů a mrazivého humoru. Často balancuje na žánrové hranici hororu, ještě častěji na hranici reality a přeludu. Pocit nejistoty a kolísání mezi smíchem a zděšením je nejvýraznější v povídkách *Vedlejší příznaky*, *Nos* a *Šprýmař*.

Vedle těchto takřka lynchovských povídek jsou ale v knize i texty zcela odlišné nálady. V povídkách *Želva*, *Hranice lesa* nebo *Smrt na Délu* autor hororové prvky ubírá, mění tón vyprávění a volí zcela odlišnou, jemnější stylizaci. Daleko niterněji se zabývá tematikou partnerství a soužití. V kontrastu k předchozím polohám zde najednou vysvítá klid a snad i dojetí, určitě však ne patos. Vše vyvrcholí v závěrečné (a zároveň nejdelší) povídce *Rosný bod*. Rozebírání komplikovaného partnerského vztahu se tu pojí s děsivě bizarní situací v životě postav. Zápletka je téměř detektivní a napětí umí Kadlec držet několik desítek stran. Navzdory ambicím zřejmým z rozsahu textu i z jeho zařazení na konec sbírky však velkolepé propojení obou přístupů nefunguje tak dobře jako kratší a jednodušší formy. Některé texty mají jen pár stran či řádků a spíše než povídky jsou to černé historky, anekdoty, bizarní povídačky prohozené jen tak mezi řečí. Síla Kadlecových krátkých útvarů tkví především v myšlenkách probleskujících mezi řádky, nad kterými jako by vypravěč vzápětí mávl rukou. Zatímco tedy o celé knize nelze jednoduše tvrdit, že „méně je více“, v případě *Rosného bodu* to platí.

Bez karikatur a stereotypů

Hranice lesa stojí hlavně na schopnosti modelovat postavy a vypravěče. Kadlec si přitom počíná nejen obratně a s lehkostí, ale zejména uvěřitelně. V několika větách dokáže načrtnout postavy, které jsou mi hned blízké – jako bych každou z nich dobře znala a sdílela jejich starosti. Většinou jsou to obyčejní lidé, ale autor se neuchyluje ke zjednodušování a nevypomáhá si ani stereotypními přízvlastky či karikaturou. Úředník z povídky *O Zlatohlávkovi*, co špatně spal by snadno mohl být karikaturou „kravatáka“, hrdina z *Liborova* autentického odpoledne zase přihlouplým „podpantoflákem“. Kadlec se ale s prostými charakteristikami nespokojí: „Jiří Buřeň, který si pokaždé ze cviku myslel i opak toho, co zrovna cítil, aby náhodou nesklouznul k jednostrannosti, tehleten Jiří Buřeň teď ležel na nemocniční posteli a zvracel si do dlaní.“

Pozoruhodná je i celková „dramaturgie“ knihy. Ta totiž není jen souborem textů z posledních let v jednom balení – řazení jednotlivých povídek je pečlivě promyšlené. Dobře zde funguje nejen osvěžující střídání různé délky textů, ale také pozvolný vstup do autorovy fantazie a potouchlého vypravěčství. Vše se před námi otevírá pozvolna a s rozmyslem. Šílenství a děs střídá klid a harmonie a v závěru se vše propojuje – zážitek z knihy se tak nerozpadá na sedmnáct kousků, ale zůstává ucelený. Nakonec jedna poznámka ke grafickému zpracování: nebylo už ilustrací Pavla Růta v *Argu* příliš? Těžko se zbavit dojmu, že byly šité horkou jehlou. Jednoduché a hrubé ilustrace navíc evokují spíše žánr hororu či pohádky pro dospělé – tak jednoduché to ale s Kadlecovým psaním není.

Hranice lesa ohmatávají několik druhů hranic – mezi smíchem a strachem, realitou a fikcí, povídkou a povídačkou na pár řádků, přítomností a šílenstvím. Balancovat na nich je zábavné a znepokojující zároveň. Nominace na Objev roku v ceně Magnesia Litera je proto zasloužená. Povídková sbírka sice stěží vzbudí takové vzrušení jako „nový český román“, ocenění by však nezískala neprávem.

Autorka studuje DAMU.

Vratislav Kadlec: *Hranice lesa*. Argo, Praha 2019, 176 stran.



Cristiana Daura: Rostliny a kočka, 2017

Dějiny jako argument

Nad novou knihou Adama Borziče

Adam Borzič se ve své básnické skladbě Dějiny nitě snaží „obsáhnout vše: vesmír v nekonečné dálce i duši“. Hlavním tématem knihy je sice obava ze ztráty historických souvislostí, ale kdo by zde chtěl najít poezii, riskuje, že bude zklamán.

MARTIN LUKÁŠ

Nová básnická skladba Adama Borziče *Dějiny nitě* mě přivádí k ošemetné otázce autorského záměru. Autor něco zamýšlel, ať už o tom věděl nebo ne, a já do jeho textu vkládám předpoklad o jeho záměru, o jehož pravděpodobnosti chci přesvědčit sám sebe, čtenáře této recenze i samotného autora. Není v tom o nic víc troufalosti než v autorově touze vyslovit se k veřejnosti. Stojíme oba na nepevné půdě domněnek, ale takto nejistě, a přece vášnivě a opravdově se nad texty domlouváme odjakživa, nejpozději od chvíle, kdy proces rozumění kdosi pojmenoval a tím jej uvedl do našeho vědomí. Mysterium interpretace jde někdy tak daleko, že pozorujeme, jak se v textu prosazuje záměr takřka za zády autora, jak se rozevírají nůžky autorské rozporuplnosti. Jako čtenář *Dějin nitě* právě tak upadám do recepčního schizmatu a lhal bych, kdybych tvrdil, že mi to nepřináší dobrodružné zmátení. Vnímám, co mi autor říká, a zároveň cítím, co by autor chtěl, abych si myslel, že mi říká.

Burcuující vyznání

Dějiny nitě jsou složený z dvaceti básní, které rozvíjejí představu dějin jako prolínání a střetávání lidského a božského principu. To jsou, pravda, slova dost obecná, ale Borzičovým deklarovaným záměrem je pokusit se „obsáhnout vše: vesmír v nekonečné dálce i duši“ (čteme na obálce knihy). A tak básník na nit svého inspirovaného výkladu navléká dramatické obrazy naší přítomnosti i neméně dramatické

příběhy minulosti, které znovuprožívá natolik živě, jako by jich byl sám účasten. *Dějiny nitě* jsou autorovou vášnivou promluvou k sobě samému, burcujícím vyznáním člověka, který je zasažen aktuálním děním ve světě a skrze mystickou zkušenost hledá své místo v něm i náležitý postoj k němu.

A tu se poprvé ukazuje rozporuplný účinek skladby. Kdybych automaticky přijal nejzjevnější, nejsvrchnější rovinu Borzičovy básnické výpovědi, vzrušeně podsouvanou nakladatelskou anotací, mohl bych napsat, že titul skladby je metaforou civilizačního vývoje, který spěje kupředu, zatímco lidská přirozenost zůstává neměnná. Ale čtu-li skladbu až do konce a pak znovu a znovu, musím s lítostí konstatovat, že podmanivou metaforu z názvu nijak zvlášť nerozvíjí. Jsem přítom ten poslední, kdo by lpěl na návodnosti titulů literárních děl, ale trpím stále obnovovanou, protože stále zklamávanou důvěrou v to, že autor pořádá své dílo jako promyšlený celek.

Privést čtenáře na správnou cestu

Nejvlastnějším tématem *Dějin nitě* je obava ze ztráty historických souvislostí. Mluví skladby vyjadřuje prostřednictvím košatých básnických obrazů, náboženských představ i historických paralel rozčarování nad tím, že se člověk v běhu dějin zpronevěřil své podstatě, tedy že není schopen uskutečňovat to, čemu moralisté říkají humanita, a že ztratil schopnost starat se o nadosobní smysl své existence. Takový člověk pochopitelně nevěří v žádného boha nebo hlas boží neslyší. Tradici, která je zdrojem poznání, zpupně odmítá, aniž by ji opravdu znal. A neporušitelné spojení s přírodou, která jej zplodila, dávno necítí nebo popírá. Všechny tyhle ušlechtilé předpoklady stojí v pozadí Borzičových veršů, na nich autor zakládá svůj pokus vypořádat se s bezbožnou současností. Jenomže jsou to všechno předpoklady, jejichž obsah je dnes stejně prázdný a bezvýznamný jako doba, proti které je básník užívá. Ale hlavy nás hříšníků se jimi stále tlučou nejsnáze.

Borzičova tendence čtenáře poučit a přivést na správnou cestu, která se projevila už v knize *Západovýchodní zrcadlo*, kontamínuje v *Dějínách nitě* lyrickou výpověď, autorovu nejsilnější polohu. Po několika prvních básních, jimž vládne smyslově plný výraz, neočekávaná spojení a nespoutaná imaginace, vstupují do skladby myšlenky, ideje, citáty a parafráze. Metafory záhy nemluví samy za sebe, ale sugestivně přenášejí myšlenkové schéma veršů. Skladba se stává apelativnější, jako by autorovi zvlášť záleželo na tom, aby chom jeho rozhořčení sdíleli. Poselství, která jsou kladena jako dogmata, oslabují působivost verše postaveného na smyslové názornosti a hře představ. Přesvědčovat někoho básnickým obrazem o pravdě dost dobře není možné. Ve většině básní lze tedy rozpoznat šev mezi čirou lyrikou, kterou Borzič umí, a snahou být aktuální, vyjádřit svůj názor, působit myšlenkou. Když tuto strategii

prohlédnete, nabudete dojmu, že všechna ta krásná slova, exotické reálie a historické souvislosti jsou rekvizitami a ilustracemi tendencí. Skladba začíná křehkými intimními obrazy a končí prvoplánovým odsudkem Miloše Zemana.

Kdo si potřebuje potvrdit svůj jasný, hotoový názor, že současný svět je sobecký, materiální, skrznaskrz odlidštěný, nechť čte *Dějiny nitě*. Kdo by zde hledal poezii, jako že by ji zde hledal právem, riskuje zklamání. Je mi trapné to psát, ale poezie by měla provokovat otázky, znejišťovat nás v našich přehledných, ustrnulých předpokladech. To, co si myslím, že Adam Borzič chtěl svou skladbou říct, řekl by úspěšněji v žánru eseje.

Autor je literární kritik.

Adam Borzič: Dějiny nitě. Proti démonům / Die Geschichte des Fadens. Gegen Dämonen. Kétos, Praha / Vídeň 2020, 64 stran.



Adam Borzič se ve své skladbě snaží obsáhnout vše: vesmír v nekonečné dálce i duši. Ilustrace z Flammarionovy knihy *Atmosféra. Populární meteorologie*, 1888

literární zápisník

Kotva

JAKUB VANÍČEK

Jsou jistá rozhodnutí v dobách paniky a šoku, k nimž rozhodně nevede jednoduchá cesta. Někdy s podzimem si s přáteli domluvíte pár společně strávených dní – pravděpodobně dávno předtím, než na druhé straně světa začali pokašlávat první nakažení nemocí –, a pak, když už pomalu balíte batoh a hledáte rychlíkové spoje, jež by vás odvezly přes půl republiky na místa, která jste dosud ani neuměli přesně ukázat na mapě, když už jste naštipali dříví na týden dopředu, aby žena nestrádala chladem, vypukne něco, co by mimo jiné mohla být největší celosvětová událost po druhé světové válce. Zčernalé hrdlo pekla se pootevře a nasmrádí vám do domu zrovna v chvíli, kdy jste už promazávali seschlou kůží bot a odpočítávali drobné pro řidiče autobusu.

A přesně v tuto chvíli se otevírá problém, na nějž jsem v posledních letech háklivější než na všechno ostatní. Vládu nad lidmi a jejich vlastním rozhodováním přebírají novináři. Zasedají za řídicí veliny svých mediálních center a v krátkých úderných salvách, jež každá vydá tak na tři odstavce textu, oznamují všem ostatním, že bez nich

momentálně nikdo nedovede rozhodnout, co je představa a co skutečnost. Roztáčí se kolo-toč, serverovny světového spiknutí iluminátů zvyšují odběr energie a na počítačdech s každou minutou přibývají clickbajty vyděšených, případně dosud jen zvědavých lidí. A souběžně s tím mizí realita, ztrácí se pod vrstvou domněnek a nezaručených expertních dohadů. Než stihnete kartáčem doleštit boty, vstupují do této nové skutečnosti politici, kterým trvá přibližně tři minuty, než se zorientují v situaci, a zvolí nejúčinnější strategii reprezentace většinového názoru.

Tak jsem v hajzlu, volám do kuchyně, právě byly zamořeny všechny vlakové spoje, markety a nádražní haly. Vezmu telefon, vytáčím číslo chlápka, který má náš společný výlet v režii – chvíli to trvá, ale pak zjistím, že je vše přesně tak, jak jsem si to představoval. Oni už jsou na místě, tady žádná nemoc rozhodně nehrozí, a že to vůbec řešíš, přijed' vlakem duchů, sombrero vem si na krivák.

A pak to přijde: na vahách se poměřují dvě očividně nekompatibilní (ne)skutečnosti. Trvá to chvíli, řešení přichází rychle. Tak jak jsem to uhlédně zabalil, jdu a vyklopím batoh do kufru auta, na hromadu přihodím něco ke čtení, teď už jeden neví. Může se stát, že politik spolený s novinářem rozhodne a do pár hodin dostane celá tahle země kasárníka, nejlépe tak na dva měsíce. Na dva měsíce? ptá se Pepina, přihazuje další krámy na hromadu, a když vyjždím na ulici, dojemně mi mává kapesníčkem.

Cesta vystrašenou zemí ubíhá poklidně, na silnicích se nemoc neprojevuje, přitahuje jen

v éteru. Jeden ekonomický analytik za druhým společně predikují krizový vývoj, aby každý po svém dospěl k názoru, že země – nejen ta naše, ale celý svět – se může brzy ocitnout nad propastí. Na kraji Prahy ke mně přisednou přátelé a pak už míříme na sever. Cestou se zastavujeme v královském městě, v tom posledním, které stihneme, než všechno zavrou. Fičí vítr strašlivý a zima se udělala docela hnusná. Nad náměstím zapadá slunce, strejci v hostinci dopíjejí piva – jak se dozvídáme z cedule před lokálem, z nařízení vlády musí hospodský před osmou zatáhnout roletku a poslat hosty spát.

Posledních pár desítek kilometrů projedeme jako nic a pak už stoupáme po hraně lesa a pěšky kol burácející lesní říčky, tma je téměř úplná, srub vyhrátý, okno žhne slabým světlem do noci. Tady jsme za hranou, slabý signál je v tuhle chvíli stejným pozhnáním jako chybějící elektrické zástrčky. Displeje budou svítit pouze první večer, pak konečně procitneme do reálného světa. Uprostřed hustě osídlené krajiny jsou tu stále ještě místa, kam nedosvítí diody modemů, kde docela rychle opadne napětí i nejistá očekávání toho, co vznikne ve zrychleném a simultánním světě informačních toků. Stále existují stanoviště, ze kterých jasně vidíte, že dnes už není velkého rozdílu mezi venkovem a městem, mezi místy, kde se kumuluje moc a kde se pouze konzumují statky. Je jenom tam v síti a tady v jejím stínu, tam v nejasném prostoru mezi počítkem a informací a tady nedaleko řeky, která přehluší vše, a co nepřehluší, to rovnou strhne její proud. Stojíte tam a je úplně

jedno, že o deset kilometrů dál je povrchový důl a monstrózní elektrárna – našli jste totiž místo, odkud všechny tyhle jevy pořád ještě vnímáte jako součásti starého dobrého světa materiální evidence.

Společný prožitek vyvržení z útrob arcitechnologizovaného světa přichází rychle – věrozvěsti virtuálu budou potřebovat ještě generace lidí, než se jim podaří vymazat z lidského vědomí komunitně zakoušený okamžik procitnutí do světa. Téměř okamžitě se do prostoru načrtává utopie: všechno se zavře a my tu teď budeme muset strávit celé týdny v izolaci. No kdo by to nechtěl? Nad srubem planiny, po kterých se můžete flákat po celá staletí, zásoby oblbovadel všech druhů monstrózní, stačí jen zapomenout, že tam venku zůstali i ti lidé, při kterých chcete v době výjimečných stavů stát stejně jako v jiné dny.

A tak zatímco se Země kodrcá na okraj propasti a hesenský ministr financí v noci pod lampou počítá výhledy německého hospodářství v době regrese, na obloze zhasínají letadla a v restauračních kuchyních se kazí maso společně s pivem v naražených sudech, tady život propuká v onom vzácném typu dostředivé intenzity – postupně se odbourávají překážky, těla se stávají hmatatelnými a skupina se transformuje v jedinou ucelenou bytost. Její orgány se na chvíli vysmekly z úchyty, jež ji drží v naprogramované dráze individuálního života. A je naprosto pochopitelné, že tváří v tvář nemoci udělají technologové světa vše pro to, aby každý podobný kolektiv zrušili hned v počátku jeho zrodu.

Autor je literární kritik a antikvář.

Vzpomínky nad snímky

Rodinné album Olgy Houskové



Rudolf Jílovský: Olga a Staša Jílovských, 1929

Memoárová kniha fotografky Olgy Houskové dokumentuje prostřednictvím rodinných momentek zásadní i všednodenní události 20. století. Fotografie z rodinných alb, jež autorka vytvářela po celý život, nejsou jen soukromým rodinným dědictvím, ale plnohodnotnými estetickými objekty. Hodnota textové složky je spornější.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Rodinné album fotografky Olgy Houskové, rozené Jílovské, která zemřela před pěti lety, opět připomíná, jak silně „rod Jílovských“ ovlivnil českou kulturu. Ladislav Procházka, otec Olžiny matky Staši Jílovské, založil nemocnici na Bulovce, jeho žena byla dcerou Julia Grégra, spoluzakladatele Národních listů.

Otcem dvojčat Olgy a Staši byl Rudolf Jílovský, zpěvák kabaretu Červená sedma a později ředitel nakladatelství František Borový a Orbis, novinářka a překladatelka Staša Jílovská však dlouho žila s Adolfem Hoffmeisterem. Její dcera Staša se po válce provdala za spisovatele a diplomata Ivo Fleischmanna. A Olga si vzala Karla Housku, divadelního, filmového a rozhlasového herce. Tento rodový úvod ovšem není pouhá genealogická libůstka – poukazuje na důležitost rodinných vazeb pro veřejný život první republiky i poválečné doby, a potažmo i pro kompozici knihy Olgy Houskové.

Ne nadarmo nese publikace název *Rodinné album* – na titulní „žánr“ upomíná formátem, provedením, ale i celkovým vyzněním. Jak píše Anna Housková v úvodu, při listování albem vystává „paměť rodu a jeho soudržnost“. Podobně jako v částech věnovaných dětství a dospívání užívá autorka plurál „my“ (pro sebe a svou sestru), později má potřebu psát vzpomínky i za manžela Karla, a to

i z doby, kdy se ještě neznali. Podobný sklon ostatně známe i z memoárů jiných autorek, například Hedy Margoliové-Kovályové (*Na vlastní kůži*, 1973 v exilu, 1992), Josefy Slánské (*Zpráva o mém muži*, časopisecky 1969, knižně 1990) či Anny Blažíčkové (*Ted něco ze života*, 2012). Celkově kraťouchké texty Olgy Houskové působí jako vzpomínky, jež se autorky vynořovaly při probírání se rodinnými snímky. Oproti jiným dílům, která vznikla jako texty k fotografiím (zmiňme třeba slavné *Všecky krásy světa* Jaroslava Seiferta), se však jednotlivé odstavce nerozvinou v komponované a ucelené celky, natož v autonomní prózu.

Hloubka fotografií, plochost vyprávění

Ve srovnání s textem jsou fotografie *Rodinného alba* zajímavější a kvalitnější – většina by obstála samostatně, bez vzpomínkových pasáží, s pouhým popisem. Převážná část snímků je černobílá a pochází od samotné autorky, případně od Staši Fleischmannové, z ateliéru sester Jílovských (Fotografie OKO) či od Rudolfa Jílovského. Mají kompozici i hloubku a občasné barevné snímky jsou v porovnání s nimi v podstatě jen dokumentární.

Na textech je patrné, že je autorka psala primárně pro soukromé účely – jednotlivé části knihy byly původně vydány jako soukromé tisky v letech 2012 a 2013. To se odráží například v nevysvětlených jménech, která se v textu náhle objeví a čtenář si jejich nositele musí dohledat buď v úvodu Anny Houskové, jenž poskytuje základní záchytné body, nebo v druhé části knihy, nazvané Rodina, která obsahuje medailonky nejdůležitějších osob, v nichž se však někdy opakují pasáže či epizody, které jsou vyprávěny v centrálním textu, Vzpomínkách. Mnozí autoři memoárových textů (například Pavel Kohout, Anna Blažíčková nebo Ivan Klíma) si nárokují právo zahrnout do svého příběhu i současný osobní život dalších postav, je proto sympatické, že Olga Housková ponechává životní osudy dětí, vnoučat i pravnoučat diskrétně bez komentáře a soustředí se na vzpomínanou minulost.

Všednost v protisvětle

Kapitola Rodina snad není zasazena do úvodu knihy proto, že *Rodinné album* navazuje na knihu Staši Fleischmannové *Vrstvami* (2014; viz A2 č. 7/2015) a také na *Sny* Olgy Houskové (2015). V pozadí tak stojí předpoklad, že čtenář už je s hlavními postavami a jejich osudy obeznámen. Proto je nová kniha v úvodu nepředstavuje, ale dodává detailnější

charakteristiky protagonistů a jinak perspektivizované verze některých událostí.

Část Vzpomínky je heterogenním souborem epizod. Zdánlivě banální a pro další životaběh nepodstatné události („Bětuška odcházela na maškarní ples. Byla za anděla. Přišla se nám do koupelny ukázat, moc se nám líbila.“) nabývají na důležitosti prostě jen tím, že právě ony byly z šestadevadesát let dlouhého autorčina života vybrány. Krátké vzpomínkové odstavce sice nesou dataci, ta je však velmi často vágní a nesituuje danou vzpomínku do konkrétního dne, ale spíše do určitého období. Výjevy na sebe leckdy tématy ani zmiňovanými osobami nenavazují, a pokud odhlédneme od spojovacího prvku rodiny Jílovských, působí některé části s časovými či prostorovými přeskoky poněkud chaoticky. Chybějící jasná narativní linka způsobuje, že nevíme, jak k některým událostem došlo – sestry Jílovské náhle provozují ateliér, Staša má sedmiměsíčního syna, Olga najednou pracuje v Divadle na Vinohradech...

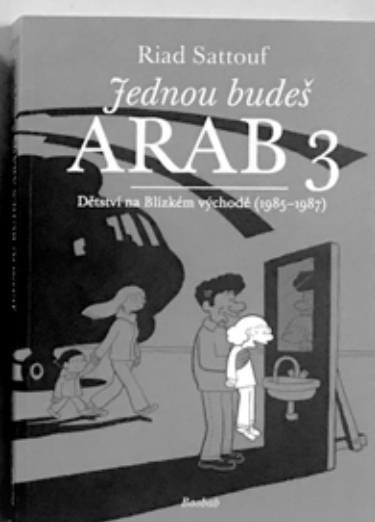
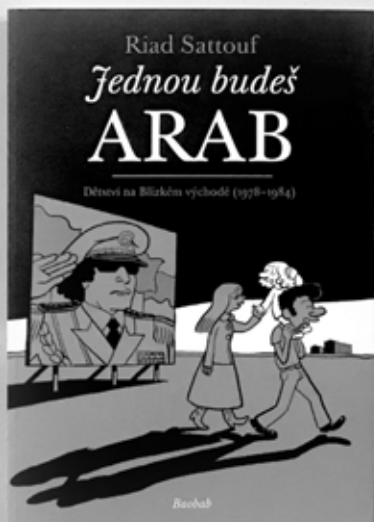
Před čtenářem vystávají záblesky rodinného života, které se neskládají v ucelený životní příběh a tvoří spíše jen odraz autorčiny osobnosti. Nedozvíme se téměř nic o jejím vývoji a jejích názorech, autorka pouze zaznamenává události, a to téměř výhradně z intimní každodennosti – politický či společenský život do textu vstupuje minimálně, jakkoli se tu vedle rodinných protagonistů opakovaně objevují jména známých osob z kulturního prostředí, v němž se Olga se Stašou pohybovaly – Milena Jesenská, Honza Krejcarová, Vlastimil Brodský, Vlasta Chramostová, Arnošt Paderlík a další. Otázky pak logicky vystávají u lakonicky zmíněných epizod, v nichž však nelze velké dějiny pominout: „Reprodukovaly jsme z cizího tisku záběry koncentračních táborů pro ilegální tisk, fotily jsme podobenky na ilegální kennkarty a retuší měnily podoby (...) v roce 1945 tu přespávali uprchlíci z koncentračních táborů.“ Nebo: „Výrok souseda Lukáše v Kytlici: ‚Pane Housko, kdybych byl věděl, že budete v rádiu číst Lenina, tak bych vám ten kybl nepůjčil.“

Texty mnohdy vyznávají jako lyrické výjevy, kterým však schází obecnější výpovědní hodnota. Podobně jako kniha *Vrstvami* její sestry tak i *Rodinné album* Olgy Houskové drží pohromadě především díky reprodukovaným fotografiím, které z leckdy příliš subjektivních záznamů činí zajímavý dokument. Autorka je komparatistka.

Olga Housková: Rodinné album. Milan Hodek – Paper Jam, Praha 2019, 156 stran.

Francouzské
komiksy z Baobabu:
David B.
Zahrada ve zbrani
Král Špunt

připravujeme:
Joann Sfar
Rabínův Kocour
(1—5)



Fauve d'Or
nejlepší grafická novela
Angoulême International
Comics Festival

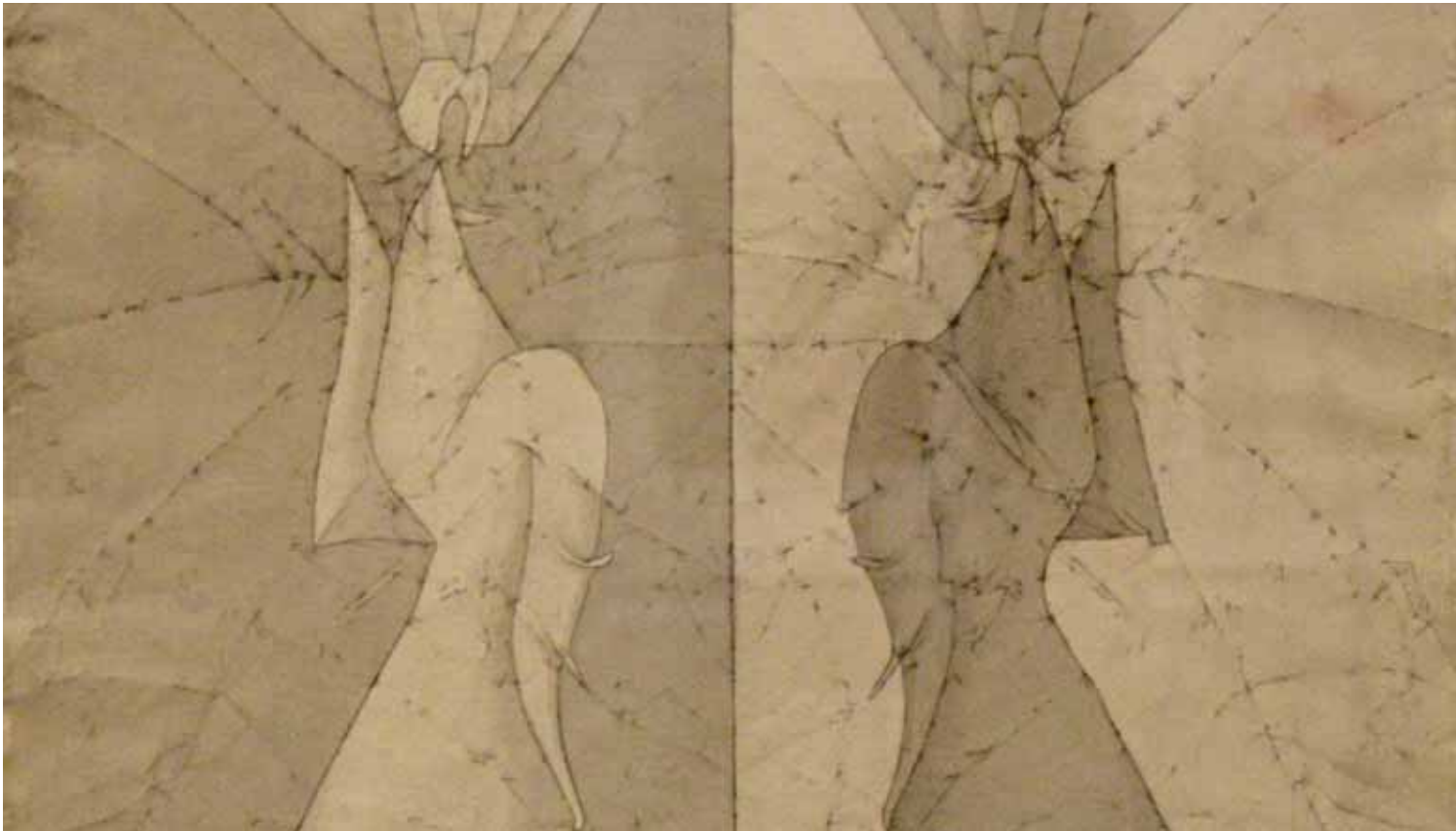
Jednou budeš Arab 4
vychází v září 2020!

BAO

X

Fugy a poprav

Hommage Zdeňka Barborky



Ladislav Novák: Andělé? Dáblové?, froasáz, 1981

Jméno experimentálního básníka, prozaika a operního libretisty Zdeňka Barborky je české veřejnosti snad ještě méně známé než tvorba jeho souputníků Ladislava Nováka či Josefa Hiršala. I proto patří obsáhlý výbor z Barborkova díla, který uspořádal Michal Jareš, k zásadním knižním počínům loňského roku.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

Umění ani literatura nemají žádnou podstatu a jsou vždy takové, za jaké je sami považujeme. Nejsou tudíž čímsi, čemu bychom mohli rozumět, ale spíše něčím, co se každému porozumění vzpírá. Takové kladení odporu se ovšem neobejde bez narušení sebe sama, své vlastní materiality, tedy toho, čím umění a literatura disponují – samotného jazyka. Toto narušení se projevuje jako opakovaná destrukce: „Básnická práce spočívala odevždy ve vytrhování jazyka z jeho přirozeného stavu, v jeho deformaci a nové organizaci,“ píše ve svém manifestu O nové poezii z roku 1967 Zdeněk Barborka, jehož literární – básnické i prozaické – dílo vyšlo v knize *Hommage. Básně a prózy*, připravené Michalem Jarešem a s doslovem Roberta Jandy v nakladatelství Dybbuk.

Náhoda a opakování

Barborka své básnické i prozaické skladby komponuje jako hudební partitury založené na dvou zdánlivě protikladných principech: náhodě a opakování. Záměrná repetitivnost nemusí sloužit jen rytmu, jenž by básníkovu tvorbu propojil s dávnými (kultickými) formami tvorby. Opakování jakožto pokus obnovit předchozí stav věcí může být spojeno s touhou evokovat prvotní zážitek, který se stal součástí zkušenosti jedince. To ovšem nastoluje nezodpověditelnou otázku, nakolik se opakování od původního zážitku liší, nakolik jej rozměňuje, nebo naopak rozvíjí do svébytného pokračování. V opakování jako by se skrýval slastný zážitek z nehybnosti a potlačené touhy – jako by neustálé připomínání události nakonec vedlo ke gombrowiczovskému nebo vlastně schopenhauerovskému

zděšení z nemožnosti vytrhnout se z rituálu a k nutnosti znovu slastně prožít svou smrt. Paměť se zde pojí s traumatem, nikoli reflexí, ale mementem, jehož jediným smyslem je zastavit čas. S traumatem tak silným, že musí být zopakováno. Možná se člověk z úzkosti a hrůzy, které prožil ve 20. století, nedovede vzpamatovat a je nucen je stále znovu zakoušet. Barborka vlastně nepřímou říká, že každá tvorba je destrukcí, anebo rovnou autodestrukcí.

Plán světa

Událost, která se rodí kdesi na horizontu našeho očekávání, rodí se do své vlastní proměny ve faktičnost. Barborkovy básnické texty jsou založeny na polaritě mezi nahodilostí a daností, jako by vše, co svým jazykem básník zkoumá, mělo zachytit onu zvláštní skutečnost, že událost, která je nahodilá, se nakonec stane neměnnou. Barborka přitom události nevypráví, ale prezentuje je coby danosti. Dílo se nevyvíjí v čase, ale stává se modelem, který se realizuje až svou interpretací. Událost, která není v čase rozvíjena, a tedy vyprávěna, působí na čtenáře jako dokument – s důrazem na aktuální přítomnost a fakticitu. Text přitom vede k destrukci základního vzoru. Dílem už není prezentovaný artefakt, ale soubor možností, jak s daným textem naložit. To Barborku přivádí k přehodnocení vztahu umění a techniky, zachyceného v již zmíněném manifestu O nové poezii: „Báseň je plánem světa, v němž působí to i ono, a to v poměru přesně vymezeném. V básni je ovšem ratio v převaze. To proto, že i když jsou v ní protikladné prvky v naprosté rovnováze, byly do ní vloženy s mírou maximální objektivity, tedy postup racionální při práci, který však zachovává své stopy i v hoto-vém díle.“ Všechny možné varianty a konstelace Barborkových básní jsou stejně originální – takový je výsledek básníkovu pokusu smířit techniku a poezii. Jak napsal kinetista Karl Gerstner: „V rámci systému není myslitelná pouze jedna kompozice, ale nekonečně mnoho rovnocenných kompozic.“

Jazyk popravuje básníka

V duchu moderní poezie vytváří Barborka báseň ne jako umělecké dílo, z něhož vyrůstá něco krásného a vznešeného, ale coby umělecké gesto, které skrze umělecký předmět

zkoumá možnosti tvorby, jak to můžeme vidět nejen třeba u Koláře, ale už u Mallarméa či Poea. Báseň již není ani tak inspirovaná, ale udělaná. Vyrůstá však v takovém případě dílo z autora a je jeho prodloužením, anebo je spíše čímsi zcizeným a předmětným, co v sobě koncentruje materialitu jazyka? Barborka nasvěcuje jazyk jako nepřirozený nástroj, jehož pomocí lze odkrýt člověka, ale zároveň je v něm ukryta hrozba. Mechanické opakování pak propojuje nejrůznější sféry řeči a zároveň vede k jejímu rozpadu.

Již v samotném vztahu techniky a poezie, v tom, že dáváme tyto pojmy do souvislosti, je přítomný nesmiřitelný střet – vzniklé napětí můžeme pouze umenšovat, nebo naopak zvětšovat, jak je tomu v nejznámější Barborkově básni Ignác o fiktivním setkání Ignáce (Karla Hynka Máchy) a Roberta (Desnose): Barborkův Desnos se rodí v blízkosti náměstí de Grève, v minulosti proslulého veřejnými popravami, aby nakonec zahynul v koncentračním táboře v Terezíně. Ignáce zase provází symbol poprav – oprátka. Mechanismus stroje, který už neslouží básni, ale popravě básníka, najdeme rovněž v básnickém cyklu Redukce aneb sedm klenotů světového písemnictví či v Barborkových Fugách, zvláště Fuze 3, která je věnovaná Kafkovi – systém jazyka tu funguje jako stroj na zabíjení autora.

Moderní básnická řeč hraničí se zločinem, neboť jej do sebe zahrnuje – jak je tomu v básních Paula Celana. A také Barborkův básnický jazyk se stává zločinným. Musí se jím stát, aby dokázal zločiny pojmout do svého sémantického pole. Barborka toho docílí redukcí jazyka, což je jen zdánlivý paradox, neboť nejtěžším zločinem minulého století je ztráta jazyka jeho obětí, ztráta schopnosti o zločinech vypovídat. Zdeněk Barborka šel ve svém zahrnování zločinů do tkáně řeči až ke kořenům literatury. Ve výše zmíněné básnické skladbě vytváří jakýsi poetický analogon ke slavné Duchampově *Nevěště svlékané svými mládenci, dokonce* (1915–1923) – jako bychom Roberta i Ignáce při každém opakování čtení doslova svlékali, *dokonce*, a tak se podíleli na jejich vraždě.

Autor je spisovatel.

Zdeněk Barborka: *Hommage. Básně a prózy*. Dybbuk, Praha 2019, 600 stran.

Na mezi

Zaječí způsoby

MATOUŠ JALUŠKA

Říká se, že v antropocénu již nelze zažívat pastorální idylu života jako rozhovoru přírody a člověka, neboť tento dialog se změnil v samomluvu. Každé životní prostředí je tak či onak přetvořeno člověkem, jeho touhami, produkty a odpady. Lidé mají ve všem prsty, idyllické časy jsou pryč. O jejich odchodu se dosud mluvilo mezi ekology nebo třeba v souvislosti se současnou přírodní poezií, s nástupem pandemie ale mnohé věci dosud bezpečně uklizené někde v básničkách vystoupily do zjevnosti. Můžeme se jich dotknout, říznout se o ně, něco od nich chytit.

Idyla je pryč. Na parkovištích u hradů a zámků hoří pneumatiky a municipální bojůvky stavějí barikády, aby lidé z měst nemohli rozsévat virus... Na jedné straně těch zátarasů skály, lesy, klid, na druhé straně paneláky, beton a strážníci s nesnesitelným tikem. A tak je to všude. Francouzská spisovatelka Marie Darrieussecq nedávno přispěla do týdeníku Le Point denními záznamy o svém pobytu na venkově, mimo jiné o tom, jak schovala do garáže auto s pařížskou poznávací značkou, aby mohla v jiném, lokálně registrovaném voze jezdit po okolí, třeba na pláž. Celý ten deníkový esej přetéká melancholií, vynořují se v něm obavy o blízké staré lidi a je velmi evokativní. Pastorální, řeklo by se. Cesta tím směrem je však zatarasena.

„Zajíc v osení tiše si hoví,/ a žádný z loveců o něm neví,/ když okolo mlázím prochází,/ dupe, křičí a halasí:/ hú lálá!// Ze řetězů už pustili psiska,/ ať vyštvou kořist zpod křoviska,/ přitom vyjí, ‚haf haf‘ štěkají,/ ozvěna duní v celém háji/ strašlivá.“

Ten zajíc v osení má být patrně intelektuál, který se skrývá. Sedmihradský humanista a františkán Johannes Caioni (Ion Căianu) zaznamenal text o zajíci do rukopisného zpěvníku uloženého v jeho domovském klášteře Lázarea někdy ve třetí čtvrtině 17. století. Tehdejší Transylvánie čili Sedmihradsko fungovalo jako autonomní knížectví, spojené lenními vztahy s tureckou říší i s uherskými králi z habsburského rodu. Pro leckoho se toto nárazníkové pásmo stalo útočištěm, bylo spleteno z mnoha jazykových komunit a protínalo se tu mnoho různých mocí. Bylo snadné někoho si zneprátnit. Právě to se patrně stalo Caionimu, když po krátký čas zastával funkci předáka místní katolické církve.

Zaječí píseň začíná v originále latinsky: „Lepus intra sata quiescit...“ Po chvíli se láme do maďarštiny a pak zase zpět. V obou jazycích si autor stěžuje: „Povězte, vrchnosti, zač mám být souzen?/ Snad že vám smrdí moje nouze?/ Nedlužím peníze, čest ani ránu,/ věrně jsem sloužoval pánu/ císaři.// Proč na mě nevráží ctění preláti?/ Čím bych jim asi tak pokutu platil,/ s kožšinou hrubou, krátkou,/ s ohánkou sraženu k zadku?/ Jsem chudák!“

Caioni se skrývá jako ten zajíc, chce pousťevnický prchnout do hlubokých lesů, ale psi ani lovci neopouštějí jeho stopu, stále ho stíhají. A tak jim v závěru písně musí dát fant: „Teď ať si každý vyzvednout ráčí,/ to, co jsem v oseníčku tlačil,/ než jsem vyhledal bezpečí./ Jsou ještě teplé, zaječí./ Sbírejte!“

Krátký deníček francouzské spisovatelky dosud rezonuje, diskutéri přirovnávají jeho autorku k Marii Antoinettě se všemi zlověstnými konotacemi. Z jejího příkladu bychom se mohli poučit, stejně jako z Caionioho textu, když už se náš prosycharjící, vřý obydlený svět drolí jako Transylvánie. V první řadě tedy: nepožadujeme idylu. Budme jako ten zajíc, se vším všudy.

Đábel v detailech a v AZ kvízu

Experimentální trilogie Morava, krásná zem

Trilogie Morava, krásná zem se postupně objevovala na filmových festivalech, vybraných projekcích a nyní je dostupná i na streamovacích portálech. Experimentální koláž moravského folkloru, zombies a AZ kvízu, na níž dlouhodobě spolupracovali Petr Šprincl a Lukáš Jiříčka, vnáší do české kinematografie neokoukané prvky.

ANTONÍN TESAŘ

Sousloví experimentální film má široké pole významů, které odvisí od mnohovýznamovosti samotného slova experiment. Pojetí filmu jako pokusu v laboratorních podmínkách může počítat s různou mírou kontrolovatosti a také předvídatelnosti výsledku, od přísně strukturovaných a racionálně rozvržených konstrukcí po ryzí improvizace. Experiment tak může znamenat také spojení se na intuici a volné asociace spíše než na racionální program. Tyto triviální postřehy je dobré mít na paměti při sledování filmové trilogie Petra Šprincla a Lukáše Jiříčky *Morava, krásná zem*.

Make Hodonín Great Again

Na Šprinclově a Jiříčkově počínu lze ocenit už to, jak se mu daří mást velkou část diváků. Při jeho uvedení v soutěžní sekci na MFDF Ji.hlava někteří diváci nechápali, proč je film řazen mezi dokumenty. Mnoho diváků mylí jeho neukotvený, kolážovitý charakter. V trilogii se prolínají intelektuální texty od Mircei Eliadeho či Karla Hynka Máchy s popkulturními odkazy na zombie horory a metalový okultismus, ale také s ryze folklorní kulturou dechovky či moravských krojů. Tvůrci nicméně v rozhovorech trpělivě vysvětlují, že kontrast „vysokého“ a „nízkého“, který dnes už ostatně není nijak zvlášť provokativní nebo vzrušující, při práci s materiálem nehrál příliš velkou roli. Zajímavý je spíš z hlediska reflexe jejich filmu.

O *Moravě, krásné zemi* se dá hovořit buď velmi abstraktně a teoreticky pitvat velká témata, kolem kterých je trojice filmů vystavěna, nebo se naopak můžeme soustředit na konkrétní detaily a požitkářsky se bavit jejich bizarností. Dokonce i samotní tvůrci plynule přeskakují mezi intelektuální a odlehčenou interpretací. Na jednu stranu uvádějí trilogii v lokálních kinech pod propagačními slogany, které si střílely z Trumpova hesla „Make America Great Again“ (například Make Hodonín Great Again), na stranu druhou v rozhovorech interpretují své dílo jako seriózní reflexi nacionalistických mýtů a jejich vztahu

k fašismu. Svým způsobem sedí obojí, záleží na úhlu pohledu.

Eliade a zombie

Absolvent brněnské FaVU Petr Šprincl patří do poněkud přehlížené, ale pozoruhodné skupiny současných českých filmařů s výtvarným vzděláním, jejichž snímky se podvrtně vymezují vůči klasickým filmařským postupům a zakládají si na ironii a absurditě (Mark Ther, Adéla Babanová, Tomáš Svoboda a další). A projekt *Morava, krásná zem* do tendencí spojujících tyto tvůrce přesně zapadá. Všechny tři díly jsou výrazně fragmentární. Rozpadají se už na vizuální úrovni, když bez jasného klíče střídají různé formáty obrazů včetně 8mm filmu a VHS. Z hlediska motivů a prvků, jež se zde vynořují, pak trilogie působí jako záměrně nepřehledné skladiště obskurností, které ale mají pro tvůrce filmu hodnotu ironických fetišů. Ty se soustředí jednak kolem tématu moravského folkloru a nacionalismu a jednak kolem okultismu, satanismu a černé magie. Třetím úběžníkem by mohla být všední realita současné Moravy, která se zřídka přímo tematizuje, ale bývá ve většině scén věcně přítomná a už jen svou prozaičností opakovaně usvědčuje folkloristické nadšenectví ze sebeklamu.

Při organizaci jednotlivých motivů tvůrci pracují s principem surrealistické koláže – z fragmentů poslepovaných k sobě kontrastním způsobem vyvstávají nové významy. Recitace z Eliadeho *Mýtu o věčném návratu* zní jako podkres k přesvíceným černobílým záběrům lidových slavností, zombie pojidá rajskou omáčku s řízkem, ďábel s tvářmi Václava Upíra Krejčího se stává hostem soutěže AZ kvíz, frontman satanistické metalové kapely Root se v kulturním domě účastní představení slovácké inscenace *Maryši*. Podobný charakter nepravděpodobných setkání mají i některé artefakty, se kterými autoři pracují, například dopis Jana Uprky (syna malíře Joži Uprky) Adolfu Hitlerovi či zpráva o satanistické sektě na Hodonínsku.

Skladiště fetišů

Když tyto střety sledujeme z velké dálky, mohou nás podněcovat k obecným úvahám. Ukazují, jak plynule se nacionalismus mění v uměle udržovanou mytologii, která je čím dál odtrženější od reality, a tím pádem nedotknutelná a zároveň rozmělněná do travestie. Okultní, hororové, metalové a satanistické prvky, které mají přiznaně brakové vyznění, vplouvají mezi lidové kroje a dechovku až nečekaně plynule právě proto, že jde o setkání dvou mytologií redukováných na jejich vnější atributy. Jak se ukazuje při čtení absurdního Uprkova dopisu Hitlerovi, i fašismus jako by byl jen nahodilou záminkou, jak nechat dutý zvon moravanství znovu rezonovat.

Také se ale můžeme bez podobných obecných rámců úplně obejít a prostě si užívat proud absurdních scének, jízlivých útoků na folkloristické ikony, radostně inscenovaných hororových výjevů a DIY estetiky – tedy věcí, na které v české kinematografii příliš často nenarazíme. *Morava, krásná zem* je do značné míry plod nekorigovaného nadšení pro podivnosti a objevitelská radost zde hraje větší roli než ohled na celkový smysl díla. Nejvýzrálejší epizodou celé trilogie je bezpochyby ta třetí, která má na jednu stranu nejtradičtější vyprávěcí strukturu, ale na stranu druhou tvoří strhující syntézu předchozích dvou epizod. Je to podivuhodně komplexní filmová koláž. A právě princip koláže je tím, co drží ono skladiště fetišů pohromadě a co z něj dělá pozoruhodný filmový objekt.

Morava, krásná zem. Česká republika, 2015, 30 minut.

Morava, krásná zem II: Zrození fašismu z ducha fašáňku. Česká republika, 2016, 43 minut.

Morava, krásná zem III. Česká republika, 2019, 65 minut.

Režie Petr Šprincl, scénář Lukáš Jiříčka, kamera Matěj Piňos, Petr Šprincl, Marie Hájková, Michal Böhm, Jan Vidlička, střiž Marie Hájková, hudba Michal Cáb, Tomáš Procházka, Root, Bojané, ExArgema, Moravanka, Katka a Jindra, hrají Ivana Slabáková, Václav Upír Krejčí, Jiří „Big Boss“ Valter, Aleš Zbořil, Eva Machourková ad. Dostupné online na DAFilms.cz a Aerovod.cz.



Morava, krásná zem je do značné míry plod nekorigovaného nadšení pro podivnosti. Foto Xova Film

Šustění pytlíkem po večeře

Se Zuzanou Burianovou o vyprávění sociálně vyloučených

S režisérkou a spoluzakladatelkou souboru CO ČUMIŠ, v němž hrají ženy bez domova, jsme mluvili o tom, kde leží hranice mezi terapií a tvorbou, fantazií a skutečností, a také o tom, jak snadné je stát se sociálně vyloučeným.

MARTA MARTINOVÁ

Je nějaká spojitost mezi soubory CO ČUMIŠ a Ježek a čížek? Lišíte se v metodách práce? A inspirujete se nějakými dalšími projekty sociálního divadla, které pracují s lidmi bez domova? Představení souboru Ježek a čížek jsem bohužel neměla možnost vidět, jedna z našich hereček ale s uskupením vystupovala, a to i ve výjimečném projektu Kamily Polívkové Víra, láska, naděje, kde hrála spolu s herci z tehdejší Komedie. Ta zkušenost jí dodala sebedůvěru a pocit, že někam patří. Základ je asi podobný, profesionální umělci pracují s lidmi z ohrožené sociální skupiny, pár rozdílů tu ale je. Naše existence je kratší a složení souboru se v zásadě nemění. Navíc jsme samé ženy. Inscenace CO ČUMIŠ také nevycházejí z literární nebo dramatické předlohy, vedeme herečky k tomu, aby texty psaly samy, a vznikají tak úplně nová „dramata“. Inspiraci k divadlu se sociální tematikou čerpám každoročně na festivalu Případ pro sociálku – naposledy mě zaujalo představení Nádražní blues sdružení Bílá holubice a už po několikáté také soubor Třetí věk Louny. Z těch zahraničních bych ráda zmínila tvorbu Cardboard Citizens, zajímavé a provokativní jsou starší práce výtvarníků Santiaga Sierry a Pawła Althamera.

Autenticita a uvěřitelnost hrají v sociálním divadle důležitou roli, také je však potřeba budovat narativ, najít způsob, jak věc podat divákům. Jak pracujete v projektu CO ČUMIŠ s hranicí mezi realitou a fikcí? Realita a fikce se často nekontrolovatelně prolínají. Vycházíme vždy z hovoru s našimi herečkami na dané téma, které se jich týká – v případě CO ČUMIŠ 2 to byla zkušenost s ubytováním v azylových domech. Pak přišla na řadu improvizace, hyperbola, pozvolný vznik textu a další divadelní postupy, jako divadelní zkratka, interakce s diváky nebo tvorba jevištního obrazu. Nakonec jsme v inscenaci vytvořily prostředí fiktivního azylového domu, kde například platí regulace „šustění pytlíkem po večeře“ nebo tam bydlí neviditelný pes. Režijní a autorské nápady přitom procházely kritikou hereček, které v azylovém domě opravdu bydlely... S herectvím je to podobné – často balancujeme mezi autentickými momenty a „secvičenými“ scénami, které působí občas roztočile, občas trochu křečovitě. Snažíme se je eliminovat, ale není to jednoduché, protože je třeba inscenaci nazkoušet a opakovat pokud možno v podobné verzi. Všechno přitom jde pomaleji než v profesionálním divadle, každá změna, která by mohla vést k oživení výstupu, je pro naše herečky náročná. A hlavním cílem zůstává, aby měly z hraní radost.

Pro mě jsou samozřejmě nejzajímavější autentické momenty během představení, které jsou divákovi často skryté. Třeba když si postavy pustí svou oblíbenou písničku na velkých bednách a zatancují si na ni. V reálném životě si ji herečky tak neužijí – buď nemají přehrávač, nebo nesmějí dělat hluk ve sdíleném ubytování. Občas nás realita ale zasáhne nečekaně a drsně. Třeba když se jedna z hereček jen několik dní před premiérou musela skutečně na azyl odstěhovat a řešit, co se psem, kterého tam mít nemůže. Pár týdnů předtím jsme napsaly podobnou situaci do scénáře a nenapadlo nás, že opravdu nastane. Na premiéře se tak s tím psem skutečně loučila. Ale teď už zase bydlí spolu v sociálním bytě.

Je zde nějaký předěl mezi terapií a divadelní tvorbou? Terapie je to pořád, někdy více, někdy méně, a myslím, že pro nás pro všechny. Základem však je vytvořit společně inscenaci, divadelní dílo. To je náš hlavní cíl.

CO ČUMIŠ 3 s podtitulem A jestli neumřela, pracuje tam dodnes směřuje k trochu obecnějšímu tématu – od života vyloučených osob k tématům, která trápí valnou část populace, jako jsou exekuce, půjčky nebo práce načerno. Není takový záběr příliš široký? Já bych do toho nejraději ještě zahrнула pracovní agentury, úřady práce, rekvalifikační kursy a podobně. Je to všechno provázané. Blbě si půjčíte nebo nezaplatíte pokutu, přijde exekuce, skončíte na ulici, z černě vydělaných peněz nechcete platit vysoké splátky dluhů... Hranice mezi osobami „v podstatě vyloučenými“ a ohroženou skupinou je hodně tenká a často jednosměrná. My ale netvoříme komplexní sociologickou studii na daná témata, spíše chceme vyprávět příběhy postav inspirované životem konkrétních lidí. V současnosti se na zkouškách dohadujeme



Zuzana Burianová. Foto Michaela Škvrňáková

a fantazírujeme nad otázkami, jakou práci a za jakých podmínek bychom chtěly dělat, které krásné profese už neexistují nebo kde jsme pracovaly nejméně rády. Inspirací pro název trojky byla jedna z historek naší herečky, která jednou musela sedět na vrátnici tři dny, protože druhá směna nepřišla a zaměstnavatel jí vyhrožoval, že jí nezaplatí. Nakonec se tam přestěhovala, i s přítelem. Uvidíme, kam nás ten dramaturgický výzkum dovede. Inscenace má mít premiéru na podzim ve Venuši ve Švehlovce na festivalu Případ pro sociálku.

Jak se vám daří předat téma divákům? Nehrajete jen pro úzkou skupinku poučených? Jak reagují třeba festivalová publika? Nad tím pořád spekulujeme. Dlouho nás mrzelo, že na představení nechodí moc lidí bez domova, přestože to mají zadarmo. Nakonec jsme vyrazily za nimi na azylový dům a udělaly jim besídku. S Bárou Šupovou, která je druhou hlavou ve vedení celého projektu a je celkově angažovanější a radikálnější než já, jsme se loni rozhodly naplánovat také akce mimo divadlo. Podařilo se zorganizovat CO ČUMIŠ venku: Jako doma hledá azyl v Přistavu 18600. Součástí byl průvod Karlínem v kostýmech a oslovování kolemjdoucích, zda nemají volný sklep. Hledaly jsme nové místo pro komunitní centrum neziskovky jako doma, se kterou úzce spolupracujeme. Více než divadlo to byla občanská akce, jejíž součástí byla diskuse s Josefínou Schneiderovou z Armády spásy a představení pod širým nebem. Letos, 16. září, chceme uspořádat další díl pod názvem Co jsem měl dnes k obědu. Bude interaktivnější, počítáme s trenážerem

a dílnou dumpster divingu, s veřejnou debatou a kuchařskou soutěží. Na festivalech jsme zatím moc nehrály, ale loni na Open Air Programu v Hradci Králové někteří diváci odcházeli a jiní zase na konci při potlesku stáli. Na Erroru v Bratislavě jsme měly úspěch, ale to je festival zaměřený na divadlo s lidmi bez domova.

Jak práci souboru CO ČUMIŠ ovlivňuje aktuální pandemická krize? Musely jsme zrušit plánovanou jarní představení ve Venuši a pravidelné zkoušky na CO ČUMIŠ 3, což je mrzuté, protože na vznik nové inscenace je v našem případě třeba více času než v běžném divadle, klidně i rok. Letos jsme navíc poprvé dostaly grant Magistrátu hlavního města Prahy na vznik nové inscenace, takže můžeme herečkám za zkoušky platit, což jim občas dost pomůže. Proto

jsme v karanténním období vymyslely systém domácích úkolů, které nám herečky předávají nebo posílají mailem. Těšíme se, až budeme moci pracovat intenzivněji.

Myslíte si, že divadlo může řešit sociální problémy? Řešit je určitě může, stejně jako lidé řeší problémy, které se jich dotýkají. Otázkou je, jestli něco vyřešíme – já ale věřím, že ano. Dvě z našich hereček dostaly sociální bydlení. A obě tvrdí, že to bylo zčásti i díky CO ČUMIŠ. Jedna z nich bydlela po ubytovnách a azylech deset let...

Zuzana Burianová (nar. 1989) je divadelní režisérka. Studovala režii činoherního divadla na DAMU. Je autorkou a režisérkou sociálního divadelního projektu CO ČUMIŠ, který spolupracuje s ženami v sociální tísní. Působí jako kmenová režisérka divadla Tygr v tísní v pražské Vile Štvanice, spolupracuje s divadelním spolkem BodyVoiceBand a režiruje pro Český rozhlas. Její inscenace byly uvedeny ve Venuši ve Švehlovce, Moving Station, Klicperově divadle, Divadle J. K. Tyla nebo v Národním divadle Brno.

Matky na střídačce kapitalismu

Dokumentární drama Barbary Herz o odvrácené straně mateřství

Promlouvá k dnešnímu publiku matka z Čapkovy Matky, nebo spíše matka z Krásky z Leenane? K tématu mateřství se vrací dokudrama Jenom matky vědí, o čem ten život je, zprostředkovávající zkušenost sedmi současných žen s rodičovskou rolí v české společnosti.

KLÁRA KUDLOVÁ



Hra Barbary Herz zkoumá divadelní formou vztah české společnosti k mateřství. Foto Patrik Borecký

Na počátku desátých let zčeřila brněnské divadelní vody inscenace Anny Saavedry *Tajná zpráva z planety matek* (2012). A na konci letošního února se v pražském A studiu Rubín uskutečnila premiéra hry Barbary Herz *Jenom matky vědí, o čem ten život je* – také zde mateřství slouží jako úhel pohledu na českou společnost.

V sezóně 2019/2020 se v Rubínu zaměřili na to, „o čem jsme zapomněli mluvit“, s odhodláním neslevit přitom z kvality uměleckého pojetí jednotlivých inscenací. Na vzniku představení *Jenom matky vědí, o čem ten život je* se vedle režisérky Barbary Herz podílely dramaturgyně Dagmar Radová, Anna Smékalová a Lucie Ferenzová. Představení vycházející z nahraných rozhovorů pulsuje energií, je elegické, tragikomické, místy hororové. Na celkovém dojmu se vedle suverénních hereckých výkonů a nápadité rezie podstatně podílí hudba Ivana Achera i variabilní scéna Jany Hauskrechtové s oponou zachycující vnitřek chrámové kopule. Strop je tedy stěnou a vůbec vše funguje trochu jinak, než jak se zdá nebo jak by mělo. Hra Barbary Herz přitom divadelní formou zkoumá vztah české společnosti k mateřství.

Ženské mnohohlasí

Barbara Herz je známá svým vytrvalým experimentováním s různými polohami dokudramatu. Připomenu její unikátní *Zprávu o zázraku* (2019), zpracovávající doklady o životě a smrti Josefa Toufara, *Antigone vzletem sokolím* (2014) s „experty všedního dne“ nebo divadelní reportáž z psychiatrického oddělení *Neklid* (2015). V posledních třech letech se na základě osobní zkušenosti věnovala přípravě hry založené na autentických rozhovorech s mladými matkami. Mimo chodem, techniku dotazníku použila před osmi lety také Anna Saavedra při přípravě *Tajné zprávy z planety matek*. Ovšem zatímco hra Anny Saavedry, hraná „stohlavým chórem matek“, využívá nejen odpovědi skutečných žen, ale zapojuje také písňové texty (zlidověl popěvek „dupačky mu oblékala vždycky naruby, myslela si, že je to známka punku“) nebo fantasmagorickou zprávu o cestě astronauta na planetu obývanou výhradně matkami, hra Barbary Herz *Jenom matky vědí, o čem ten život je* se drží mnohem striktněji metody verbatim. Text sestává výhradně z odpovědí reálných matek. Komentátor děje představuje vznik hry takto: „Sedm akterek. Porody: přelom roku 2016 a 2017. Tři roky nahrávek. Autentických.“ Zároveň však zařazuje jakési varování před žánrem: verbatimová dramata

(tedy hry vytvořené na základě nahrávek) totiž nezprostředkují objektivní pohled na realitu, ač takové zdání mohou vyvolávat. Akteři rozhovorů se mohou do určité míry stylizovat, autor navíc provádí při výběru odpovědí podstatnou selekci. Hned v úvodu hry proto zazní varování komentátora: „Autenticita je děvka. Na to nezapomínejme.“

Do textu hry tento komentující – zřejmě autorský – hlas vstupuje stále znovu. Klade otázky, doslovuje (vzácně se objevují i jiné vnější hlasy, inkognito zazní například hlas významné feministky a sémiotičky Julie Kristevy). Dojem bezprostředního setkání s mladými matkami je tak stále narušován. Dalším nástrojem „zcižování“ je ztvárnění šesti ženských rolí pouze dvěma herečkami a jedním hercem: herecky vynikající Veronikou Lazorčákovou, bezprostřední a femininní Lucií Andělovou a komediálním, ale i nečekaně senzičním Jiřím Knihou. Scéna, v níž se herec z moderátora postupně proměňuje v jednu z matek, je jednou z herecky nejsubtilnějších pasáží hry. Během představení se nicméně divák, vzdor různým atributům jednotlivých postav (módní brýle pro literární vědkyni, kšiltovka pro studentku atd.), postupně ztrácí v tom, kterou z matek hry právě daný herec či herečka představují. Předávání „štafety ženského hlasu“ tak vytváří jakési ženské mnohohlasí a pokrývá celou síť témat obecně spojených s mateřstvím.

Odvrácená strana mateřství

Aktérky natáčely své výpovědi v průběhu tří let po porodu: tematická síť se proto dotýká především zkušenosti s těhotenstvím, porody, odchodem na mateřskou, respektive s rodičovskou dovolenou, s péčí o kojence a batole. Jak napovídá už titul hry, zkušenost všech akterek je možné charakterizovat především jako konfrontaci s „odvrácenou“ stranou života v naší společnosti. Postavy čelí názorům, podle nichž mateřství pouze oddaluje a komplikuje kariéru, případně by si ženy měly státní příspěvek nejprve zasloužit. Vedle těchto patologických diskursů přítomných ve veřejném prostoru tematizuje hra neméně patologické diskursy privátní, jako je manipulace v rodinách, nepřipravenost mladé generace na partnerství a rodičovskou roli, neochota partnerů účastnit se výchovy dětí, případně pozice dětí jako rukojmích rozhádaných rodičů.

Ačkoli je jisté nesmírně cenné tuto „odvrácenou stranu“ mateřské zkušenosti odtabuizovat, zdála se mi v tomto ohledu výpověď inscenace možná přece jen mírně jednostranná. Nejen

péče o kojence, ale také péče o seniory nebo dlouhodobě nemocné a koneckonců i péče o vlastní manželství přináší momenty frustrace a osamění. Dospělý život vyžaduje od všech členů společnosti jak schopnost vést emancipovaný život a chránit své hranice a důstojnost, tak způsoblost vnímat hodnotu vztahů, a některé osobní zájmy tomu obětovat.

Hipsterskej emblém

„Privátní je však vždycky současně politické,“ konstatuje autorský hlas a hra se zcela zákonitě dotýká také témat společenského a pracovního uplatnění matek i takzvaného skleněného stropu – tedy neviditelné bariéry, která odděluje kariérní a finanční perspektivu mužů a žen. Zajímavá je přitom profesní stratifikace postav: ve hře vystupují úspěšná univerzitní pedagožka i energická společenská aktivistka. Ta konstatuje: „Mateřství – to jsi v dnešní době jakoby na střídačce kapitalismu. Šla jsi jenom na střídačku a čekáš, až tě trenér povolá zpátky na to pozdně kapitalistické hřiště. Společnost se tváří, že si mateřství váží, ale zároveň je vůči němu v mnoha ohledech represivní (...) Hodně se mluví o mateřství a málo o podmínkách.“ Dále se ve hře objevuje antropoložka, která opustila obor, „protože děti“, absolventka herectví v roli samoživitelky, režisérka se dvěma malými dětmi a konečně inženýrka zemědělství žijící se svou rodinou radikální „alternativu“, která zahrnuje chov domácích zvířat, pěstování vlastní zeleniny, absenci bankovního účtu i telefonu.

O poslední aktérce platí, že se jí jako jediné podařilo uniknout z léček kapitalismu. Právě ona ve hře nejsilněji zosobňuje mateřství jako „hipsterskej emblém“, tedy symbol nekonvenčního přístupu k životu. Volba mateřství coby alternativy však zjevně není obecným řešením, a inscenace se proto pokouší navrátit rodičovství důstojný „mainstreamový“ status. Řadu problémů přitom není možné vyřešit „shora“, tedy na celospolečenské úrovni. Snad by v nějaké budoucí dokumentární hře mohlo zaznít i ono privátní sdělení, že vedle zátěže a traumat vnáší rodičovství do lidského života nesrovnatelný pocit smysluplnosti a hlubokou radost.

Autorka je literární historička.

Barbara Herz, Anna Smékalová: Jenom matky vědí, o čem ten život je. Dramaturgie Dagmar Radová, Anna Smékalová, Lucie Ferenzová, výprava Jana Hauskrechtové, hudba Ivan Acher, režie Barbara Herz, hrají Lucie Andělová, Veronika Lazorčáková, Jiří Kniha. A studio Rubín, Praha, premiéra 28. 2. 2020.



Sezona 45: Zdroje 2019/20

#hdivadlo
www.hdivadlo.cz/
poukazy

Divadlo válečné zóny

Kulturní odpor dženínského souboru The Freedom Theatre

Dramatický žánr označovaný jako playback divadlo staví na převyprávění často velmi nepříjemných životních zkušeností aktérů. Kulturní centrum The Freedom Theatre v palestinském uprchlickém táboře ve městě Dženín ho využívá jako prostředek k vytvoření nenásilné, umělecké formy politického odporu.

SHILPI SAINI

Než se pustím do hutného tématu „performance na válečném území“, musím objasnit, co míním aplikovaným divadlem. Rámcově se shodují s newyorským tvůrcem a teoretikem aplikovaného divadla Philipem Taylorem, že je „vedeno snahou vytvořit estetickou formu vzdělávání a je obvykle založeno na strukturovaných scénářích předkládaných týmy umělců, kteří jsou zároveň lektory a facilitátory“. Playback divadlo, které už desetiletí využívá soubor The Freedom Theatre v uprchlickém táboře v Dženínu, je právě takovou formou aplikovaného divadla. Musím však také přiznat, že sdílím názor Rustoma Bharrucha, že každé „divadlo je vždy aplikované ve smyslu jeho tělesnosti, ve smyslu hmatatelné a rozmanité práce s textem, ideou, ideologií či obrazem v performanci, která se realizuje až v praxi“.

Arniny děti

Činnost The Freedom Theatre měla dvě fáze: první začala založením divadla v roce 2006 režisérem, hercem a mírovým aktivistou Julianem Merem Khamisem, druhá zahrnuje období po jeho zavraždění 4. dubna 2011. Už jeho matka Arna Mer Khamisová, izraelská veteránka a pacifistka, ovšem v uprchlickém táboře Dženín na okupovaném Západním břehu Jordánu založila divadlo Elhajar – a už zde Juliano pracoval jako režisér. Toto divadlo fungovalo i po Arnině smrti v roce 1994, a to až do roku 2002, kdy bylo

rozvíjí jejich schopnosti v kursech tvůrčího psaní, připravuje divadelní produkce na místní i mezinárodní úrovni a zaměřuje se na interaktivní představení, jejichž součástí je seznámení s palestinskými uprchlickými komunitami (putovní autobus Freedom Bus). Všechny aktivity divadla přímo souvisí s kulturním odporem: od zapojení komunity ve formě playback divadla, což účastníkům umožňuje překonat válečná traumata, po přípravu umělecky výrazných inscenací, jako je *Alice in Wonderland* (Alenka v říši divů, 2011).

Překonat trauma

Válka je vždy traumatickým zážitkem. Její oběti jsou proti své vůli „diváky“ politické performance dvou nebo více soupeřících stran. Divadelní vědci a tvůrci napsali o roli divadla a performance při překonávání traumat způsobených válkou stohy knih. Jak léčívá síla divadla funguje? Často se předpokládá, že praxe „vyprávění vlastního příběhu“ může mít pozitivní dopad na vypravěče, že se od traumatického zážitku osvobodí tím, že jej vysloví. Iniciativa Freedom Bus tento proces svým playback divadlem samozřejmě podporuje: traumatem trpící válečné oběti a uprchlíci vyprávějí o konkrétních životních zkušenostech v prostoru centra za přítomnosti skupiny trénovaných herců. Herci pak zpracovávají příběh prostřednictvím obrazů a scénářů a čas od času jsou přerušováni facilitátorem, aby skupina od vypravěče získala co

do něčeho konstruktivního a kreativního. Cílem není jen pomáhat účastníkům divadelního workshopu přehodnotit své zkušenosti nebo je učit, jak vytvořit působivé představení; smyslem je uvědomit si sdílenou zkušenost oběti konfliktu v bezpečném prostředí. Je ovšem jasné, že snaha „přehodnotit“ událost takového druhu může být pro oběť i nebezpečná.

Estetika a empatie

Aplikované divadlo, jak je využíváno souborem The Freedom Theatre, je bezpochyby zajímavou zkušeností. Děti si odnášejí domů důležité lekce pro každodenní život a rozvíjejí svou osobnost účastí na hrách a performancích. Skutečnost, že tyto děti hrají před diváky z vlastní komunity, prohlubuje pocit intimity, empatii a podporuje jejich úsilí.

V případě putovního autobusu Freedom Bus se pracuje jiným způsobem. Playback divadlo může kdykoli padnout do pasti reprezentace stereotypů. Pokud herci nemají dostatečné povědomí o kultuře, z níž oběť pochází, možnost, že vyprávěný příběh skončí jen jako další prostředek stereotypizace, je bezpochyby větší. Teatroložka Rea Dennisová je přesvědčena, že „performeři nesou závazek docílit nějaké formy transformace vyprávění prostřednictvím divadelního jazyka. Při této transformaci se musí sám performer změnit z empatického posluchače v uměleckého tvůrce (...) divadlo uprchlíků musí být něčím víc než jen vyjádřením empatie. Nebezpečí však tkví v tom, že snaha může vyústit ve vytvoření „zrcadla reality“.“ Dennisová tak problematizuje potřebu aplikovaného divadla nebyť mimetické.

Daná komunita se s příběhem vypravěče, který je její součástí, ztotožňuje, někteří diváci mají i stejnou zkušenost. Pro cizí členy publika „přehrávané“ příběhy naopak zastupují individuální identitu vypravěče. Je to kluzký terén, protože tak může snadno dojít k nebezpečné stereotypizaci identity jako „palestinský Arab“ či „izraelský Žid“. S tím by umělci měli zacházet velmi opatrně. Stejně jako ohledávání bolestné zkušenosti uprchlíků nesmí skončit v tomto bodě, přetavení jejich utrpení do představení by nemělo skončit u vyvolání soucitu. Bolest by měla být převedena na „estetiku empatie“, která dále povede ke komunikaci a dialogu. Aplikované divadlo nemůže vyléčit komunitu z traumatu pouhým převyprávěním a přehodnocením životních příběhů. Profesionální divadelní skupina, která se této činnosti věnuje, má uměleckou povinnost navrhnout nové strategie pro zapojení komunity do divadelní tvorby – a naopak.

The Freedom Theatre vytvořilo řadu radikálních her, které nutí přemýšlet, problematizují izraelskou okupaci palestinského státu i kulturní podobu arabské společnosti. Adaptace *Alenky v říši divů* Lewise Carrolla je často vyzdvihována jako kritika ženského údělu v dženínském uprchlickém táboře. Domnívám se však, že je nutno jít ještě dál za proces ohledávání palestinské identity. Prostřednictvím tohoto divadla je třeba navázat spolupráci mezi Izraelci a Palestinci. Jinak přetrvává nebezpečí, že se mezi oběma skupinami vytvoří jen další propast. Dělat divadlo ve válečné zóně může být složité, těžké a občas dokonce nebezpečné. V tak kritické situaci mají tvůrci aplikovaného divadla povinnost vystříhat se performativních i procesuálních aktivit, které by skončily jako obyčejná propaganda.

Autorka je absolventkou Jawaharlal Nehru University.

Z anglického originálu **Theatre of the War-Zone**, který vznikl jako vědecký výstup na Jawaharlal Nehru University v roce 2014, přeložila **Marta Martinová**. Redakčně kráceno.



Herci a herečky dženínského The Freedom Theatre během performance v roce 2019. Foto The Freedom Theatre

za druhé intifády zničeno. V roce 2004 Juliano Khamis navštívil místo, kde původní divadlo Elhajar stávalo, a natočil emotivní dokumentární film *Arniny děti*. V roce 2006 pak v uprchlickém táboře Dženín společně s Jonathanem Stancykem a Zakariou Zubeidim založili The Freedom Theatre. Tím, že divadelní centrum postavil na *sumudu* (myšlenka odporu vzniklé po izraelsko-palestinském konfliktu v roce 1967) a orální historii palestinského exodu po vytvoření Izraele, dědictví své matky posunul dál. Cílem se stalo vytvořit hnutí kulturního odporu. Umělci Hala Al-Yamini a Abdelfattah Abusour ve svém textu o Julianu Khamisovi vysvětlují: „Juliano si kladl za cíl vytvořit nový umělecký a divadelní model, díky kterému si jednotlivec uvědomí svou situaci a který snad v budoucnu povede ke změně reality (...) když se lidé spojí v aktivním úsilí o ukončení restriktivní sociální struktury a vytváření nové.“

The Freedom Theatre učí mladé chlapce a dívky nové divadelní a filmové techniky,

nejvíce informací. V tomto procesu má vypravěč nejvyšší autoritu, zároveň je ale podporována sounáležitost celé komunity.

Vyprávění příběhu ovšem není jediný způsob, jak „prožít tíživé události“, jak upozorňují divadelní vědci Michael Balfour, Jenny Hughesová a James Thompson v knize *Performance in Place of War* (Performance ve válečném prostoru, 2009). Playback divadlo je jen malou částí širšího rámce, který zahrnuje i hudební a taneční představení jakožto formy odporu a fóra vyvolávající solidární účast diváků i umělců z celého světa. The Freedom Theatre navíc pracuje s traumatizovanými palestinskými dětmi a mládeží. Záběry z filmu *Arniny děti*, dokumentujícího aktivity původního divadla, ukazují, že jednou z metod může být dát průchod hněvu. Část energie je pak přesměrována do tvorby divadelních představení přístupných posléze členům celé komunity. Performance jako vyvrcholení celého procesu umožňuje přetavit hněv, frustraci a stres

Těšíme se na
vás brzy!
See you soon!
Galerie hlavního
města Prahy
Prague City Gallery

ghmp.cz
FB @ghmp.cz
IG @ghmp.cz #ghmp
G HMP

SOUTĚŽ

o nejpůsobivější
hudební skladbu
inspirovanou
výtvarným dílem



Josefa Istlera
Postava, 1945

GVUO

Hudební skladbu pro jakékoliv nástrojové obsazení, nebo jen sólový nástroj ve formě digitální audionahrávky v rozsahu 3–5 minut zašlete na stankova@gvuo.cz do 31. 5. 2020.

Vítězové získají zbrusu novou exkluzivní publikaci mapující dílo české umělkyně Kateřiny Šedé a celoroční vstup do galerie na rok 2021 zdarma.

1. 4. – 31. 5. 2020

gvuo.cz



VIKTOR HORVÁTH Mýtus o Rajské zahradě



Kdysi dávno, když byli Bůh a archanděl Lucifer ještě dobrými kamarády čili když byl Lucifer ještě skutečným andělem, ale už mu nadzvedávalo mandle, že on je pouze umělá inteligence – čili že je pouze stvořením, kterým se Bůh kochá, zkrátka tehdy dávno se jednoho krásného dne stalo mezi nimi toto.

Při procházce po Nebeských hradbách si za hezkého slunečního svitu povídali, když tu najednou Lucifera cosi napadlo, chvatně sundal svůj prsten, vyhodil jej do vzduchu a řekl:

„Dokážete se do něj trefit, Svatý otče?“

Prsten letěl Universem, točil se, třpytil a blýskal se, jeho kroužek nasával celé galaxie a zase je druhou stranou vypouštěl; Bůh se díval, jak se prsten točí, potom vytáhl kolt a střelil. Lucifer tam vyběhl a prsten zvedl. Nic.

„Kdepak, vedle. Netrefil jste, Svatý otče. Nevěřil bych, že se také můžete mýlit. Dozajista stárnete.“

„Trefil jsem se, ale nechtěl jsem váš hezký

prsten zničit. Střela prolétla dírou. Víte, tam, kde míváte prst.“

Nato se Lucifera zmocnil vztek:

„Ještě dobře, že tomu nevěřím. To by mohl říct kdokoli“, opět vyhodil prsten do vzduchu a teď střelil on, ale jen tak, bez zacílení, aby Boha provokoval, protože opravdu nevěřil tomu, že se Bůh do otvoru prstenu skutečně trefil.

Prsten spadl na zem, ale Lucifer k němu ani nešel, jen výsměšně řekl:

„No vidíte! Ted' jsem prsten prostřelil i já.“

„Nemyslím si. Jen se podívejte. Náhodou jste se trefil do kroužku.“

A hezký prstýnek přišel vniveč.

Lucifer se tam rozběhl, ale už bylo pozdě. Zdivočelá materie se z trosek prstenu dostala na svobodu, zběsile lítala mezi pomíchanými dimenzemi a uskupeními sem a tam, ve víru barev a času bojovali gryfové a sfingy, potom bylo slyšet drobné zazvonění a materie dopadla sem, na Špilberk. Tímto počínaje bydlel Bůh se svým dřívějším osazenstvem, Michaellem, Gabrielem,

Rafaelem a Urielem na Špilberku, avšak Lucifer si šel po svých.

Později se ještě jednou vrátil, ale ke Špilberku se nedostal. V Králově poli, jehož ulice tvoří čtvercovou síť, se zestárlý a vysmívaný nastěhoval do bytu ve 4. patře, s výhledem na východ, kam ráno pražilo Slunce tak, jako když zhruba na začátku 4. zpěvu Ztraceného ráje vidí Satan zahradu blaženosti, životem se hemžící Rajskou zahradu a nad ní nebeské těleso, Slunce, které osloví: O thou that with surpassing Glory crowned.

V 70. letech 20. století pracoval v továrně, po nocích zas na prostorném dvoře uvnitř bloku domů, tam si na malé zahrádce stloukl boudu na náradí, zaléval trávu, krmil svého černého psa a plel záhony se zeleninou. V těchto malých zahrádkách přečkali lidé socialismus a další zkázy civilizace.

VIKTOR HORVATH

maďarský spisovatel a rezident
festivalu Meeting Brno 2019

Přeložila: Simona Kolmanová

Sledujte letošní ročník na www.meetingbrno.cz

Kazety a trosky Jugoslávie

Srbský projekt Lenhart Tapes

Srbský elektronický hudebník slovenského původu Vladimir Lenhart čerpá z etnické hudby, ale přistupuje k ní bez nostalgie a fetišismu. Ve svých ikonoklastických zvukových kolážích dekonstruuje ustálené představy o Balkánu jakožto místě, kde se střetávají tradice a probíhají nesmiřitelné konflikty.

JAN SŮSA



Vladimir Lenhart. Foto subsite.hr

Rozpad Jugoslávie a s ním spojené rozvíjení mnoha národních identit se na Balkáně projevíly mimo jiné raketovým vzrůstem popularity různých podob etnické hudby. Tento fenomén výstižně ukázal srbský antropolog Ivan Čolović, když ve studii *Ethno: Stories about World Music on the Internet* (Etno. Příběhy world music na internetu, srbsky 2006, anglicky 2018) zachytil pomocí detailních autoetnografických popisů brouzdání po internetu specifickou rozkoš, kterou daný druh hudby dokáže vyvolat. Svérázná pocta dřevním dobám internetové propagace dodnes vzbuzuje fascinaci a zároveň slouží jako rozcestník pro zkoumání nejrůznějších projektů pohrávajících si s tradičními balkánskými hudebními formami. Jistá uhlazenost, která už je s koncepty etna či world music pevně spojena, provokuje k otázce, zda kromě množství spíše krotkých produkcí neexistuje také nějaká odvrácená strana tohoto typu hudby, která by poskytla větší prostor experimentu, náhodě, temnotě nebo radosti z radikálního stýkání cizorodých elementů.

Návraty, nebo nové identity?

Právě radostná záliba v etnické hudbě a jejich pozapomenutých archivech je silně přítomná v tvorbě srbského hudebníka se slovenskými kořeny Vladimira Lenharta. V projektu Lenhart Tapes se hudebník prostřednictvím kazet vrhá do zkoumání předinternetové éry a kreativně zneužívá truchlení po jugoslávském období (vlna „jugonostalgie“ mohla přijít až po zdrcující ekonomické krizi osmdesátých let a po brutálních válkách v následujícím desetiletí). Lenhartův vztah k Jugoslávii, oproštěný od nostalgického vzpomínání na období, kdy „bylo líp“, ilustruje mimo jiné název jeho nyní již zaniklého labelu Ne-ton, který ironicky odkazuje k jugoslávským vydavatelstvím Jugoton nebo Diskoton. Spíše než stesk po zlatých časech Jugoslávie nahrávky Lenhart Tapes působivě zachycují hlučný rozpad této země, plný národních písní i vizi

nové společnosti, a také nevyhnutelné vznikání nových balkánských identit.

Z hudebního hlediska proces vzniku nových identit výstižně charakterizovala makedonská filosofka Katerina Kolozova ve studii *Identities of Irony and Crisis: Of the New and Peculiar Processes of Re-balkanization of the Balkan* (Identity ironie a krize. O nových a svérázných procesech rebalkanizace Balkánu, 2006). „Na vlnách alternativních rozhlasových stanic ve Skopji zní zpěvák Rambo-Amadeus, podvrtný černohorský ničitel dobrého vkusu, nebo Magnifico, slovinsko-bosenský zpěvák podobné filosofie, společně s Aphexem Twinem,“ píše Kolozova a tento popis by se dal obrazně vztáhnout i na produkci Lenhart Tapes. Autorka se v textu dále ptá: „Když skupina lidí, která na Balkáně vyrůstala s hudbou Stranglers nebo Nirvany, vstoupí do laciné restaurace a slyší tam esteticky poněkud pochybnou tvorbu romského virtuosa Feruse Mustafova, jde skutečně o návrat k určité kultuře a identitě?“ Neutvářejí podobné „návraty“ naopak zcela nové identity?

Páskový ikonoklasmus

Určitý „návrat ke kořenům“ by mohlo implikovat Lenhartovo využívání kazet. Umělcův set-up je přes veškerou zvukovou komplexitu až spartánsky jednoduchý: obvykle jej tvoří několik kazetových přehrávačů, sampler a mixážní pult. Pravidelný, ale přesto nepředvídatelný rytmický podklad oplétají zvuky nejrůznějšího druhu, které však nikdy nemají výhradně ornamentální povahu. Další vrstvy páskových manipulací přinášejí divokou směsici tradičních nahrávek z území bývalé Jugoslávie, ale třeba i z Maroka nebo Blízkého východu. To vše doprovázejí rozmanité ruchy a další těžko identifikovatelný zvukový materiál. Na pozadí zběsilých elektronických rytmů se srbské pravoslavné písně proplétají s muslimskou hudbou nebo se zpěvy albánských horalů. Způsob, jakým Lenhart směšuje tradice, je natolik ikonoklastický, že by si

nacionalisté různých domovin mohli v paradoxní solidaritě společně zaplatkat nad tím, v jakém kontextu se „jejich“ hudba ocitla. Příznačné je však i to, že se Lenhart nastíněného schématu nedrží nijak zvlášť dogmaticky a neváhá jej v případě potřeby zcela opustit a nahradit jinými postupy, jako třeba ve skladbě Trake + gitara z alba *Tape Music* (2011), v níž se jemná kytarová improvizace kongeniálně stýká s elektronickými ruchy. Jak už to u podobných tvůrčích metod bývá obvyklé, z divokých koláží plných kakofonie a chaosu se občas vynořují neobyčejně chytlavé momenty a překvapivé souzvuky.

Fascinace obskurními zvuky a jejich vzájemným proplétáním nikdy nepůsobí samoúčelně. Tvorba Vladimira Lenharta totiž nevzniká jako bezmyšlenkovitá, eklektická kombinace cizorodých prvků. Za zdánlivě nahodilým mícháním etnické hudby stojí promyšlený a suverénní tvůrčí postup, který svými ambicemi přesahuje disciplínu zvukové koláže. Lenhart si s pomocí kazetových přehrávačů účinně pohrává se stereotypy Balkánu, jejichž výstavbu detailně zkoumala například bulharská historička Maria Todorova. Při poslechu nahrávek tak vyvstává například otázka, proč se Balkán často stává obrazem, do nějž si „civilizovaní“ Evropané projektují své fantazie o divokosti, krutosti, ale také spravedlnosti a autenticitě, či jaký vliv měl rozpad Jugoslávie a formování nových balkánských identit na vnímání hudby.

Živoucí nadžánrová síť

V hudbě Lenhart Tapes se mísí laciná balkánská exotika s hravou dekonstrukcí mýtů o Balkánu jakožto ojedinělém prostoru, kde se setkávají rozličné tradice, ale také se tu odehrávají nesmiřitelné konflikty. Právě téma odvěkého střetu kultur a náboženství se často mění v klišé, pomocí něž bývají zkratkovitě vysvětlovány mnohé komplexní vztahy a situace. To se nakonec týká i rozpadu Jugoslávie a následných válek, které byly kromě staletých etnických konfliktů a krivd živeny zejména vleklou ekonomickou krizí vrcholící na konci osmdesátých let. Ekonomická realita ostatně ukazuje, že celý region je dnes navzdory všem lokálním odlišnostem značně provázán. Sociologické průzkumy navíc prokázaly, že velká část mladých lidí z bývalé Jugoslávie, a zejména z jejích chudších oblastí, plánuje emigrovat, jakmile to bude možné.

Z hlediska vztahu k jihoslovanskému regionu mohou nahrávky Lenhart Tapes působit až utopicky, neboť se zaměřují spíše na radostné překódování a přisvojení tradic než na jejich jednoznačné zavržení. Proto by bylo zjednodušující – i když nikoli zcela nesprávné – vnímat tento přístup jako bezohledné parazitování na tradičních formách balkánské hudby. Lenhartova tvorba je mnohem spíše součástí živoucí sítě, v níž se stýkají různé strategie a která dokáže zaujmout posluchače bez ohledu na žánrová specifika. V podobném duchu funguje i těleso Lenhart Tapes Orchestra, v jehož sestavě figuruje i vokalistka a houslistka Tijana Stanković, která letos vydala album *Freezer* na bratislavském labelu LOM. Desky *No Tapes Demo* (2013) a *Uživo sa Karnevala glavobolje* (2014) zachycují živelné kolektivní improvizace na pomezí experimentální elektroniky, etna, rocku a free jazzu.

Lenhartovy aktivity vzešly z podhoubí tvořného komunitou (nejen) srbských hudebníků a hudebnic, kteří nestavějí ani tak na jednotné estetice, jako spíše na přátelských vazbách a sdílení DIY principů. Často jde o jedinou zbraň, jíž lze čelit nacionalismu, identitářství – anebo stylové čistotě, jež je v hudební oblasti podobně omezující.

Autor je hudební publicista a spolupracovník magazínu HIS Voice.

Adapt or die?

Galerie, muzea a jejich online provoz

Současná krize provázená povinnou karanténou je zátěžovou zkouškou nejen pro naši psychiku, ale i pro kulturní instituce a jejich fungování. Začíná být jasné, že kdo se nestačí včas adaptovat, může snadno vypadnout ze hry. Digitální umění a online vystavování ovšem mohou hrací pole výrazně změnit.

MARIANA PECHÁČKOVÁ

Vládou nařízené uzavření obchodů a kulturních institucí se nevyhnulo ani muzeím a galeriím, které už několik týdnů zejí prázdnotou a to nejen u nás. Jako odpověď na omezení kulturního provozu vznikl fenomén „lockdown culture“, jak to trefně označil britský deník Guardian, tedy „kultura v době izolace“ sdílená ve virtuální podobě. Globální propojenost se stává hyperpropojeností a sociální život se přesouvá na síť. Úspěšnost galerií a muzeí se tak začíná odvíjet od schopnosti adaptace na nové, virtuální prostředí. Platformy pro digitální umění mají lehký náskok, zatímco některé kulturní instituce se s novou výzvou potýkají opatrně a přilíši neriskují – jak ukázaly například první nejisté krůčky v podobě komentovaných videoprohlídek.

Galerie na obrazovce

V českém galerijním prostředí není kvalitních příkladů využití virtuální reality mnoho. V poslední době vystupuje do popředí Holešovičká Šachta a její nový online výstavní projekt Digital Gallery, kurátovaný Janem Gajduškem. Digitální prezentace děl, mezi nimiž prozatím převládá video, se rozrůstá dvakrát týdně a díla je možno zhlédnout přímo na stránkách galerie. Mezi prvními vystavenými umělci jsou Šimon Sýkora, Olga Krykun, Adrian Altman, Martin Lacko a Jakub Jansa. Galerie, donedávna pracující převážně s médii emalby, tak vykročila na nové, digitální pole, kterému se doposud příliš nevěnovala.

Po vstupu do Digital Gallery dostávám možnost vybrat si dílo, kterému věnuji několik minut svého karanténního času. Po zvolení nejnověji přidané práce, jejímž autorem je Jakub Jansa, mohu na své třináctipalcové obrazovce sledovat video s názvem *Spiritual Fitness – One Touch*. Stejně jako ve skutečné galerii ani v tomto případě nesleduji video s ubíhající časovou lištou ve spodní části, ale pohyblivý obraz, jehož stopáž neznám. Zatímco ke mně promlouvá uklidňující hlas, pozoruji skupinu lidí, kteří se navzájem dotýkají – hladí se po hlavě, po ramenou, krouživými pohyby či navzájem trnou hrudníky. Mluvěcí se stává koučem popisujícím pozitivní účinky vzájemných doteků. Ve videu se zároveň objevuje samotný autor, který je jakýmsi lektorem a vede ostatní ke správnému provedení dotyku. Dílo působí intimně a kombinace tlumených barev v odstínech béžové s oranžovými prvky spolu s jemnou podkresovou hudbou funguje terapeuticky.

Jansova diplomová práce z roku 2016, pojatá jako několikadílný video seminář zaměřený na osobní rozvoj, příhodně reaguje na současné pocity izolace a nedostatku sociálního kontaktu. U ostatních děl si však důvodem výběru už tak jistá nejsem.

Digital Gallery Holešovické Šachty rychle a pohotově zareagovala na změnu situace a přizpůsobila se podmínkám kultury v době izolace. Virtuálně vystavuje současné mladé autory a autorky, jejichž práce je mnohdy určena přímo pro online prostor, a v tom reálném proto nemusí tolik vynikat. Jedná se o jakousi digitální symbiózu. Digital Gallery nicméně postrádá jasnější utřídění děl, a to i přesto, že jde o kurátorský výběr. Prozatímní řazení jednotlivých prací za sebou podle jmen autorů nemusí s přibýváním vystavovaných děl fungovat. Otázkou tedy je, jak se projekt bude vyvíjet dále – což ostatně platí i o celé současné situaci. Hrozí totiž, že se online prostor galerie v budoucnu stane nepřehledným skladištěm, kde se jednotlivé obsahy budou navzájem překrývat a sežvýkané internetem ztratí svůj obrys. I z tohoto důvodu je zajímavé zkoumat koncept online vystavování u platform s delší digitální stopou.

Krácení dlouhé chvíle

Starším a zkušenějším digitálním oddenkem je americká galerie Rhizome, založená v roce 1996. Tato platforma pro digitální umění a kulturu je od roku 2003 připojena k newyorské galerii New Museum. Rhizome se kromě online výstav zajímá také o konzervaci digitálních děl a od roku 1999 spravuje archiv ArtBase, který je volně přístupný veřejnosti. Přestože je tato platforma ve světě virtuálního umění veteránem, pro kterého je online prostor přirozeným prostředím, na současnou globální situaci reagovala podobně jako ostatní speciálně uzpůsobeným obsahem – skupinovou online výstavu *WE=Link: Ten Easy Pieces*. Projekt, jehož název odkazuje k americkému filmu *Five Easy Pieces* (Malé životní etudy, 1970), reaguje na pocity úzkosti a potřebu hledání identity, žaživané v době pandemie. Kurátor Zhang Ga na webu vystavil deset digitálních děl z mezinárodního open callu a zaštilil je společným cílem: zdůraznit důležitost internetového umění. Tato myšlenka ovšem mnohdy nabývá formy zábavné mobilní aplikace na ukrácení dlouhé chvíle.

The Ongoing Moment umělkyně Li Wei yi funguje jako obličejový filtr, který se nastavuje

prostřednictvím jednoduchého testu nálady. To může i přes specifické vizuální provedení působit poněkud vágně. Na dílech je vidět, že pracují s představou diváka jednotlivce. Jelikož většina z vystavených prací byla určena především pro „otukávání“ potenciálních technologických limitů mobilních telefonů, řada z nich je interaktivního rázu. Předem se tu počítá s komunikací díla s jednotlivcem, přičemž divákovo aktivní zapojení zajišťuje i jeho plnou pozornost, která by v prostoru reálné galerie nemusela nastat. Příkladem je práce *Get Well Soon!* australské umělkyně Tegy Brain a programátora Sama Lavigne – jakési internetové přáníčko, obsahující přes dvě stě tisíc generovaných přání brzkého uzdravení. Jedná se o abecedně uspořádaný archiv, kterým jako návštěvnice výstavy mohou vesele projíždět a pročítat si jednotlivá, občas trochu bizarní přání. Námědlo právě v tom, že je mohou podrobně a sáhodlouze zkoumat a po pohodl své chaty odloučené od civilizace, a na delší dobu se tak zabavit, vidím jistě úskalí. Svým zábavným, interaktivním charakterem se dílo po určité době stává spíše aplikací na ukrácení nudy a člověk po čase snadno zapomene, na co se to vlastně vůbec dívá. Otázkou zůstává, zda kurátor Zhang Ga při výběru děl nemyslel právě na karanténou znuděná, po zábavě hladovějící individua.

Digitální budoucnost?

Pozměněné pojetí prostoru v pandemické situaci se projevilo nejen na větší fyzické vzdálenosti mezi jednotlivci, ale i na mnohonásobně větší pozornosti, kterou získal virtuální prostor. Pro kulturní instituce to je výzva dívat se na svou činnost novým způsobem a adaptovat se na digitální provoz. Pro některé je to zkouška ohněm. Snaha se cení, ale neměli bychom zapomínat, že ne vše, co vznikne v online prostoru, je skvělé a inovativní. Virtuální prostor je oblastí nedozírných možností. Má tedy vůbec cenu snažit se do něj přenést kopii fyzické výstavy, která se stane jen stínem originálu?

Blízká budoucnost kultury je v tuto chvíli nejistá a online prostor může být oporou, která poskytne alespoň určitou míru jistoty. Je ovšem jen na nás, návštěvnících galerií a muzeí, abychom se v něm zorientovali a dokázali rozlišit, co je smutným výstavním stínem, a co naopak krokem vpřed k digitální výstavní budoucnosti.

Autorka studuje teorii umění.



Tega Brain & Sam Lavigne: Brzy se uzdrav!, 2020

Rozkolísaná fotografie

Fotografická výstava v galerii PLATO

Ostravská galerie PLATO je v současnosti stejně jako jiné kulturní instituce veřejnosti nepřístupná. Za zavřenými dveřmi se nalézá výstava *Skiz(ə)m*, která ukazuje, jak se dnes vyvíjí médium fotografie a nakolik se odpoutalo od své původní formy. Díla sedmi prezentovaných autorů zároveň dokumentují širší společenské procesy.

JAROSLAV MICHNA



Pohled do výstavy *Skiz(ə)m*. Foto Martin Polák, PLATO

Sestry Linda a Daniela Dostálkové, autorky celoroční dramaturgické koncepce ostravské galerie PLATO, zahájily letošní program fotografickou výstavou *Skiz(ə)m*. Z instalace je na první pohled zřejmá kontaminace média všudypřítomnou vizualitou. Fotografie a video se staly nejdůležitější komunikační platformou dneška – jsou nástrojem marketingových strategií, každodenní komunikace, ale i politické a ideologické propagandy. Přejídání se digitální kaší z nejrůznějších internetových velkovýkrmů přerostlo v nekontrolované zhoubné bujení na sociálních sítích. Zrychlené scrollování obrázků na displejích tenkých černých destiček se stalo sice soukromým, také ale masovým rituálem. V lepším případě vyplňuje dlouhou chvíli v čekárně, ve vlaku nebo na toaletě, v horším nahrazuje komunikaci v kavárně, sledování filmu, divadla nebo koncertu.

Digitální obraz však není jen nástrojem sdílení informací, ale také prostředkem šíření dezinformací a stává se účinnou zbraní ovlivňující veřejné mínění. Vývojáři nejrůznějších softwarů na úpravu fotografií zřejmě jen stěží domýšleli možnosti takového zneužití a nyní k němu dochází v ohromné míře. Denně tak čelíme kvantům obrazových sdílení, na jejichž rozklíčování lidské smysly často nestačí. Fotografie, dlouho vnímaná jako otisk skutečnosti, se stala radikálně manipulovaným a zároveň manipulativním znakem, a to navíc na obecně dostupné bázi, kterou reprezentují kupříkladu aplikace v našich mobilních telefonech, třeba ty na záměnu tváří či vylepšení vzhledu.

Jemnozrná kritika

Výstava *Skiz(ə)m* mimo jiné ukazuje různé formy manipulací obrazu. Modifikace a vizuální asambláže prorůstají do fotografie a toto médium se s nimi musí vypořádat, ať chce nebo ne. Pod náporom všudypřítomné koncentrované vizuální agresivity se fotografie proměňuje a přijímá rozličné strategie vrstvení, nesrozumitelnosti, prolínání se softwarovou vizualitou nebo apropriace reklamně-marketingového jazyka, který je bezpochyby součástí dnešního uměleckého diskursu.

Kurátorky Linda a Daniela Dostálkové sestavily nevelkou mezinárodní výstavu fotografií a fotografek, které lze považovat za schizmatiky opouštějící tradiční formu fotografie, neboť se věnují postprodukčním přesahům a jiným strategiím zákulisní konceptuální práce. Konkrétně české autory Lukáše Jasanského s Martinem Polákem můžeme označit za významné hybatele konceptuální fotografie, a to i v mezinárodním kontextu. Formální charakter jejich

fotografií se ale od většiny přístupů zastoupených na výstavě liší. Je neexplicitní, intelektuálně subtilnější a vyžaduje obeznamenost s jejich prací. Série snímků sochařských hlav, bust a poprsí od polského sochaře Alfonse Karneho je typickým dokladem „jemnozrné“ a do jisté míry podvrtné kritiky autorské dvojice. Nabízí divákovi subverzivní hru se seriózní fotodokumentární prací. Hlavy a busty instalované v muzeu v polském Białymoku jsou usvědčovány z pitoresknosti, aniž by autoři opustili vysoké profesionální standardy fotografování soch.

Rychle za sebou

Architektura výstavy sestává z dlouhé sádko-kartonové zdi, na níž jsou v navazujícím sledu bez důslednějších pauz traktovány fotografie a digitální koláže. Instalaci tak lze vnímat jako otisk současného principu rychlé konzumace obrazových informací. Pokud budeme výstavou procházet zleva doprava (kurátorský není jednoznačně dáno, kterým směrem se má pohybovat), uvidíme jako první velkorozměrnou koláž izraelské umělkyně Illit Azoulay. Zde je podstatné povědomí o tom, co je v díle obsaženo a zjevováno – bez něj bychom totiž skončili „pouze“ u estetického hodnocení. Ohromná koláž, která má na délku téměř deset metrů, sestává z tisíců makrofotografií a je vrstevnatou topografií konkrétního místa: luxusního brutalistního hotelového komplexu, nyní známého jako Elma, který se nachází na severu Izraele. Původní záměr nafočení opuštěného chátrajícího hotelu přerostl v archeologický průzkum odkrývající rozmanité historické a sémantické vrstvy (hotel sloužil jako základna pro vyslýchání zajatců během jomkipurské války a výpovědi zajatců jsou jako součást instalace umístěny na odvrácené straně výstavní stěny).

Na tuto koláž navazuje série digitálně manipulovaných koláží francouzské dvojice Mazaccio & Drowilal. Jejich práce tematizuje současnou vizuální turbulenci. Autoři apropriují (často mimo legislativní rámec autorských práv) volně dostupné internetové fotografie a spojují je do nových významových celků. Využívají přitom znakové síly reklamy, ale i obrazů heroizovaných populárních osobností, které má divák euroamerického civilizačního okruhu takzvaně pod kůží. Takové znaky mají velký psychologický potenciál budit emoce a lze s nimi dále strukturovaně a diverzně pracovat. Zabalením koláží do fólií a přelepením páskou nesoucí jména umělců autoři explicitně demonstrují vztah současné civilizace k obrazu jako ke komoditě.

Sílu softwarové manipulace fotografií pocítíme také v sérii dánského fotografa Asgera Carlsena. Jeho znepokojivě hybridní anatomické kompozice se volně pohybují na pomezí skutečného a surreálního, něžného a brutálního, pravdivého a lživého. Mrazivá síla Carlsenových „tělesných soch“ tkví ve stírání hranice mezi výchozí informací o povaze těla a její postprodukční deformací.

Zóna ticha

I když výstavní projekt na první pohled působí dosti skromně, portfolio různých přístupů, posunů a manipulací je široké a umožní i nezasvěcenému divákovi proniknout do strategií současné fotografické umělecké praxe. Výstava je zprávou o tom, jak se zbytnování a manipulace obrazových kódů – především ve virtuálním prostoru – propisuje do oblasti umělecké fotografie. „Plastické operace“ v médiu fotografie ukazují na obecnější fenomén otřesu a pokřivení pravdivosti. Ovšem jak bylo zmíněno výše, výstava neukazuje jen případy, kdy je fotografie volně manipulovaným obrazovým znakem, setkáme se i s fotodokumentárními záznamy konceptuálních procesů odehrávajících se mimo objektiv a software. Vedle již zmíněné série Jasanského a Poláka jde o práce polské fotografky Joanny Piotrowské. Ta fotografovala ochranné bunkry, které lidé na vyzvání sestavili v interiérech svých domovů.

Kurátorky představují také autory opouštějící fotografii jakožto dvourozměrné závěsné médium. Ruský umělec Andrey Bogush ve svých dílech přenáší fotografický či digitálně upravovaný obrazový materiál na látky, závěsy, sloupky, koberce a podobně. Kurátorky přesvědčily autora, aby se na výstavě prezentoval klasicky, tedy dvourozměrným závěsným obrazem, osobně bych ale ocenil spíše příklad pro něho typického přesahu k objektu.

Výstava obsahuje moment napětí, který ale nebyl zcela naplněn. Zatímco na jedné straně je výstavní stěna nahuštěna díly bez zásadnějších přechodových pauz, druhá strana je téměř prázdná – ovšem právě jen téměř. Myslím, že videotiráž, která běží ve smyčce na jednom konci, a přetištěné rozhovory zajatců z jomkipurské války na druhém konci jinak prázdné stěny působí rušivě, a ocenil bych, kdyby byly umístěny někde mimo tuto zónu ticha. Pak by se naplnil princip dvou kontrastních polí instalace: na jedné straně koncentrovaná vizuální smršť, na straně druhé ztišení a možnost kontemplace.

Autor je kurátor.

Skiz(ə)m. PLATO, Ostrava, 20. 2. – 31. 5. 2020.





Andrea Pekárková alias **Aka47** je česká umělkyně, známá především svými grafikami, projekcí a VJingem. Ve svém dlouhodobém projektu RECREATION / Virtual Wellness zpracovává pocity environmentálního žalu. V zápiscích ve formě instagramových příspěvků pod uživatelským jménem recreationwellness tematizuje alternativní medicínu, kterou propojuje se současným vizuálním jazykem. Někdy jsou tyto digitální koláže návodné, jindy se jejich smysl skrývá ve složité symbolice nebo se pohybují na hraně vtipu. Zde otištěná koláž je inspirována ženami z mexického města Oaxaca, které se v roce 2018 vdaly za stromy, aby tak zachránily prales.

Dokud bude existovat útlak

V základu Boalova divadla utlačovaných stojí přesvědčení, že kritické myšlení vymaňuje z útlatku. Ačkoliv tato metoda primárně cílí na skupiny, jimž se ve společnosti nedostává sluchu, předpokládá, že utlačovaným se v konkrétní sociální situaci může stát kdokoli. Co je hlavním smyslem této divadelní formy?

JIŘÍ HONZÍREK

Ať už se jedná o závažné případy porušování lidských práv, jako je diskriminace menšin nebo sexuální zneužívání mladistvých a slabších, trauma z fyzicky a psychicky vyčerpávajících výkonů spojených s řešením akutních problémů, což je případ zdravotnického personálu bez ochranných pomůcek v čase epidemie, nebo o konflikty rutinního charakteru, aktéři těchto situací často nedokážou nebo ani nemohou svoji pozici změnit ke svému prospěchu. A právě k aktérům těchto a mnoha dalších sociálních interakcí se obrací divadlo utlačovaných. Jde o jednu z nejpřímějších a nejakčnejších forem sociálního a participativního divadla. Lze ji ovšem, alespoň z určité perspektivy, vnímat i jako druh terapie pro skupiny lidí majících podobný problém. Cílem divadla utlačovaných je pojmenovat konfliktní situaci ve skupině, rozebrat ji a nahlédnout úhel pohledu protistrany. V důsledku je pak jeho smyslem změna reality i osobního jednání, přičemž představení slouží jako trenažér konfliktu.

Společné hledání

Podstatným rysem této dramatické formy je už sama skupinovitost – tématem se nestávájí partikulární problémy jednotlivců sedících náhodně v hledišti, vychází se ze společného neuralgického bodu všech zúčastněných. Každý divák i účinkující v tomto smyslu nese rysy celého společenství a je v procesu realizace potenciálním aktérem. Může totiž projít iluzí konfliktní situace, již v reálném životě nedokáže úspěšně řešit. „Co je prostřednictvím přehrávání konfliktní situace vyjevováno, slouží jiným než estetickým cílům,“ říká ve své disertační práci Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti průkopnice tohoto oboru u nás Lenka Polánková (dříve Remsová) z Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. „Skrze tvůrčí estetický proces, který podrobuje kritickému zkoumání konflikty námi žité sociální reality, můžeme dosáhnout nejenom vlastního odhalení a poznání sociální reality, ale také její transformace,“ uvádí dále autorka.

Výsledkem procesu je tedy poznání, uvědomění, pochopení toho, proč v dané situaci jednáme tak, jak jednáme, a proč tak jednají jiní. Nejde však potom spíše o vzdělávací program využívající prvky divadla než o skutečné divadlo? V takovém případě by ale vyučující či lektor věděl, jak celá akce dopadne, protože by publiku pouze předával již hotové informace. „Pro mě je hlavní argument proti myšlence, že divadlo utlačovaných je forma interaktivního vzdělávání, to, že ani tvůrci nemají žádnou správnou odpověď na otázku, kterou kladou. Nevědí, jaký by měl být výsledek – je to společný tvůrčí proces, experiment nebo demokratická diskuse. V hledání jsme všichni společně,“ sděluje v soukromém rozhovoru lektorka Barbara Herucová. Veškerá hodnota díla vzniká „tady a teď“, ve vzájemné interakci těch, kdo představení připravili, s těmi, kteří jej přišli spoluutvářet.

Právo na dialog

Zakladatelem a šířitelem metody divadla utlačovaných byl brazilský režisér, dramatik, teoretik, spisovatel a pedagog Augusto Boal (1931–2009), který stavěl na tezi, že všechny lidské vztahy by měly probíhat v dialogu. Za utlačované či znevýhodněné jsou v duchu jeho pedagogické myšlenky považováni „ti jedinci nebo skupiny, které jsou sociálně, kulturně, politicky, ekonomicky, rasově, sexuálně nebo jinak zbaveny svého práva na dialog nebo jsou jakýmkoliv způsobem omezeny ve výkonu tohoto práva“, jak se píše v deklaraci formulované Mezinárodní organizací divadla utlačovaných (International Theatre of the Oppressed Organisation). Boal utvářel svoji metodu v šedesátých a sedmdesátých

letech minulého století v prostředí postiženém extrémní chudobou a usiloval o posílení kompetencí nejslabších příslušníků brazilské společnosti. Dnes je Boalovo divadlo utlačovaných používáno po celém světě pro politický a sociální aktivismus, řešení konfliktních situací, komunitní práci či terapii.

Diskriminace publika Boalových představení byla zjevná, přičemž divákům se nedostávalo v první řadě ekonomických nástrojů k lepšímu životu. „Arzenál různých technik divadla utlačovaných, který vytvořil, považoval Boal za zbraň v politickém boji proti útlatku ve své zemi. Pomocí této ‚zbraně‘ chtěl docílit revoluce, především takové revoluce, která se dotýká otázek etiky lidského bytí,“ objasňuje Polánková ve své disertaci. V našich podmínkách je pak divadlo utlačovaných nejen možným prostředkem emancipace evidentně postižené skupiny (menšiny) občanů, ale také možností, jak posilovat skupiny, které nejsou utlačovány tak očividně, přesto ale samy výraznou opresi pocítují. Potíží je v tom, že jsme často smířeni s tím, že utlačení je zkrátka součástí života. Nebo dokonce s tím, že jistý stupeň utlačení je předpokladem k životu alespoň ucházejícímu. Vzpoura proti opresi ve formě ekonomické nespravedlnosti a diktátu moci jako by znamenaly odejmutí i toho mála privilegií, jimiž disponujeme. Začátek divadla utlačovaných tedy tkví už v samotném uvědomění si identity utlačovaného, uvědomění si oprese. Vždyť nerovnost, a zejména ta ekonomická, je nám vštípena jako norma, a jsme proto vůči ní velmi rezistentní. Například v Česku ji běžně chápeme jako daň za to, že „už nežijeme v komunismu“.

Oběť, nebo potížiště?

Definovat se jako oběť znamená dostat se do tábora poražených, což vyvolává nový přístup okolí. S obětí, tedy s někým, kdo řekne, že je utlačovaný, bude nakládáno buď jako s potížištěm, anebo jako s nemocným či hendikepovaným. Za takové situace je i pro utlačované výhodnější hrát roli vítězů a předstírat spokojenost. Tím se ovšem nerovnost jen prohlubuje. Utlačováni se přitom mohou právem cítit například řidiči městské dopravy pracující i při kulminaci epidemie, sestry sloužící v nekončících směnách v nemocnicích nebo třeba otcové, jimž soudnictví neumožňuje efektivněji bránit své právo na péči o děti, ale také novináři napadání politickými zastupiteli za svou investigativní práci nebo kulturní prekarizaci pracující jen z přesvědčení a lásky k věci a mnozí další, o nichž ani nevíme (protože se jim nevyplatí si stěžovat). Na druhou stranu se jako utlačení mohou cítit i městští zastupitelé, kteří musí řešit problémy, jež žádné dobré řešení nemají. Metoda divadla utlačovaných je však otevřená a funkční i pro ně – a je jen na rozhodnutí dané skupiny, zda ho využije. Rozhoduje pocit tedy skupiny, nikoli objektivní útlak, jehož relevanci nelze objektivně měřit. Jinými slovy, pokud uzná kolektiv svou situaci za opresivní, má možnost projít procesem divadla utlačovaných. Stačí se odhodlat.

„Utlačovaný není loser. Utlačovaný v pojetí divadla utlačovaných není člověk, který upadl do deprese doprovázené pasivitou, ale člověk, který se aktivně pokouší nějakým způsobem dosáhnout aktu liberalizace, avšak prohraje. Utlačovaný je člověk, který si v prezentovaném divadelním modelu klade otázku ‚Co byste udělali na mém místě?‘; otázku, která motivuje diváka, aby vstoupil do hry, hledal a vyzkoušel různé alternativy jednání v prezentované situaci útlatku,“ tvrdí o identitě diváka Polánková. V tomto smyslu je divadlo utlačovaných úspěšné už jen tím, že někomu dává slovo nebo že si o něj někdo řekl. Barbara Herucová se domnívá, „že v divadle utlačovaných je hlavním cílem dát hlas a možnost

se vyjádřit skupině utlačovaných. Takže už vznik jakéhokoli tvaru divadla utlačovaných sám o sobě je úspěch.“ Přitom participace na procesu, tedy přechod z role diváka do role aktéra, který má možnost bezpečně si zahrát kritickou situaci, již v životě nezvládá, není pro přítomné osoby povinná. Je to však možnost stát se z diváka (spectator) hercem (actor), stát se „spect-actorem“.

Slyšený hlas

„Skupina, která zažívá útlak, ho překlápí do příběhu, který se dá zpracovat – publikum se pak na příběh přijde podívat, může vstupovat do děje a měnit osud protagonisty. Může tlesknout a zaujmout roli hlavní postavy,“ je přesvědčena Polánková. V tu chvíli je možno v bezpečí trenažéru vyjevit potlačované postoje, vnucené obavy, frustrace, ale i snahu a vůli pochopit antagonistu, protivníka. Právě na (divadelním) dialogu mezi utlačovaným a agresorem stojí funkčnost divadla utlačovaných. Obyčejné pochopení postoje protivníka může radikálně proměnit přemýšlení o jednání nás samotných. Divákem i aktérem je zde přitom laik, obyčejný člověk bez herecké průpravy – v situacích, do nichž má možnost vstoupit, však nepotřebuje profesionální schopnosti vyučených herců, nehraje totiž pro estetický dojem. „Divák-herec“ jedná, „jako by“ to bylo v běžném životě, a potřebuje tedy především vůli poznávat sama sebe a ochotu odhalit své postoje před kolegy ze skupiny. „Diváci jsou nejprve žádáni, aby se dívali na původní příběh očima protagonisty či protagonistky, a poté jsou tázáni, kde dotyčný či dotyčná udělali chybu, nebo co by šlo udělat jinak, aby příběh dopadl lépe. A to si dříve či později chce leckdo vyzkoušet – je to chtít nechtě lákavé. Nikdy nikoho nenutíme ani nepřemlouváme, ani nenecháváme ‚vytleskat‘, žádné takové nátlakové formy nevolíme,“ doplňuje na můj dotaz lektorka pražských projektů divadla utlačovaných ARA ART a Dvě na třetí Líza Urbanová. Divadlo utlačovaných zkrátka bere člověka takového, jaký je, neočekává od něj speciální přípravu nebo divadelní dovednosti. „Míra arteficiality vychází vždycky z konkrétní skupiny. Jednou jsou to lidé umělecky založení, kteří vnímají svět skrze obrazy, metafory a je jim blízké je vytvářet a jejich pomocí komunikovat, jiní zase potřebují vše popsat slovy a kreativní procesy se u nich třeba spouštějí pomaleji,“ dodává Urbanová.

Divadlo utlačovaných je tak nakonec pro všechny v zásadě všední záležitostí, přestože divadlo jako všední událost nevnímáme. Herci jsme ve svých inscenovaných životech konečkonců všichni a vždy nám jde mimo jiné o to, jak nás vidí ti druzí, což bravurně popisuje sociolog Erving Goffman v knize *Všichni hrajeme divadlo* (1959, česky 1999): „Je typické, že jednotlivci v přítomnosti druhých naplňují svou činnost náznaky, které dramaticky zvýrazňují a dokreslují skutečnosti, jež by jinak zůstaly nejasné nebo skryté. Protože má-li mít činnost jednotlivce pro ostatní nějaký význam, musí ji mobilizovat takovým způsobem, aby během interakce vyjádřil to, co si přeje sdělit.“

Žánry divadla utlačovaných

Struktura „divácké-herecké“ skupiny nebo specifikaci problematického bodu, jímž se má skupina v představení zabývat, může jít vstříc rovněž výběr konkrétního žánru divadla utlačovaných. Shrnuje to Barbara Herucová: „Divadlo obrazu je workshop, tam není divák, ale účastník. V divadle fórum jde především o ochotu k dialogu mezi jevištěm a hledištěm. Novinové divadlo je aktuální a kritické, divák by měl mít rozhled o současné situaci. U prímých akcí je těžké říct, jestli jsou vůbec nějakí diváci přítomni. Legislativní

Ohlasy Augusta Boala na české divadelní scéně

divadlo vyžaduje angažované diváky a diváčky, kteří chtějí navrhnout pomocí odborníků novou legislativu v určité oblasti, jež se jich týká. Neviditelné divadlo staví na předpokladu, že publikum ani neví, že to, co se děje, je divadlo, a ne realita. Duha touhy jde hodně do hloubky a bývá až terapeutická – odhaluje internalizovaný útlak.“

Facilitaci, organizaci divadelní hry a rozebírání viděného s publikem má na starost „joker“. Pokládá otázky, propojuje poznámky a postoje účastníků divadla a posunuje jednání přítomných tak, aby hra neztrácela rytmus a neodbíhala příliš daleko od tématu. Joker ovšem nemá za úkol interpretovat, nemá dělat závěry nebo poskytovat odpovědi. Koneckonců celý systém divadla utlačovaných „je více o analyzování než o akceptování, více o kladení otázek než o dávání odpovědí, více o jednání než omluvení,“, jak se můžeme dočíst na webu divadloutlacovanych.cz. Mluvíme přitom o divadelním proudu, pro který jsou lidské nedokonalosti potřebnou součástí bez ohledu na to, jak velký je útlak, který účastníci zakoušejí. Lenka Polánková cituje slova Augusta Boala o každodenní invazi: „Od myšlenky politického boje utlačovaných obyvatel v Brazílii se v současnosti význam metody divadla utlačovaných přesunul do širšího kontextu – k boji utlačovaných proti každodenní invazi.“

Boalovy knihy o divadle utlačovaných byly zatím přeloženy do dvaceti pěti jazyků, nikoli ovšem do češtiny. Jeho pedagogika je přesto v České republice poměrně známá, a to zejména právě díky Polánkové: „První zmínky o divadle utlačovaných v České republice můžeme najít již v osmdesátých letech jednak v souvislosti s publikací Jana Hendla *Lidové divadlo Augusto Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe* (1983), jednak v souvislosti s prací režiséra Petera Scherhaufera, který s neviditelným divadlem, tedy s jednou z technik arzenálu divadla utlačovaných, začal experimentovat. S kolektivem herců divadla Husa na provázku na brněnském náměstí Svobody hrál scénu Žena na psí šňůře.“

Změna reality

Polánková je zakládající členkou Kabinetu divadla utlačovaných v Brně, podílela se rovněž na brněnském projektu divadla utlačovaných, jehož název nesl guruovo jméno: Augusto. „K divadlu utlačovaných neodmyslitelně patří solidarita s utlačovanými a otázka etiky a morálky,“ shrnuje Polánková hlavní hodnoty divadla utlačovaných. V současnosti působí na katedře sociální pedagogiky Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, na Katedře výchovné dramatiky DAMU a Katedře speciální pedagogiky Univerzity Palackého.

Velmi aktivní je v divadle utlačovaných v Brně také Barbara Herucová, která působí v souboru Buran Teatr. V Ostravě realizuje divadlo utlačovaných se svými klienty z řad lidí bez domova organizace Aslido. Jejich divadelní práci sledovala ve své bakalářské práci studentka brněnské JAMU Michele Tkáčová: „Lze vidět příklady lidí, kteří žili nespokojený život na ulici nebo v azylovém domě a teď dokážou formulovat své potřeby a žádosti ve veřejném prostoru. I jejich osobní život se změnil k lepšímu (znovu navázaný kontakt s rodinou, získání přátel a podpory).“ Pražské divadlo utlačovaných vzniká hojně u výše zmíněných organizací ARA ART a Dvě na třetí, jež reprezentuje Liza Urbanová: „Pracujeme s velmi různými cílovými skupinami. Celkem jsme za asi sedm let společné práce udělali přes dvacet představení. Snažíme se propojovat lidi, kteří by se jinak třeba vůbec nepotkali, a pokud už, nemluvili by spolu.“

Změna reality či revoluční akt přeměny se má v divadle utlačovaných odehrávat především uvnitř každého z diváků, ať už se zapojí či nezapojí jako herec. Není zde přítomna instituce ani osoba, která by dělala závěry nebo hodnotila. Smyslem divadla utlačovaných je osvobození se od osvojených vzorců chování, stereotypů, předsudků vůči druhým. Divadlo utlačovaných je příležitostí ke zlepšení života, protože – jak řekl Augusto Boal

– „vidět jednání na jevišti je nejlepší způsob, jak si představit budoucnost a připravit se na ni“. Úspěch divadla utlačovaných spočívá v empowermentu, tedy v sebeposílení skupiny. Jde o pochopení, že za každým komplikovaným problémem či nepřekročitelným konfliktem stojí konkrétní lidský příběh plný mnoha spleťtých a mnohdy bizarních souvislostí. V knize *The Aesthetics of the Oppressed* (Estetika utlačovaných, 2006) je smysl této dramatické formy shrnut takto: „Naším úkolem nemá být pouze reprodukovat kulturu, ale také se na ni kriticky dotazovat. Schopnost kritického myšlení a dotazování nám umožní vymanit se z útlatu a svou kulturu a realitu začít aktivně utvářet. V tomto kontextu se Augusto Boal zamýšlel nad znaky a rituály moci.“

Autor je divadelní režisér.



Účastníci workshopu divadla utlačovaných v New Yorku. Foto Thehero (CC BY-SA 3.0)

Je třeba porozumět záměru

S Michaelem Balfourem o užitečnosti „divadla malých změn“

Teatrologa, který svůj odborný zájem zasvětil teorii i praxi aplikovaného divadla, jsme se ptali, nakolik jsou tyto divadelní projekty ovlivňovány možnostmi financování, v čem tkví smysluplnost aplikovaného dramatu a jakou roli zde hraje záměr vzdělat publikum.

MARTA MARTINOVÁ



Michael Balfour. Foto massey.ac.nz

Ve své studii Politika záměru z roku 2009 zmiňujete „ideologickou dvojznačnost“ či „dvojznačnost ideologických principů“ aplikovaného divadla. V čem jsou tyto formy ambivalentní?

Pojem aplikované divadlo se objevil ve Velké Británii a Spojených státech v sedmdesátých letech, v době, kdy bylo komunitní divadlo věrné levicovému politickému programu a čelilo pokusům politik Margaret Thatcherové a Ronalda Reagana připravit ho o finanční zdroje. Zároveň se tehdy útočilo na moc odborů. Aplikované divadlo jako pojem vyrostlo z tohoto politického kontextu, ovšem i kvůli snaze získat finanční prostředky se rétorika postupně přesunula od politiky a ideologie k instrumentálním otázkám – důraz začal být kladen na užitečnost umění pro sociální politiku, méně už se mluvilo o umění jako politickém činiteli. Performer si osvojili ideologickou dvojznačnost, což vedlo k větší promiskuitě, ale i sofistikovanosti ideologie jakožto klíčového principu díla. Proto je v aplikovaném divadle tak důležité porozumět záměru performance.

Není oblast aplikovaného divadla příliš široká na to, aby mohla být označena jediným pojmem, který navíc zdůrazňuje jen jeden její aspekt – „aplikovatelnost“? Termín „aplikovaný“ podle mne byl a je užitečným způsobem, jak postihnout velmi různorodou oblast reálné praxe. V tomto poli nikdy nemohla a ani neměla být zavedena pravidla a konvence. Vítám nicméně rozvolnění pojmu „divadlo“ pojmem „drama“ či „performance“. Bylo by určitě skvělé moci se vrátit zpět v čase a znovu se zamyslet nad druhou částí pojmu. Ztratil však svou přiléhavost? To si nemyslím.

A jak se díváte na dělení konkrétních forem aplikovaného divadla na „orientované na performanci“ a „orientované na účastníka“? Je takto

hrubé rozdělení v rostoucím množství realizací a žánrů aplikovaného divadla, které navíc vznikají v odlišných kulturních kontextech, vůbec užitečné?

Je to skutečně jen hrubá forma kategorizace různých aspektů tvorby. Stále se objevují nejrozumnější nové formy – aktuálně se například věnuji projektu zaměřenému na sociální přínos participativní tvorby virtuální reality a také pracuji s mladými lidmi, kteří se dlouhodobě léčí v nemocnicích. Je to jak participativní, tak procesově orientovaná práce, ale staví na interakci a spolupráci publika. Takže se domnívám, že široké a obecné pojímání „procesu“ a performativních „výsledků“ je do určitého bodu užitečné, ale nemělo by být omezující pro praxi. Spíše by mělo posloužit jako základní gramatika, jejímž prostřednictvím lze podpořit a zkoumat vynalézavost a hybriditu.

Jakou roli hraje v aplikovaném divadle edukativní záměr?

Vzdělávání je stále klíčovým aspektem. Ale musíme překročit zjednodušující představu o tom, co vzdělání zahrnuje. Tvůrčí vzdělávání, spolupráce, participace, angažovanost, dialogické modely – to vše je součástí vzdělanostních kompetencí. Je třeba se ptát, co to znamená být člověkem, jak zkoumat lidskou zkušenost bytí a jak sdělovat svůj příběh různému publiku.

Nakolik se vlastně dá mluvit o užitečnosti nebo smysluplnosti konkrétních představení nebo forem aplikovaného divadla – například zda daná performance pomáhá bojovat proti útlaku nebo narušuje mocenské struktury?

Podobné otázky komplikuje komplexnost a diverzita daného pole. Koncept sociální změny zasahuje jak všeobecnou rovinu, tak rovinu bezprostřední blízkosti. Domnívám se – a zde odkazuji k ideji divadla malých změn ze zmiňované studie o političnosti záměru –,

že někdy i ty největší společenské změny mohou být zároveň osobní a mohou se projevat zprvu v malém měřítku. Sdílený moment estetického souznění může být prvním impulsem. Nelze se ovšem spoléhat na to, že provokativní performance s politickým obsahem změní svět. Jde o proces, při kterém se určitá instituce mění od začátku do konce. A institucionální kultura opravdu může být bodem, odkud vzejde významná společenská reforma. Ale to vyžaduje čas, odpovídající přístup ke spolupráci a dlouhodobou investici do partnerství mezi subjekty, které chápou hodnotu společného projektu. Performance sama o sobě změnu nezpůsobí – potřebuje sociální infrastrukturu a následná opatření. Užitečným konceptem je blaho skupiny, tedy „well-being“, pokud je ovšem tento koncept aplikován cíleně, nikoliv povšechně. Blahobyť má různé interpretace v různých kontextech. Musíme se tedy pohybovat v dohodnutém rámci.

Lze potom ale měřit dopad nebo hodnotu nějaké performance?

V posledních letech se spíše než o měření mluví o chápání kulturní hodnoty – toto pojetí aspoň prosazujeme v britské organizaci Arts Council. Osobně tento obrat vítám, protože stáčí diskusi k hlubšímu porozumění tomu, co nějaká hodnota vůbec znamená. Konkrétně jsme tento přístup aplikovali v projektu zaměřeném na umění ve věznicích.

Mluvil jste o změně rétoriky v souvislosti se snahou získat finance na konkrétní projekty aplikovaného divadla. Ovlivňuje financování i umělecký výraz jeho forem?

To je zásadní otázka. V závislosti na kontextu a zemi se budou lišit státní dotace na umění a sociální politiku, granty na akademický výzkum, míra filantropie i podpora prostřednictvím projektových grantů od subjektů, které pociťují potřebu kreativních řešení, a v některých případech i třeba nadací a charitativních organizací. Zcela konkrétně se vztahem mezi financováním a tvorbou v oblasti aplikovaného divadla zabývá studie Molly Mullenové, která v roce 2018 vyšla v edici Applied Theatre v nakladatelství Bloomsbury. Doporučuji k nastudování!

Michael Balfour je teatrolog, děkan Fakulty umění a sociálních věd na UNSW v Sydney. Zabývá se aplikovaným divadlem v širokém spektru sociálních kontextů (divadlo ve věznicích, projekty zaměřené na duševní zdraví vojáků, uprchlické komunity či osoby s diagnózou demence). Je autorem a editorem několika knih, například *Performing Arts in Prisons* (Performativní umění ve věznicích, 2019) či *Applied Theatre: Understanding Change* (Aplikované divadlo. Pojetí změny, 2018). Mimo to řídí edici nakladatelství Bloomsbury zaměřenou na aplikované divadlo.

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



www.eshop.a2larm.cz

Odhaľovanie internej opresie

S Andrejom Návojským o divadle utláčaných na Slovensku

Lektora, ktorý ve své vzdělávací praxi aplikuje metody divadla utlačovaných, jsme se zeptali, jak slovenské prostředí na tuto radikálně levicovou dramatickou formu reaguje. Mluvíli jsme i o tom, že v roli utlačovaného a utlačovatele se ocitá každý z nás, a jak lze prostřednictvím divadelních metod pochopit opresi.

MATEJ BENČÍK

Ste pôvodne projektovým manažérom. Ako ste sa vlastne dostali k Augustovi Boalovi a jeho divadlu utláčaných?

Pred štyrmi rokmi môj kolega z Nadácie Milana Šimečku hľadal niekoho na jeden tréning divadla utláčaných, ktorý sa konal v Poľsku. Venoval som sa v tej dobe globálnemu vzdelávaniu v Človeku v ohrození a v Nadácii Milana Šimečku skôr interkultúrnemu vzdelávaniu založenému na osobnostnom prístupe, teda témam identity a individuálnych rozmanitostí. Divadlo utláčaných ma zaujalo tým, ako mi novou formou umožňovalo pracovať s diskrimináciou. Po tréningu som hľadal možnosť, ako sa tým hlbšie zaoberať. Objavil som Kuringu, čo je pomerne rešpektovaná a známa škola v Berlíne. Hlavnou trénerkou tam je Bárbara Santos, ktorá pracovala priamo s Augustom Boalom. Po absolvovaní kvalifikačného programu som sa už cítil dostatočne sebavedomý na to, ísť divadlo utláčaných vyskúšať.

Ako vznikol váš prvý projekt Kocúrkovo, the Town of Freedom z roku 2019?

Robil som pre Mareenu, organizáciu, ktorá pracuje s utečencami na Slovensku, koordinátora komunitných aktivít. Mal som potrebu dať dokopy projekt, ktorý by priviedol pestrú skupinu ľudí na jedno miesto a nejakou inovatívnou formou sprostredkoval ich príbehy, dotknúť sa pri tom aj témy vylúčenosti a útlaku. Chcel som, aby to bola kombinácia ľudí, ktorí sa na Slovensku narodili a ktorí sem prišli. Mal som pocit, že to spustí nielen emancipáciu utláčaných, ale poskytne to samotnej skupine aj priestor pre nejaký transformatívny zážitok. Chcel som hlavne pracovať s ľuďmi, nešlo len o to, dostať niečo pred publikum a otvoriť diskusiu k nejakej téme s politickým nábojom.

Môžete popísať, ako sa vám darí previesť Boalovu teóriu do praxe?

Veľký dôraz kladím na oslobodenie tela, na individuálne zameranú prácu so sebou, s vnímaním, s pocitmi, s odhaľovaním svojej internej opresie. Podstatné je uvedomenie si vlastných kultúrnych konvencií. Pri uvedomovaní si toho, v akom kontexte sa pohybujeme, dávam dôraz na to, aby sme si v skupine pomenovali konkrétnu rolu, ktorú človek zastáva. Kedy som v role utláčaného, kedy v role utlačovateľa. Je pre mňa dôležité, aby v danej skupine vzniklo porozumenie, že v tejto role je každý z nás. Samozrejme, tá miera je rozdielna. Na konci procesu musíme všetci rozumieť tomu, že príbehy, ktoré si hovoríme a ktoré zažívame, fungujú v nejakom kontexte, ako súčasť nejakej systémovej opresie. Odtiaľ sa ďalej posúvame k otázke, kto má moc daný systém konštruovať. A potom už vlastne príde k technickému, scénickému predvedeniu. Vo výstupe musí byť ukázané prepojenie individuálnej a systémovej roviny. Ak sa neukáže dostatočne vierohodné toto prepojenie, tak v zásade ide len o individuálny príbeh diskriminácie,

ktorý neotvára dostatočne provokatívne dialóg s publikom.

V rámci vašej spolupráce s Nadáciou Milana Šimečku ste pre stredné školy organizovali aj tréning Boalovej metódy divadla fórum.

Pri tomto druhom projekte som sa dost potrápil s priebehom tréningu. Bol to boj. Bolo oveľa dôležitejšie pracovať na tom, aby sa decká boli schopné otvoriť, aby dokázali vnímať základné termíny typu opresia, diskriminácia, identita. Ony očakávali tradičnejší divadelný workshop. Potom sa nám naozaj stalo, že z piatich možných príbehov sme vybrali len jeden, lebo niekto vôbec nechcel hovoriť o svojej skúsenosti na pódii, druhý to chcel, no iba ak by ho na pódii niekto vystriedal, ale to nefungovalo, a tretí príbeh sme stople my, lebo sme zistili, že študenti, ktorí hrali utláčateľov, si to začali užívať. Nakoniec sme pracovali s ideálom krásy – bol to taký príbeh o body shamingu, čo ale fungovalo výborne pre publikum stredoškôľakov.

Divadlo fórum bolo vytvorené ako nástroj na emancipáciu od vnútornej, psychologickej opresie, ale taktiež od tej politickej. Čo vlastne znamená Boalov výrok, že divadlo utláčaných je „skúškou revolúcie“?

Je veľký rozdiel, ako divadlo utláčaných uchopujú skupiny v Latinskej Amerike, ako ho praktizujú komunitné skupiny v Mozambiku a Indii a ako u nás. U nás tým, že veľmi nepracujeme s konceptom nielen revolúcie, ale ani opresie ako takej, je vyznenie pomerne konvenčné. Sám nemám až taký silný revolučný náboj, aký zamýšľal Boal. Pôvodne totiž malo byť divadlo utláčaných využité ako emancipačný nástroj pre negramotných ľudí. Teoreticky má reflektovať realitu a priniesť

jej zmenu. Asi by som skončil pri takom klišé, že umenie má možnosť meniť svet, pre mňa však bolo oveľa uspokojujúcejšie vidieť, do akej miery menilo skupinu ľudí, s ktorou som pracoval.

Myslíte, že je táto konvenčnejšia forma na Slovensku podmienená aj traumou z marxizmu, ktorý je ideologickým podhubím Boala?

S tým súhlasím. Divadlo utláčaných je radikálne ľavicový koncept, a teda aj stigmatizovaný. Určite je to do veľkej miery spojené s tým, že transformácia alebo revolučnosť, ktorú divadlo utláčaných v sebe inherentne má, je na Slovensku politicky veľmi výbušná a senzitívna.

Dostali ste sa do nejakých konfliktov pri vašej praxi?

Ani nie tak do konfliktov. Mali sme, samozrejme, diskusie typu individuálne zlyhávanie jednotlivcov verzus systémová diskriminácia, konkrétne pri téme rómskej menšiny. Taká klasika. Ak by som divadlo utláčaných spoznal ako žiak Boala alebo ako človek z Berlína, oveľa menej by som asi zápasil s tým, ako ho vysvetliť ľuďom na Slovensku tak, aby to nebolo provokatívne ľavicové. Zdá sa mi taktickejšie Boalovu metódu predstaviť cez nejaký jemnejší naratív.

Myslíte, že by sa na Slovensku dala táto metóda nejakou inštitucionalizovať?

U nás by inštitucionalizácia, obávam sa, znamenala inštitucionalizáciu metódy ako takej, ale nie prístupu, nie politického nazerania na tú metódu. Často totiž vidím ponuky krátkych workshopov divadla utláčaných ako metódy vzdelávania či riešenia konfliktov na pracovisku. Tento prístup je však zjednodušujúci.



Andrej Návojský. Foto z osobného archívu

Boal hovorí, že empatia zo strany obecnstva môže byť zbraňou v rukách tvorcov. Ako to reflektujete vo svojej praxi?

Skôr ako empatia voči protagonistom alebo problému ako takému je pre mňa dôležité zatiať prekonceptmi diváka. Sám cítim, že pochádzam z konvenčnejšieho prostredia, a viem, ako mi normy určovali, čo je správne a čo nesprávne, až pokým som tie normy nezačal spochybňovať. Až potom som sa začal približovať k pochopeniu opresie. Pri praxi som zaregistroval, že intervencie obecnstva boli vyvolané ani nie tak empatiou voči hercom či nehercom, ale skôr evokovaním vlastnej skúsenosti.

Veľa sa v divadelníckych kruhoch hovorí o morálnej pozícii tvorcu v zmysle, že by nemal moralizovať skrz estetické dielo. Ako sa s týmto vyrovnávate?

Nesnažím sa v diskusii ukázať, aké má byť vyznenie daného diela priamo na pódii. Pýtam sa ľudí v kolektíve, s ktorým tvorím, aby mi pomenovali konkrétne miesta, kde vidia to kľúčové prepojenie, mostík medzi individuálnym príbehom a systémovou opresiou. Ak to vnímajú a vedia to potom reflektovať aj priamo počas fóra s obecnstvom, je to pre mňa dostatočne uspokojivé a nemám už ambíciu tlačiť na prílišne vypäté morali-
zujúce stanoviská.

Na čo sa chcete sústrediť vo svojej ďalšej práci?

Veľmi ma láka robiť s homogénnejšími skupinami, napríklad ísť pracovať s mladými ľuďmi vo vylúčených komunitách. Alebo s veľmi špecifickými skupinami typu pracovníčok vo fabrikách. Posunúť sa do sociálno-ekonomických tém, ktoré majú iný politický náboj. Zaujíma ma, ako dokážem koncept opresie sprostredkovať niekomu, kto možno nemá dostatok možností a sebavedomia na to, aby proti nej vystúpil. Chcem pracovať s ľuďmi, s ktorými budem musieť maximálne zjednodušiť Boalov komplexný jazyk. Až tam si otestujem, do akej miery má tento nástroj revolučný potenciál.

Andrej Návojský (nar. 1980) spolupracuje s Nadačí Milana Šimečky ako projektový manažer, lektor a metodik. Ve své práci propojuje postupy divadla utlačovaných a divadla fórum s interkulturním a globálním vzděláváním.

IDIOT APOKALYPSY

Peruánský básník Guillermo Chirinos Cúneo prožil značnou část života v blázincích a za tu dobu mu vyšla jen kniha **Idiot Apokalypsy. Posmrtně je však objevován a ceněn novou generací básníků: „Tohle je moderní evangelium: slova pro lidi, metafyzika je pro vědátory, metafora pro zahrady a hovno pro nikoho.“**

I

Červená báseň ve městě

Na majáku a moři a větru bez konce.
Ženo ze soli a slámy a větru zahrátého tím,
jak se v mžiku zmocnil tvé okřídlené trubice.
Ach, byla by úžasná žízeň... bezesného Apače!

Ženo z rýže a slámy a měkkého mechu,
v korálu vycházející a mlhavé luny,
v modrém a bledém soumraku,
ženo z anýzu a skrývání vůně...
Ach, bylo by úžasné hryzat tvou růžovou kouli!

Žízeň na rvaní trávy s pusou mezi tvýma
nohama,
na zmocnění se tvého těla ze sádry a z ryb.
Ó rudá kůže v teplých obloucích a ve zvonech!
Ach, byl by úžasný kalich záliv mezi růžemi!

Ženo z nudy a slámy a vápna a šupin.
Opilá a pozemská žízni po čistotě a panno.
Rybářko bílých vesel ve zdivočelém člunu.
Ach, bylo by úžasné hryzat svět ve tvém světě!

II

Loutky

Ubožáci. Nebohé vykloubené loutky.
A špinavá děvka za úsvitů kašle u cigaret,
nádherně poničená a špinavá, trhající se
v panenském tichu svých očí.

Ubožáci. A v tom modrém bordelu
dlouhé opeřené copy.
Hřívý vyrostlé z hořké, hnědé, krásné,
padlé barvy.
Hubeňouři. Hubené, růžové, vykloubené loutky.
A ta zelená opojení a ty alkoholy v nadutých
chřtánech.

Ubožáci. Tuláčtí chaplinové červení v popelu.
Bledí. Nad hubeným chorým sterilním
růžovým fagotem.
Cudní. Cudní darebáci v okovech, deflorovaní,
a ty špinavé bílé děvky mezi modrými dechy.

III

Noční kočky

Byl to uranový hlas, chraplavý hlas jakoby
z asfaltu, jakoby z růží rozdrcených ve špina-
vých chřtánech. A prostoduše jsem ho upo-
zornil, že v jeho knírech skotačí ubohá staro-
bylá loutka. A modrá sklenice, po okraj plná
piva, odpovídala opilému městu žebrajícímu
od velkého bratra pod latrínami.

Tehdy báseň chtěla umřít. Noční jaro ji uná-
šelo do větru plného tunik a smrti, ale stá-
vá se v našich větvích, že prcháme z postelí;
skoro letíme nad travami noci, spoustě parků
v Limě bychom možná vykřičeli pád našich
slepých sladkých nezkcrocených koček.

IV

Podzim

V širém bílém parku v Limě.
Kousal jsem ústa umírajících růží.
Zatímco hubený rozlítaný pes hřimal
mou vlhkost, rudou vlhkost, vybledlou.

Byl podzim, mlha...
A větve vypadaly jak sklovitá železa
nad ruinou bílé nábrežní zidky.
A listí na podzim vypadalo
jak hubené stařeny z dávného papíru.
Byl jsem bledý utopenec
v kalných zelených bezbarvých vodách.
Byl podzim jako chatrná bible
v růžových znepokojivých kartonech.

Byl podzim v Limě.
A já jsem umíral...
Opilý jsem padal mezi shnilé, padlé růže
spermatu.

Zatímco nádherný slepec v běhu
dával rytiny křiku, mlhu.
Podzim, jeho almužna.
A nahé saze vyly uprostřed stínů.

Byl podzim v šest ráno.
Pršelo.
A růže skomírající do výkřiku
svým hnitím zabíjely.
Byl podzim za úsvitu. V šest, duben.
Byl podzim ve smrti.
Byla to Lima zděšená podzimem
pod modrými zvratky sněhu.

V

Otřes

Ó mozku nerve, přízraku a děsivý,
zvracíš rudé drsné a modré lucifery!
Ó maso mozkového třasu...!
Ó pavouku slunce na stěnách pylu!
Křičí nemocné bázlivé dítě,
čarodějka zpitá jedovatými lotosy přichází.
(Cválající noc embolie nad chobotnicí
z modrého listí).

Světlo hrůzy ve stínech léta.
Bohémský přízrak v labuti, je to noční sních,
bledá růže ve světle.

Ó mozku, ó zašmodrchaný mozku,
ó kruhu rudých vln a hromů uprostřed
noci!
Radost! Ó radost mechu lidožrouta na nebi!
Traktory. Krvavé jazyky ve výřečných korytech.
Všeštění čamrdovitých lesních gnómů.
Ó uzel kabelů; železnice, železnice...!
Ó rudé a divoké dráty v leváckém vězení
zkřehlých mozků! Tramvaj rozcupovaná
na bílé kovy,
bledá, šílená, ó šílená! Zvrhlá, neduživá,
svalená plíseň.

Lilie zarudlá v očích.
Ó zkroutená železa souložící s černou růží
vztyčenou na zuřivém břiše!

Křičí nemocné dítě a vibrují plátna horka.
Mozek vybuchující s fialovými očima
– ježek a zlatá trouba – zírá na kráter
černé luny.
A bílí plazi – svíce a pracka – z oka
perlové bestie
neurvale zvracejí do širé svěžesti.

Křičí jantarové dítě žebrající o sen,
zkřehlé ve zpěvu noci a pěny,
mezi ledem bledých a umírajících nohou
a kyselou vůní studených ptáků.
A o kus dál... Rozvalené ve vůni opia
a býlí, přežvykující nudu masařek,
zchátralé vychrtliny čarodějnic je zabíjejí.

VI

Sesuv

Nad krutou Arktidou a červenou pivní pěnou,
mezi kouřovými tvářemi a nefritovými oran-
gutany, utopenecky bledý sprostý hlas, jehož
vlasý z houslí a bílého smyčce prostupují
obrylenými Židovkami, tiše přede.

Rysí uhelný úsměv mezi prachem a čelem,
astrální kruh, kruh rudých vln a soumravných
výstředností, tam na kamenech, jejichž prs-
tencový a kráterový ryk vulkanizuje růžovou
vodní smršť nádherného žebráka.

Taky černé slonoviny Apačů, živě mrtvých
na válečných kopcích, a prudce lunatických
živých tvorů nestvůrně ryjí ve své korálové
klisně a v rudém peří mezi měkkým a dět-
ským masem, rozpučeným a modrým. A taky
drsné vlčí máky červencového zvířete trha-
jí své růžové útroby, antarktické, bělostné
a nedobytné, a jejich bledé, růžově pnuté plí-
ce vypadají jako dvě chlupaté rachotiny na
odpadky.

Tehdy čarodějnice a mágové pobíhají jako
cirkus mezi černými kozami, židovskými
šašky a věžemi; a břicho podupané armád-
ním oslem (vojáci slintající saze, růžově opi-
lé uniformy bílých a špinavých kurev) leží
rozklované v jahodách a chřtánech mlhy od
posvátných hnilob po bohémské masy rozbi-
té ve vápně a papírových růžích.

VII

Popelka

Povalená jsi padla k zemi,
povalená a ušpiněná mými pažemi,
povalená jsi padla k planetě,
padla jsi povalená.

Byla jsi služebnou u mě doma.
Měla jsi pokoj s terasou a schody.
A tvá prsa povalená mýma očima
padla do mých očí, rozlitá:
deflorovaná kaskáda: řít a krev, Popelka.

Moje psí tesáky, z nichž odkapávaly sliny,
mé bulvy martánského krále na jeho zámku,
mé chlupy vlka zmrzlého v čarodějných
lunatických kráterech
povalovaly
horkosti pěny, páry,
povalovaly
nad vlnou tvého bílého břicha,
vybuchovaly v pusách pelargónie,
povalené,
rozdrnčené černými penami a dechy.

Byla jsi služebnou u mě doma.
Flakón, děvečka, celer, jantar, popelavý
zadek.
Měla jsi pokoj se schody a potrhányi
romány.
A růžová kuchyně voněla po česneku
a dřevě.

Bylo to v noci.
A můj chobot z blouznícího šarlatu
metal sperma na šašky a na lunu.
Povalená jsi padla, Popelko, a romány...
A mé sperma, pyl pro tvé chloupky
a pro tvé břicho z růží.
Povalená služko se schody,
byla jsi meziplanetární sex,
maso otevřeného květu, nevycválaná,
povalená matka.

VIII

Idiot Apokalypsy

Tváří v tvář městu, tváří v tvář světu krásná
matka porodila směšného, ale modrého šaška.
Zatracená žlutá soulož! Ale už je tu, ta velká
věc, která se valí, věc ohromná jako svět, dob-
rá věc, nekonečná jako planety a hvězdy, jež
zabírají vesmír; je tady, ta velká věc, která se
valí a nepadá a která nekřičí, skoro dement-
ně, když překoná čenichavé dětství a dospěje
do bledého mládí: Modrý šašek! Modrý šašek!
Napadené šílenství a ignorovaná záře, králov-
ská velikost. Mladík pyšný na svou mizernou
úplnost, básník!

Jsem kníže kurev a moje šperky jsou jedi-
nečné: modrý náramek a modrá hygiena.
Jsem kníže kurev. A mé kuplířství potěmňu-
je v bordelu a ztrácí svou pomalou vůni. Špí-
na! Šílenství! A tenhle žlutý a tekutý hnis na
mé posteli, rozpoutaný jako voda nebo zvrat-
ky mrtvých. Tlenhle mozek. Tahle demence.
Tahle nezadržitelná prudkost, pro kterou není
možná žádná země, která pozvedá k úmorné
tragédii a světlušce nepřičetnosti. Rodí se nad
světem paralytik. A nad světem není slitování
ani pomoci. Paralytika z plavých jeskyní, od
koho výkřik, od koho spása, od koho škraboš-
ka pro tvůj orbitální výron z černých flakónů,
jede Doktora Vraha? Ó dobří lidé, nemotor-
ní a přízrační martáni, tohle je katastrofa, lži
a podrazy jsou všude, ó zvířata! Jsme obrov-
ská zvířata a vylézáme z růžových břich, z jas-
ných vaječníků a z brunátných a silných vulv.
Ach! Zarůstám velkou prasečí špínou.
A občas sním o úzkých a nečistých cirku-
sech a jejich prostřednictvím se ze mě stá-
vá obratný růžový provazochodec páchnoucí
žluklými výpary. A také, ó delirium!, mám šir-
ší sny, ve kterých vytloukám hřeby, nervózní
a plný strachu, že mě zabijí pohani, z velké-
ho, moudrého, mocného Krista ukřižované-
ho nad Golgotou. A okamžitě v rozkošnické
orgii zamýšlím spojit Ježíšovy a Barabášovy
rty. Jsem hodný zloděj. Ó mé letopisy bez
chvály, má dobrodružství, dychtivosti a touhy.
„Letopisy hodného zloděje“: dobrý titul
románu nebo komediantského časopisu.
A mých novin, mých tisků. Ó!... Zapomenu-
té. Tohle přídatné jméno by jistě bylo dob-
rým názvem kinematografického filmu. Jen-
že tohle je tvé kino, šašku. A když už jsme
u komediantství, každý den chodím do kaba-
retů, hnaný pudy, přirozeně lákaný základ-
ními tělesnými vztahy k těm zmáčeným
sboristkám, jejichž nahota ve světle pat-
ří postelím, penězům na dřevo a batalió-
nu žlutých lebek a francouzských klobouků
rozpuštěných na slunci. Ó apokryf! Pánové,
tohle je nový zákon. Jeho tvůrce: velmi hube-
ný muž a lump toulající se nazdařbůh. Tohle
je nový zákon. Mistr soucitných procházek,
stupidních neuróz; Matouš, Lukáš, apošto-
lové. Protivník a apoštol. Tohle je moderní
evangelium: slova pro lidi, metafyzika je pro
vědátory, metafora pro zahrady a hovno pro
nikoho. Tohle je velká bible Idiota Apokalyp-
sy. Nádherná potupa. Nejpráhodnější je teď
zahrnout ducha nedotýkáním a udobřit se
skrz rudý mrak otupujícího snu.

Město smylo mou nevinnou čistotu. Jsem
stav špinavosti. Prázdně čekám na meziplane-
tární války, na divokou srážku největších moc-
ností. Jsem stav rozepře. Pozoruji právní vědu
a všechny její svrchované vokály a obtloustlé
soudce, hadrového vykonavatele vycpaného
koudelí, v červených hadrech a s šedivou hří-
vou, nedá se rozeznat, dav ho kryje silou nad-
řazenosti bez rozdílu. Náš palác spravedlnosti
je obrovský, ale žádné záře, kresby ani bar-
vy ho nepozvedají k obrazu zázraku! A vám,
lidé z města, profesori, byrokrati, hudební-
ci, herci, anachoreti, vám řeknu, že působí-
te veliké utrpení svými obleky z jiných dob,

Guillermo Chirinos Cúneo



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

pruhovanými a dvouřadými a většinou olověně šedými. Jsem stav žíněného roucha. Ať žijí světci, hrdinové, umělci obtížení staletími a barvami! Město vyžaduje kopulaci se starým rozumem, s morálkou, s magickou vědou.

A ze všech barev, tvé barvy. A ze všeho barbarství, obrazy. Jsou chvíle, kdy se pyšním čtyřmi vztyčenými korzárskými hlavami. Noc už neexistuje, všechno je úsvit, slunce, jas a vize. Tehdy mě průzračné nebe ukazuje na lodích ze dřeva a plachet, snad jsou to pirátské karavely, kde беру do rukou zeměpisné mapy, kompas, zelené teleskopy... A jako zářiví vyplašení farníci hledáme a nelézáme barevné jeskyně, kde jsou truhly zlata. Ó být světlem prostoupený milionář, když poklad patří otrhanému bohu! Tehdy plují na vahách modrého moře s havanským doutníkem. Tohle je můj sen o světě a je toho víc: vidím se, jak lezu na lokomotivy z černého železa, do mezinárodních elektrických vlaků, hydroplánů, raket na měsíc. Automobily! Silnice! Motocyklistika! A vidím se, jak dělníkům zabavuji kola na celnících, ve městech, na moři i v nebi. Přivlastňuji si prostředky všeho druhu. Teď všechny dopravní linky patří mně.

Každý výsledek je rozkoší a potravou pro bytí. Hledejte výsledky, chcete-li. Já například jsem špinavec, sprosták, zedník, instalér, zkrátka úplný kníže, jak uvidíte. Buďte chudí nebo bohatí a dejte ještě víc lásky opilci, který nespál už pět set dní! Uděláte mi tu radost? Já ještě nejsem komunista, ani novinář ani ředitel fabriky. Ale provolávám slávu senátu, předsednictví, římskému papežství a všem jeho zeleně vonícím kardinálům... Milujte bledé hubené mučedníky, kteří se svlékají v tureckých lázních a v páře vydávají předlohy a principy zákonů, kterými se řídí diktátoři. Zprostředkovatelé galoší, latrín! Naši žlutí a červenaví starci.

Milujte děti s růžovými tvářemi a buďte laskaví k mužům ve zbrani a vojákům. Provolávejte slávu akčním generálům a jejich ženám, veřejně dobročinným dámám, jejichž pohmožděné zadky odpovídají. Taky provolávejte slávu jejich milenkám, dívkám krásným jako moře, a obsaďte balkon hbitých, pokud chcete, i čtvrtí jahodových domů s majordomem. Berte si a milujte všechno, co máte na dosah.

Já jsem ještě nic nevykonat. Postrádám jakýkoli plodný čin. Jsem ubohý, vyvrhel, k ničemu, jak říká moje matka, a nepoužitelný pobuda, jak říká celé lidstvo. Já... já dám bídě sbohem. Ano, vím to jistě. Ale je pravda, že sílu jsem odněkud ukradl! Jsem zloděj! Ó odpočíval jsem příliš! Přirazte metly, kotle k mému návrší, kde jsou soukromé školy! Bílá a zelená tučných kněží. Ptám se: kde jsou nebešťané, prosté smutky, něhy? A co státní školy, míšenečtí profesori, míšenečtí žáci, ó diskriminace, ó divoši! Naše rozporné univerzity. Ó dejte mi pohlavky a tresty! Bylo to v době krátce po mém vyhazovu z každé slušné školy. Byl jsem směšný a uchvácený prostitucí. Miloval jsem slavné padouchy, obézní tanečnice, matrony, jejichž prsa se lila ve vodopádech. Obdivoval jsem cirkusové krotitele, vlasaté muže. Filosofové s vousy a brýlemi, přijďte. Zbožňoval jsem bledé umělce mňoukající pod žlutými slzami nějakého starého divadla. Buďte taky prapodivnými pitomci. Žádám vás o to s pokorou. Milujte a chvalte můj poklad.

Já jsem dvořan, slyšte! Ale dávám přednost podbřišku kurvících se královen, bukolických masturbantek, nahých manželek Řeků. Mojí taktikou je delirium; a bydlím v rudých kupolích hradu vašeho krále. Jsem vaginální... hluboce. A okouzluje a pohlcují mě ty nejkyselejší vůně a závan z trubice i ty nejpomalejší ve vejcovodech a růžových klitorisech, vedle černých ježků, křídel.

Je to tak, uctívám společnost, kritérium člověka; ale především se cítím jako krásný divoký kůň v blízké přítomnosti elegantních jezdců doprovázených snoubenkami, které jsou všechny oblečené do tylu a drahých šperků, neboť vidím, že všichni bez výjimky jsou inteligentní a velící. A lesbám zajištěným do budoucna, ženám velkých mužů, žehnám s radostnou upřímností. A nabízím osobní a soukromé mše pederastům, těm andělům v sukni, a nacházím rozkoš v rytmu dráždivých varhan; krátce po skončení povinností vycházejí stovky zaryté mlčících příznaků ve fraku. Já, já jsem skutečně nahý, uprostřed světa, odjakživa, ve všech nekonečných časech. Přejdeme-li ke konkrétnějším a aktuálnějším věcem, řeknu, že dobová filosofie a mravy mě matou. Dovoluji si přijmout, chápat jediné novou vědu, mechaniku, chemii, a konečně astronomii, planety.

Jsem zapáchající šašek. Špatný hygienik. Není pro mě možná žádná snoubenka. Nepatřím do krásné skupiny netvorů nebo schopných lidí. Neúčastním se zálib ani nesdílím slabosti. Ale každopádně je oslavuji a tleskám s radostným zájmem. Umění, malířství a sochařství, výstavy v institutech současného umění, města, věci, které jsou strašlivé. Tohle století je nepochybně příšerné, tohle město. Ale rozhodně se chystá změna způsobů, pravidel, činů. Zavrhněte minulé staletí, udělali jste to? Z jakési gramofonové skříně ve městě poslouchám argentinské tango o tomto století. Povznesené se celá řada mých palem zaměří na moderní praktičnost a na všechny rumby a tropické hudby.

Odcházím, nejsem smutný. S ohromnou radostí bych cestoval do Filmového města za prací; zářivé pohodlí, auta, fagoty, planety v řiti ne, budiž. Vdova extravagantních rozkoší sestupuje nahá z mrakodrapů, já odcházím, bílé tělo ve vzduchu, dravčí oči, smutek.

Ať nám poslední rytmus, mapa všech masturbací a soch, zatlačí oči, a všechny světové soulože.

Odcházím. Sbohem. Mé povolání a vizitka: Ďábel z cestovní lepenky a snových zemí. Jsem stvůra, jak se říká, hluboké zvíře? Zlato! Zlato! Právě to potřebuji. Za žádnou cenu nebude mou první láskou kráva s řádně rozpálenou hlízou. Idiot Apokalypsy vyklízí pole, pánové. Jdeme! Buďte připraveni na nového boha.

Ze španělského originálu **Idiota del Apocalipsis** (Lima 1967) přeložil **Petr Zavadil**.

Stačilo pouhých osm básní, aby Guillermo Chirinos Cúneo (1941–1999) v peruánských literárních kruzích zazářil jako černá kometa. Kniha Idiot Apokalypsy vyšla jeho vlastním nákladem v roce 1967. Od té doby jeho legenda roste. Mimo jiné i proto, že z jeho rozsáhlého díla, které povětšinou psal během dlouhých pobytů v blázcinci, už mu za života nic nevyšlo. Několik textů zveřejnili po jeho smrti ve svých časopisech mladí peruánští básníci, kteří se k němu hlásí čím dál víc. Nespoutaná obraznost se v pozdějším Cúneově díle utišila, ale své předchůdce Baudelaira a Lautréamonta nezapřel nikdy. Na souborné vydání jeho díla se stále čeká.



KOLEKTIV

Volte zvířata!

Lev je král džungle, ostatní zvířata už ho ale mají plné zuby. Navíc se ukázalo, že odvedl vodu z řeky, aby si vybudoval bazén jenom sám pro sebe. Ve volbách proti němu kandidují opice, had a lenochod.

Černá skříňka

AMOS OZ

Sociolog Alexander a jeho bývalá žena Ilana chtějí zjistit, proč ztroskotal jejich kdysi vášnivý, ale nevyrovnaný vztah. Výměna dopisů a telegramů čtenáře vtahuje do stále ostřejší konfrontace.



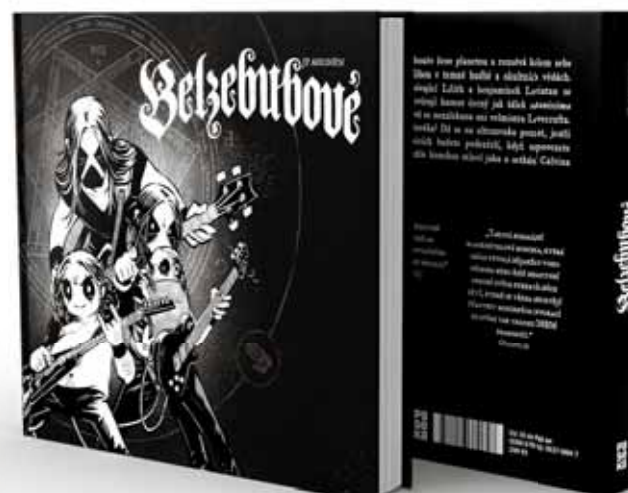
Předpovídej počasí

V bohatě ilustrované knize se děti dozví spoustu zajímavostí o přírodních procesech. S průvodci Kátou a Vítkem odhalí, jak se předpovídalo počasí dříve, a poodkryjí leckterou meteorologickou záhadu.

Belzebubové

JP AHONEN

Metalové stripy o rodince se zálibou v temné hudbě a okultních vědách. Sami se přesvědčíte, proč se o tomhle komiksu mluví jako o setkání Calvina a Hobbese s Voláním Cthulhu.



Nemocné Maďarsko

Zmocňovací zákon pro všemocného Orbána

Maďarsko učinilo další krok na své cestě k neliberální demokracii – pokud lze ještě o demokracii mluvit. Uprostřed koronavirové krize si toho všimla i světová média. Prozatímnost výjimečného stavu se po přijetí jednoho zákona stala potenciálně časově neomezenou.

JIŘÍ KOUBEK

Na konci března maďarský parlament obnovil nouzový stav a schválil jakýsi zmocňovací zákon, který zcela mění dosavadní pravidla. Doposud totiž musel být nouzový stav vždy znovu prodlužován parlamentem na konkrétně stanovenou dobu, jak to známe i z České republiky. Teď naopak platí neomezeně, dokud ho parlament nezruší. Vláda může během tohoto období vydávat dekrety. V zemi se nesmějí uskutečnit referenda a volby, a to ani doplňovací, což v maďarském smíšeném volebním systému není bezvýznamné (106 ze 199 poslanců je voleno v jednomandátových obvodech a COVID-19 se, jak známo, nevyhýbá ani politikům). A aby toho nebylo málo, zákon zavádí až pětiletý trest vězení za šíření falešných zpráv a „pokřivených“ informací, které by podkopávaly boj proti koronaviru. Vláda to odůvodňuje mimo jiné tvrzením, že proti Maďarsku ve světových liberálních médiích probíhá dlouhodobá dezinformační kampaň, která za času pandemie dosáhla vrcholu.

Koncentrace moci

Stojí za to připomenout, v jakém kontextu se maďarská politika již zhruba deset let odehrává. V zemi je jednokomorový parlament, v němž má od roku 2010 dvoutřetinovou ústavní většinu současná vládní strana Fidesz. Orbán je premiérem již počtvrté. Svou stranu pevně kontroluje a na jejím kongresu

ještě nikdy neměl vyzyvatele. Maďarsko má slabého, parlamentem voleného prezidenta (taktéž za stranu Fidesz), který z povahy věci nemůže představovat protiváhu premiérovi. Tou není ani oslabený a provládními soudci obsazený ústavní soud, i když teoreticky má nad vládními dekrety přezkum.

Při tak velké koncentraci moci by se chtělo říci, že zmocňovací zákon vlastně nepřináší nic nového, pouze symbolicky stvrzuje status quo. Ale není to tak. Slaboučký parlament není totéž co úplně odstavený parlament. Už před zmocňovacím zákonem odrážela maďarská legislativa osobní vůli premiéra a už tehdy byly zákony přijímány bleskovým tempem. Premiér k tomu ale potřeboval stafáž v podobě parlamentu. Nyní se toto „divadlo demokracie“ dostalo do karantény. Opozice měla alespoň šanci zablokovat zrychlenou legislativní proceduru, pro jejíž spuštění je potřeba 80 procent poslanců – 23. března se tak zmocňovací zákon podařilo alespoň o týden pozdržet. Nevládní strany přitom nenamítají nic proti pokračování stavu nouze a výjimečným vládním pravomocím. Vadí jim hlavně chybějící časový limit. Problematická jsou i ustanovení potenciálně ohrožující svobodu slova v zemi, kde jsou média beztak spíš ochcenyými premiérovými mazlíčky než hlídacími psy svobody a demokracie. Když jde o životy, práva a procedury musí jít dočasně stranou. I my ale pamatujeme dobu, kdy jednotkou dočasnosti byl jeden „furt“. A Orbánův zákon s žádnou, byť předstíranou dočasností vůbec nepočítá, jakkoli premiér slibuje, že hned jak krizová situace pomine, parlament pochopitelně nouzový stav zruší.

Závod ke dnu

Nikdo není dokonalý a vlády sotva mohly být na pandemii připraveny. Ani Orbán se nevyvaroval prvotního zlehčování situace a mírně zpožděných reakcí. Stefano Bottoni z francouzského think tanku Institut Montaigne publikoval text příznačně nazvaný Korus na pro krále?, v němž popisuje různé fáze

vládních reakcí na pandemii. V té první se objevovalo přirovnávání k sezónní chřipce, čehož se však dopouštěly i mnohé jiné vlády. Maďarskou zvláštností bylo zdůrazňování souvislosti šíření viru s migrací (ve vládní komunikaci byl dle Bottoniho označován jako „cizí virus“). Není to jen ojedinělá kuriózní epizoda. V maďarském případě se jedná o typický vzorec: země je vládou vykreslována jako území v permanentním obležení nepřáteli.

Leckoho asi napadne, zda nelze takto drakonická opatření ospravedlnit úsilím v boji s koronavirem. Benjamin Novak a Patrick Kingsley ve svém článku pro New York Times z 5. dubna však poukazují na to, že počet lidí testovaných v Maďarsku na COVID-19 patří mezi relativně nejnižší v celé Evropské unii. To potvrzují i údaje webu worldometers.com z poloviny dubna: zatímco Norsko, Švýcarsko či Estonsko vykazují přes 25 tisíc testů na milion



Viktor Orbán poslal „divadlo demokracie“ do karantény. Koláž certmedia.hu

par avion

Z LATINSKOAMERICKÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

EL UNIVERSO

„Anděl smrti tu fuká na spoustu dveří,“ říká starostka největšího města Ekvádoru v rozhovoru pro místní deník El Universo z 11. dubna. Cynthia Viteri stojí v čele téměř třímilionového přístavu Guayaquil necelý rok – a zatímco na podzim městem otrásaly protivládní protesty, dnes je jedním z epicenter koronavirové pandemie v Latinské Americe. Virem COVID-19 se v polovině března nakazila i starostka (a s ní část její rodiny), která následující tři týdny úřadovala v karanténě. **Předidnou metropoli postihl kolaps zdravotnictví i komunálních služeb – videa kolující po sociálních sítích ukazovala mrtvá těla ležící na ulici zabalená do plastových pytlů, která neměl kdo odvézt, podomácku stlučené rakve a dokonce i „pohřbívání“ shozením do moře.** Oficiální vládní čísla z poloviny dubna uvádějí okolo čtyř set mrtvých, ale podle všeho se nezakládají na skutečnosti: „Porovнала jsem počty úmrtí za první tři měsíce letošního a loňského roku, a za letošní

březen je zemřelých o 1500 víc. Neznamená to, že všichni zemřeli na koronavirus – jsou to i neprovedené dialýzy v přeplněných nemocnicích nebo srdeční choroby, které nemohly být léčeny.“ Křesťanská demokratka Viteri v rozhovoru přijímá díl odpovědnosti – město podle ní dělá, co může (včetně rychlého zprovoznění nemocnice, která zůstala před čtyřmi lety nedostavěná), ale větší díl pravomocí má v rukou vláda původně levicového Lenína Morena, proti němuž Cynthia Viteri neúspěšně kandidovala v posledních prezidentských volbách. Vláda nicméně sídlí v andském městě Quito, které je nákazou zasaženo jen mírně, zatímco Guayaquil se ve španělskojazyčných médiích rychle stal „odstrašujícím případem“. V tomto smyslu na Twitteru komentoval videa z Ekvádoru i salvadorský prezident Nayib Bukele. Viteri se proti tomu výslovně ohrazuje: „Chtěl na nás ukázat jako na zhoubu světa, ale Guayaquil je obětí smrtelné náказы... V téhle tiché válce jsme obětí, ne agresori.“



Pandemické zpravodajství referuje hlavně o velkých městech, ať už je to Wu-chan, Madrid, New York nebo Guayaquil. V nebezpečí jsou ale i lidé žijící v nejméně urbanizovaných místech planety – původní obyvatelé Amazonie. **Koronavirus je dalším z hrozeb, kterým jsou vystaveni jak domorodci, tak celý ekosystém.** Vedle odlesňování je klíčovým pojmem garimpo – rýžování

drahokamů na vlastní pěst, zpravidla nezákonně. A garimpeiros ani dřevaři rozhodně nezůstávají v karanténě, píše socioložka a doktorka amazonských studií Márcia Oliveira v zevrubném článku z 15. dubna, který vyšel v internetovém deníku Amazonas Atual. Smrt patnáctiletého chlapce z etnika Janomamů je varováním, že se virus už nějakou dobu nekontrolovatelně šíří místními komunitami. Vesnice Helebe v brazilském státě Roraima, odkud první známá oběť pocházela, je pro garimpeiros jednou z bran do domorodých území – předák janomamského sdružení Hutukara odhaduje, že ilegálních hledačů zlata působí v oblasti až dvacet tisíc. Někteří z nich navíc místní obyvatelé v lepším případě najímají, v horším je zneužívají pro otročskou práci. Bylo tedy jen otázkou času, kdy bude do oblasti zavlečen koronavirus. Rýžování se věnuje i část domorodců, které v tom navzdory legislativě podporují někteří politici a především misionáři – v jiné roraimské komunitě „koordinují garimpo zástupci evangelikálních církví navázaných především na Boží sbory [církevní sdružení se sídlem v USA – pozn. red.], které v této činnosti vidí možnost, jak v domorodcích povzbudit podnikatelského ducha,“ uvádí Oliveira. V některých případech je pak toto rýžování (opět ilegálně) kooptováno těžaři se strojním vybavením, které má na ekosystém ještě horší dopad. Garimpeiros, dřevaři i misionáři představují v době pandemie dvojnásobné ohrožení. Proto se objevují i případy odporu. Příkladem jsou zástupci obyvatel oblasti Vale do Javari v západní Amazonii, kteří se snaží

obyvatel, Německo, Španělsko, Rakousko, Itálie, Portugalsko, Slovinsko, Litva, Irsko a Lotyšsko kolem 20 tisíc, Česko či Dánsko přes 15 tisíc, v Polsku je to pouze pět tisíc a v Maďarsku dokonce jen přes čtyři tisíce testů.

Autoři navíc upozorňují na zhoršující se stav zdravotnictví v Maďarsku a uvádějí, že od roku 2010 klesl v rozpočtu podíl výdajů na zdravotnictví. Aby také ne, když země se zapojila do globálního závodu ke dnu jménem soutěž o nejnižší daně. Novak a Kingsley mj. píší, že platy tamních lékařů patří v poměru k průměrné mzdě k nejnižším v EU, okolo 10 procent lékařů opustilo zemi a ministerstvo zdravotnictví bylo včleněno do superministerstva pro lidské zdroje. Orbánova přehnaná mocenská reakce tak působí jako velká politická záplata na poněkud děravé maďarské zdravotnictví.

Autor je politolog.

soudní cestou domoci zákazu vstupu misionářů na domorodá území.

FOLHA DE S.PAULO

Smrt brazilského spisovatele Rubema Fonseyky s koronavirem nesouvisí – zemřel 15. dubna ve čtyřiaředesáti letech na zástavu srdce. Ještě téhož večera vyšel v předním deníku **Folha de S. Paulo** nekrolog, jehož titulek nazývá zesnulého prozaika a nositele mnoha literárních cen autorem „přesných a brutálních knih“. **Fonseca bývá považován za iniciátora nové éry brazilské prózy, která se koncem šedesátých let odklonila od venkovského a regionálního prostředí, z něhož čerpal i zřejmě největší brazilský prozaik João Guimarães Rosa, a zaměřila se především na problémy a patologické jevy rychle rostoucích velkoměst.** Mezi postavami se tak objevují prostitutky a pasáci, kriminálníci, ale i policisté a detektivové – sám Fonseca ostatně pracoval v padesátých letech jako policejní komisař v jednom z obvodů Ria de Janeiro. „Publikoval především detektivní příběhy, ale byl jedním z autorů, kteří dokázali tento žánr – často považovaný za pouhou zábavu – dovést k vysoké literární úrovni,“ píše autor nekrologu Maurício Meireles. Vedle toho vyzdvihuje Fonsekovu práci s jazykem a upozorňuje na jeho fascinaci ruským prozaikem Isaakem Babelem. Ta je patrná i z jeho románu Mocné vášně a nedokonalé myšlenky (1988, česky 2006), jedné ze dvou jeho knih dostupných v češtině.

Ostře nabroušená data

Kniha Daniela Prokopa *Slepé skvrny*

Za seriál analytických esejů zveřejňovaných v Salonu Práva získal sociolog Daniel Prokop v roce 2016 Novinářskou cenu. Později texty rozšířil a spojil do jedné publikace. Podařilo se mu tak za použití kvantitativní metody odhalit a přesvědčivě popsat dlouho přehlížené jevy v třídním uspořádání české společnosti.

MATĚJ METELEC



Kresba Vít Svoboda

„Příběhy jsou silnější než data a pomáhají realitu vytvářet,“ říká Daniel Prokop na jednom místě knihy *Slepé skvrny*. Aktuálně patrně mediálně neznámější český empirický sociolog svou knihu vlastně staví na poučení, jež z tohoto poznatku plyne: pomocí dat je třeba vyprávět příběh. *Slepé skvrny* vycházejí z cyklu esejů Úvod do praktické sociologie, publikovaných v Salonu Práva, a většina z kapitol nějak souvisí s výzkumy, na kterých se Prokop podílel, od překvapivě přesných předvolebních průzkumů agentury Median po sběr dat o chudobě, exekucích či vzdělávání. Některé motivy a témata se opakují, výsledkem však není repetitivní soubor disparátních textů, ale relativně pestrý a přitom názorově soudržný celek. Prokopova interpretace sociologických výzkumů přitom leckdy empirickými daty potvrdí to, co tušíme, ale neméně často vyvrátí naše mylné předpoklady a předsudky.

Naše třídy

Slepé skvrny otevírá v několika ohledech až kontraproduktivní předmluva Josefa Šlerky. Ten se v ní nešťastně zmítá mezi nesrozumitelností („Pokročit při čtení této knihy až sem znamená poodhalit myšlenkové modely autora dříve, než se materializují do textu samého“) a poněkud ustrašenou obhajobou faktu, že Prokop užívá „bez uzardění“ pojmy jako „třída“. Prokop sám přitom hned v první kapitole nenechává nikoho na pochybách, že pojem třídy je pro popis struktury české společnosti zcela adekvátní. Nejedná se ovšem o ožiování dichotomie „buržoazie“ a „proletariátu“, ale o novou, daleko diferencovanější škálu. V té jsou ekonomické elity zastoupeny početně tak málo, že se do Prokopova schématu ani nevejdou (což je jedna ze slabin analýzy). Novou třídní strukturu české společnosti tvoří zajištěná střední třída, nastupující kosmopolitní třída, tradiční pracující třída, třída ohrožená, třída místních vazeb a strádající třída. Jak je patrné, většina české populace patří do členité střední třídy, v jejíž diferenciaci hrají význačnou roli generační a místní hlediska. Ta do velké míry určují, jaký budeme mít výchozí sociální a kulturní kapitál, ale také třeba zázemí v dědném nemovitém majetku z doby před transformací. Z Prokopových analýz je zřejmé, že naši společnost

sice do jisté míry stále formuje postkomunismus, tento vliv je však stále menší.

Ovšem i to platí v nestejné míře. Jsou regiony, jejichž problémy se táhnou od druhé světové války, a liberální demokracie se s nimi nedokázala vypořádat o nic lépe než komunistická diktatura. V jistém ohledu si vedla dokonce hůř. Skutečnost, že lidé z nižších tříd častěji říkají, že je jim jedno, jestli demokracie je či není, je totiž pro demokracii větší hrozbou, než jakou podobná lhostejnost představovala pro komunistický režim. A je na pováženou, že „střet se sociálním systémem a právním státem v Česku souvisí s nedůvěrou v demokracii jako takovou“. Podobných alarmujících momentů je ostatně v knize víc, například fakt, že ke třídění, které pomáhá reprodukovat a petrifikovat třídní rozdíly, dochází už na základních školách (a možná ještě dřív).

Data nade vše?

Když jde o data a jejich interpretaci, jsou Prokopovy argumenty pádné a přesvědčivé. Jakmile se ale zrovna o výzkumy nejedná, jsou výrazně slabší. Když chce autor například poukázat na vykonstruovanost údajně odvěkého zakotvení naší kultury v židovsko-křesťanských hodnotách, nejprve se odvolá na evropský výzkum, podle něhož jsou sdílené hodnoty spíš osvícenské, a hned potom, v tomtéž odstavci, přeskočí k hodnotám vtěleným do americké ústavy. Přitom už ale nezkoumá, jaké vazby má osvícenství s historickými proměnami křesťanství, pro což zrovna americká ústava poskytuje bohatý materiál. Také Prokopovo vysvětlení vzestupu nového populismu coby reakce na konec „velkých vyprávění“, který je provázen „vytvářením nového třídního uvědomění, kde to staré, čisté ekonomické přestává fungovat“, je přinejlepším částečné.

Jak ukázal už na počátku šedesátých let E. P. Thompson, ani u nižších tříd nebylo ono uvědomění nikdy jen ekonomické, ale mělo i svou kulturní rovinu. Problém dneška spočívá spíše v tom, že nižším třídám žádné jiné vědomí sounáležitosti než to ekonomické nebylo. Komplikovanost našich společností vede paradoxně ke zjednodušování politiky: namísto třídních stran nastoupila catch-all

„hnutí“ a v takové situaci není dost dobře možné dělat politiku jinak než populisticky. Vzhledem k tomu, že podstatný podíl na odmítnutí „velkých vyprávění“ měla teze, že vedou přímou cestou do gulagu, nám nakonec coby sdílená politická vize zbylo už jenom právě strašení gulagem. A to je velmi málo. Spíš než „narrativ návratu“, o kterém mluví Prokop, tak stojí za úspěchem pravicového populismu „návrat narativu“, jak pozoruhodným způsobem dokládá předloňská kniha Radana Haluzíka *Proč jdou chlapi do války*.

Na začátku kapitoly Menšiny a radikalismus zmiňuje Prokop pochybené výzkumy, které se mohou „stát realitou, protože je za reálné považujeme, a všichni se jim přizpůsobují“. Příkladem takového pochybení, či spíše „pochybení“, je případ křesťansky založeného výzkumníka, který udělal vše pro to, aby mu „data“ dětí vychovávaných homosexuálními páry vyšla, jak potřeboval. Nicméně výklad o „datech“ a rozličných motivacích, které mohou hrát roli v jejich sběru, interpretaci a využití, v knize chybí. Datový „metadiskurs“ zastupuje pouze kapitola o volebních výzkumech, což je vzhledem k tomu, že všemožné „výzkumy“ jsou dnes běžnou municí v ideologizovaných přestřelkách, trochu málo. „Data“ se sice bezostyšně instrumentalizují, ale také dochází k jejich fetišizaci jakožto prototypu neutrálního expertního vědění, které umožňuje „čistě“ technokratické rozhodování – stačí „dotázat se“ čísel, a ona už nám řeknou, jak dál. Fakta se přitom rozpouštějí v amalgámu stejně hodnotných a pravděpodobných „názorů“ a lidé přestávají být aktéry a stávají se pouhými zdroji „dat“.

Dogma zásluh

Pozice, z které Daniel Prokop v knize promlouvá, vychází ze „zdravého rozumu dat“. *Slepé skvrny* nejsou nijak zvlášť literárně silné, použité metafory občas kulhají, autor nicméně neupadá do odborného žargonu. Všechny pojmy, které používá, vysvětluje tak, aby je pochopil i naprostý laik – srozumitelné a poutavě přitom dokáže nejen vysvětlovat, ale i přesvědčovat. Přestože občas není úplně jasné, kde se mezi „daty“ odehrává samotná politika, Prokop se nebojí být apelativní a nabízet konkrétní řešení. A občas dokáže být i velmi ostrý: „Vláda, která by se odhodlala do těchto věcí výrazněji sáhnout, by padasát miliard chybějících ve školství dokázala sehnat. Jenže by tím šlápla na kuří oko mnohem silnějším hráčům, než jsou chudé pracující rodiny, kterým nedáváme přídatky na děti, a děti, které nemají kde bydlet.“ Tito silní hráči jsou ovšem příslušníci výše zmíněné sociologicky zanedbatelné elity, která má přes svou početní slabost často větší vliv než všechny ostatní třídy dohromady.

Prokop sugestivně ukazuje, do jaké míry v boji s chudobou, reprodukcí třídních bariér, ale i pravicovým populismem jako společnost doplácíme na neochotu jednat efektivně a včas. Problém české politiky, která se „zaměřuje na krátkodobé výdaje v rámci jednoho resortu a před dlouhodobými dopady neefektivní sociální a vzdělávací politiky zavírá oči“, souvisí s tím, jak hluboko je v naší společnosti od devadesátých let zakořeněno dogma zásluhovosti, tedy přesvědčení, že je lepší mít řadu neefektivních, ekonomicky náročných opatření než levnější řešení, v jehož rámci by někdo dostal něco „zadarmo“. Dokud se nedokážeme zbavit přesvědčení, že toho, co je zadarmo, si dotyčný člověk nemůže vážit, a navíc to získává na náš úkor, nebudou ani ty nejpřesvědčivější argumenty ekonomickou racionalitou fungovat. „Data“ nám mohou ukázat cestu, ale projít jí budeme muset sami.

Daniel Prokop: *Slepé skvrny*. Host, Brno 2019, 253 stran.

V režimu dobrovolníků

Studenti medicíny v době pandemie

V českých nemocnicích v posledních týdnech dobrovolně vypomáhají tisíce studentů a studentek medicíny. Ministerstvo zdravotnictví zatím připravuje novelu zákona, jenž by měl reformovat systém rezidenčních míst způsobem, který výrazně naruší práva i povinnosti budoucích lékařů.

JAN MUSIL

Kdo čeká na příběhy o krvavých otláčeninách jako z italských nemocnic, čeká marně. Tisíce českých studentů medicíny se dobrovolně přihlásily jako výpomoc v nemocnicích a zřejmě i díky nim se nápor pacientů podařilo ustát. Jejich vzdělávání se ale zkomplikuje a pozdrží – možná i dlouhodobě. Zatímco medicíci pomáhají v nemocnicích, a řeší tak problémy ministerstva zdravotnictví, ministerstvo jim připravuje nelehkou budoucnost.

Pracovní povinnost

„Ob-jed-nat,“ rozléhá se ženský hlas zpoza průhledného štítu. Je teplo, poledne velikonočního týdne, ulice jsou prázdné. „Musíte se objednat,“ opakuje žena muži ve velkém stříbrném SUV, s nímž dorazil před Fakultní nemocnici na pražských Vinohradech do drive-inu určeného pro kontrolu na nákazu koronavirem. Rozjíždí se, ale podaří se mi ho oslovit. „Jel jsem kolem, tak jsem si říkal, že to zkusím,“ vysvětluje z dálky. Objednací intervaly jsou pětiminutové, nikdo tu nečeká. Trochu jiné je to na klasických odběrech. V nemocnici na Bulovce zvládají situaci dobře. Asi patnáct lidí ve dvou řadách trpělivě čeká a vzorně udržují rozestupy. Před budovou muž v teplákové soupravě rozrušeně potahuje z cigarety. „Mojí paní se v noci udělalo zle a praktička nás poslala sem. Spíme každý v jiném pokoji. Já příznaky nemám, takže za vyšetření bych musel dát tři tisíce,“ popisuje, zatímco jeho žena dřepí ve frontě, hlavu v dlaních.

K osmému březnu u nás bylo téměř pět a půl tisíce registrovaných dobrovolníků, z nichž skoro tři tisíce byly umístěny v některém zdravotnickém zařízení, dozvídám se od zástupce dobrovolníků 3. lékařské fakulty Univerzity Karlovy Tomáše Sychry. Činnosti, které vykonávají, se různí. Někteří jsou v přímém kontaktu s potenciálně nakaženými pacienty v triážních stanech a na odběrech, jiní podporují běh oddělení, která s koronavirem nic společného nemají, nebo třeba lékařům a lékařkám hlídají děti. Se zdravotnickými zařízeními mají medicí pracovní smlouvy. Za svou práci mají

nárok na finanční odměnu, která by podle organizátorů dobrovolníků měla být minimálně 110 korun za hodinu, podle některých pražských studentů může být ale i nižší. Pracovní směny jsou zpravidla dvanáctihodinové.

V polovině března vláda vyhlásila pracovní povinnost pro studenty pátých a šestých ročníků všeobecného lékařství a posledního ročníku zdravotnických oborů. V tu dobu už se dobrovolníci z řad studentů několik dní organizovali, pracovní povinnost tedy nebylo třeba vymáhat – poptávka je nasycená. Ostatně kdyby nebyla, otevřela by se jistě mnohem závažněji etická otázka, zda budoucí lékaře vystavit rizikům.

Atraktivní praxe

Úskalí práce v nemocnici objasňuje lékař Šimon Reich, který je velkým odpůrcem případného povinného nasazení mediků: „Vím, že se spousta pacientů v zahraničí nakazila nozokomiálně. To znamená, že virus chytili až v nemocnici.“ Zdaleka přitom nemuseli být u odběrů. Stačí, že se v daném zařízení koncentrují potenciálně nakažení pacienti. Nemocnice patří k místům, kde je výskyt většího počtu lidí nevyhnutelný. „Stačí, aby student vezl člověka s nerozpoznanou infekcí na rentgen kvůli bolesti břicha,“ dává Reich praktický příklad. „Navíc studenti medicíny ještě nesložili žádnou lékařskou přísahu, nemají proto vyšší morální povinnost se viru vystavovat,“ uzavírá.

Jinak se na věc dívá Ondřej Hlaváč, student pátého ročníku 2. lékařské fakulty v Praze, který působí na vysoce exponovaném stanovišti v nemocnici na Bulovce: „Bereme to jako svou společenskou povinnost vzhledem ke kvalifikaci.“ V třídicím stanu a na odběrech pracuje výhradně se svými kolegy mediky. „Myslím, že kdyby medicí nenastoupili a lékaři museli dělat práci, kterou děláme my, byla by to pro ně nepochybně obrovská zátěž navíc. Nyní už se zapojilo dost mediků, ale na začátku to bylo opravdu náročné.“ Jako většina jeho kolegů se musel Hlaváč přestat stýkat s rodinou. Nakažení jsou totiž už

i mezi mediky. Celorepublikové číslo není známé, ale například 1. lékařská fakulta Univerzity Karlovy eviduje z 510 nasazených mediků pět nakažených.

Bára Nekudová, studentka pátého ročníku Lékařské fakulty Masarykovy univerzity, pracuje ve Fakultní nemocnici u sv. Anny v Brně. Během měsíce svého dobrovolného zapojení by měla odpracovat čtrnáct dvanáctihodinových směn. Umístěna byla na dialyzační jednotce: „Oficiálně jsem na pozici sanitáře, ale vykonávám všechno možné – od umývání postelí po triáž pacientů a zapojování a odpojování dialyzačních strojů.“ Není jediná, kdo působí na oddělení, které není přímo spojeno s léčbou COVID-19. Nejde přitom jen o nedostatek personálu. Kvůli nedostatku praktických stáží během studia (jejichž kvalitu medicí často popisují jako nevalnou) je pro studenty jakákoli zkušenost v nemocničním prostředí atraktivní. Některé ústavy na lékařských fakultách navíc dobrovolnickou práci uznávají jako stáž. Nekudovou nicméně zarazilo, že jako první byli umísťováni studenti šestých ročníků, kteří se mají připravovat na státnice a následné zapojení do standardního provozu. „Nemyslím si, že na to, aby někdo zvládl vykonávat práci sanitáře, potřebuje mít vychozených skoro šest let lékařství,“ shoduje se se spoustou svých kolegů a kolegyň. Potom by ale velkou část činností v nemocnicích mohli po krátkém zaučení odvádět třeba i herci, učitelé nebo živnostníci, které epidemie připravila o výdělek.

Nucená rezidence

Zatímco se budoucí doktoři s úsměvem na tváři vydávají do rizikového prostředí, ministerstvo zdravotnictví má od konce února v připomínkovém řízení návrh novely zákona č. 95/2004 Sb., která by měla reformovat systém rezidenčních míst. Zákon v nové podobě by měl zavázat doktora k tomu, aby setrval na vymezeném místě výměnou za financování své specializační přípravy, což v praxi znamená až dvanáct let na stanoveném pracovišti a hrozbu, že v případě změny místa by musel platit statisícové pokuty (i kdyby se třeba potřeboval stěhovat kvůli rodině). Novela je považována za chybnou i z mnoha jiných důvodů, ať už jsou to volné formulace a nepřesná terminologie, či možný nesoulad s Listinou základních práv a svobod. Česká lékařská komora se proti návrhu ostře ohradila, protože v průběhu jeho přípravy nedostala možnost se na něm podílet nebo se k němu alespoň vyjádřit. „Je s podivem, že ústřední správní orgán nereflexuje dlouhodobé snahy komory, ale i dalších organizací o změnu specializační přípravy, která je podle dosavadních zkušeností byrokratická, administrativně i systémově nepřijatelná a samotného účastníka, mladého lékaře, mnohdy staví do zcela neřešitelných situací, které jsou výsledkem dosavadních, často nepromyšlených překročných legislativních změn vyvolaných zájmovými skupinami,“ píše zástupci ČLK Milan Kubek a Zdeněk Mrozek ve své připomínce z poloviny března.

Ačkoli na Velikonoční neděli byl denní přírůstek nakažených nejnižší od 17. března, bylo by nezodpovědné vyvolávat dojem, že jsme pandemii COVID-19 zvládli, byť jsme se patrně vyhnuli kolapsu, který zasáhl Itálii a Španělsko. Celostátní mobilizace šicích strojů a 3D tiskáren umožnila samovýrobu nedostatkových roušek a štítů. Úzkostlivá opatrnost a sousedské udávání zajistily dodržování nařízených pravidel. Medicí vyztužili zdravotnictví v době, kdy se pro lékaře připravuje demotivační zákon... Jakkoli je však dehierarchizovaná struktura v české kultuře oblíbená, její úspěch můžeme přičítat spíše štěstí.

Autor je student FF UK.



Tisíce studentů medicíny se dobrovolně přihlásily jako výpomoc v nemocnicích. Foto Jan Musil



Jan Němec

Možnosti milostného románu

Nominace na cenu Magnesia Litera 2020

Četba na pokračování

od 17. dubna | denně od 18.30 h

vltava.rozhlas.cz

#umenislyset

Je politika víc než právo?

Katalánský konflikt očima ústavního právníka

Jednání s katalánskými nacionalisty v posledních týdnech ustoupilo do pozadí. Nevřešené spory však přetrvávají a neztrácejí na palčivosti. V mnoha případech přitom můžeme nalézt paralely s děním ve střední Evropě. Stojí politika nad právem? A jak vést dialog s politickou silou, která sama sebe vydává za hlas lidu?

RAFAEL DE AGAPITO SERRANO

Přechod Španělska k demokracii je vyjádřen v ústavě z roku 1978, jež získala širokou podporu veřejnosti. V ní se upravuje proces decentralizace a ustavení takzvaných autonomních oblastí. Článek 2 stanovuje, že ústava „je založena na nezrušitelné jednotě španělského národa“ a že „uznává a zaručuje právo na autonomii národnosti a regionů“. Jde o složitou formulaci, kterou lze vnímat jako rozpornou, poněvadž pojmy jednoty a autonomie byly a jsou interpretovány politicky, jako vzájemně se vylučující nebo jako hierarchizované ve prospěch jednoho či druhého. Takový rozpor ale neexistuje: princip nezrušitelné jednoty nevylučuje možnost ústavní reformy, protože ústava neobsahuje žádnou klauzuli o vlastní nedotknutelnosti. Ani princip autonomie národností a regionů nestaví jedny proti druhým. Ústava totiž stanoví, že zatímco historické národnosti či autonomní společenství prvního stupně jako Katalánsko či Baskicko využijí při dosahování autonomie mimořádnou „rychlou cestu“, doposud neustavené komunity či autonomní společenství druhého stupně budou postupovat standardní „pomalou cestou“ a konstituují se nejpозději do pěti let, kdy by mohly mít všechny autonomní oblasti stejný stupeň kompetencí.

Po uplynutí pětileté lhůty nastala velmi komplexní dynamika, přičemž země nabyla vysoké míry decentralizace, nebyla však zcela vyřešena problematika krajních požadavků nacionalistického typu. Mělo to více důvodů. Za prvé, vývoj státu začal být brzy vykládán na základě zjednodušujícího předpokladu, že více decentralizace rovná se více demokracie. Za druhé, autonomní oblasti prvního stupně se silnými nacionalistickými stranami trvají na své odlišnosti od ostatních s odvoláním na svá specifika a historická práva. Ústava uznává historická práva územních výsad, doplňuje však, že tato práva budou aktualizována v rámci ústavy a statutů autonomních oblastí. Legitimita historických práv tak nestojí mimo ústavu ani jí není nadřazena, naopak právě ústava historická práva legitimuje a vymezuje. A za třetí, ve španělském volebním systému přetrvávaly vzorce, které na celostátní i oblastní úrovni umožnily nadměrné zastoupení stran s největším počtem hlasů, což v případě oblastí se silnou podporou nacionalistů umožnilo, aby si nacionalistické strany na svém území udržely nepřetržitou hegemonii.

Vůle lidu?

Během posledních let dala řada událostí podnět k radikalizaci nacionalistických požadavků v Katalánsku. V poslední fázi reformy statutů autonomních oblastí z roku 2008 byl vypracován nový status Katalánska, který následně schválili místní voliči i centrální parlament. Jenže odvolání pravicové Lidové strany k ústavnímu soudu vedlo v roce 2010 ke zrušení některých nařízení. V současné době nacionalistické strany přicházejí s argumentem, že demokratická legitimizace stojí nad právem, ústavní normu nevyjímaje. Tato argumentace je zjednodušující – ignoruje koncept



Právo na sebeurčení existuje pouze v mezinárodním právu pro specifické situace v rámci procesu dekolonizace. Foto Max Pixel

ústavy jako zákonné normy, předstírá, že právo získává opodstatnění výhradně skrze demokracii, a opomíjí, že demokracie je skutečná jediné tehdy, provázejí-li ji záruky rovnosti a svobody. Politika nemůže stát nad právem ani nad formami a postupy, jež vymezují a zaručují její provozování.

Zrušení části nařízení z rozhodnutí ústavního soudu dalo ovšem podnět k radikalizaci požadavků nacionalistů, což nedávno vyústilo v požadavek katalánské suverenity. V katalánských regionálních volbách roku 2015 nezískala většinu žádná strana, a tak vznikla nacionalistická koalice a nacionalisté začali jednat, jako by byli zástupci katalánského lidu, a dokonce začali ztěžovat, nebo dokonce vylučovat participaci ostatních katalánských poslanců. Katalánský parlament se pak de facto prohlásil za suverénní a udělil si ustavující moc. Na základě toho katalánská vláda jednostranně svolala referendum na 1. října 2017. To se skutečně konalo – mělo neformální charakter, nesplnilo řádné podmínky, bylo prohlášeno za nezákonné a neobešlo se bez násilných střetů. Následně byl svolán parlament, aby uskutečnil domnělý mandát daný referendem. Předseda katalánské vlády Carles Puigdemont za nepřítomnosti opozice formálně vyhlásil nezávislost Katalánské republiky a vzápětí zároveň překvapivě prohlásil, že toto rozhodnutí nechává pozdržet. Jak vyhlášení nezávislosti, tak jeho pozdržení přitom nebyly podrobeny debatě ani hlasování. V důsledku toho se centrální vláda s pověřením senátu rozhodla uplatnit článek 155 ústavy, dočasně zrušila autonomní režim Katalánska a zahájila soudní stíhání politických funkcionářů.

Ona často zmiňovaná většina, o níž nacionalistické strany opírají své požadavky, odpovídá většině křesel v regionálním parlamentu, umožněné koalici nacionalistických stran. Tato argumentace ovšem ponechává stranou fakt, že strana, která ve volbách získala největší počet hlasů, nacionalistická nebyla a že většina křesel v parlamentu v žádném případě neodpovídala vůli nadpoloviční většiny voličů. V tomto ohledu nacionalisté zaměňují část za celek, když sami sebe vydávají za katalánský lid.

Ústavní sebevražda

Po listopadových celostátních parlamentních volbách, z nichž žádná strana nevyšla jako

absolutní vítěz, sehrály katalánské nacionalistické strany, jež neupustily od svého záměru uplatnit právo na sebeurčení, důležitou úlohu – jejich tichá podpora totiž měla umožnit sestavení kabinetu pod vedením socialistů, kteří dostali nejvíce hlasů. Tuto spolupráci však nacionalisté podmínili řadou významných požadavků. Prvním z nich bylo přijetí teze, že katalánský konflikt je konflikt politický a že jeho řešení se musí dosáhnout politicky. Vzhledem k rozsahu hnutí za nezávislost se přitom opravdu jedná o konflikt politický, přestože hnutí v žádném případě nedosáhlo většinové podpory. V ústavním státu však tento fakt nevysvětluje ani neopravňuje nadřazení politiky nad právo, jelikož demokratický charakter politickým rozhodnutím dávají ústavní normy. Druhý požadavek spočíval v tom, že se nová vláda měla zavázat k ustavení kulatého stolu s pevným cílem dosáhnout politického řešení. Nacionalisté mimo jiné chtějí, aby bylo zvaženo udělení amnestie politikům, jež nejvyšší soud v říjnu odsoudil k tvrdým nepodmíněným trestům. Kulatý stůl má navíc fungovat na základě bilaterality, tedy jako by šlo o platformu pro paritní vztahy mezi dvěma státy, a s účastí vnějšího, tedy mezinárodního mediátora či pozorovatele. A konečně za třetí – a zde leží jádro nacionalistických požadavků – se žádá uznání práva na sebeurčení a následné uspořádání referenda jako způsobu politického řešení.

Všechny tyto požadavky ovšem ve skutečnosti předpokládají něco, co by mohlo vzejít pouze z vyjednávání. Poslední podmínka přitom trvá na právu na sebeurčení, které však – jak zaznělo již mnohokrát od různých mezinárodních instancí – existuje pouze v mezinárodním právu pro specifické situace v rámci procesu dekolonizace, nikdy však uvnitř ústavního demokratického státu. Počítá se s tím, že v ústavním státu existují dostatečné možnosti a záruky pro obranu rozličných zájmů či názorů. Nacionalisté nicméně trvají na tom, aby bylo vypsáno referendum. To je oprávněna svolat vláda s pověřením poslanecké sněmovny. Druhou cestou je pak vypracování nového statutu autonomní oblasti a jeho předložení místním voličům v referendu. Nacionalisté ovšem žádají vypsání referenda, jehož výsledek by byl závazný a konečný, což je ústavně nemožné: výsledek regionálního referenda, které by dopadlo příznivě

pro nacionalisty, centrální parlament sám přijmout nemůže. Tváří v tvář okolnostem by mohl pouze rozhodnout o ústavní reformě se všemi příslušnými zárukami (schválení centrálním parlamentem i v celostátním referendu), jak stanoví ústava. Pokud by centrální parlament postupoval jinak, jednal by mimo ústavu a proti ní. To by byla ústavní sebevražda.

Vícero řešení

Španělská vláda po získání důvěry skutečně podnikla potřebné kroky k ustavení kulatého stolu a uznala politickou povahu konfliktu, zdůraznila však, že politické řešení musí být v souladu s právem. To samo o sobě není málo – tyto vstřícné kroky patrně otevřely perspektivu vyřešení zapouzdřeného konfliktu. Zatímco konzervativní strany odmítají s vládou, jež z jejich pohledu dopustila možnost porušení jednoty země, jakoukoli dohodu, katalánští nacionalisté jsou nejednotní: současný předseda katalánské vlády Quim Torra nemá o spolupráci zájem a dál navrhuje radikální, jednostranná řešení; republikánská levice, zastupovaná Oriolem Junquerasem, chce spolupráci udržet a uznává, že se řešení konfliktu ve prospěch nacionalistů neobejde bez dosažení většinové podpory u katalánské veřejnosti. Věc je tím složitější, že oba politici byli potrestáni: první byl zbaven způsobilosti, druhý odsouzen k odnětí svobody, změkčenému oprávněním pracovat mimo vězení.

Dá se předpokládat, že tento konflikt neukončí jedno, nýbrž vícero politických řešení na různých úrovních. Na rovině regionální politiky bude třeba uznat rozdělení katalánské společnosti, v níž má nacionalismus bezmála poloviční podporu, a probrat tuto otázku ve veřejné diskusi i v místním parlamentu. Na celostátní rovině se ukazuje nutnost jistých reforem, například objasnění funkce senátu či úprava volebního systému, jenž konkrétně v Katalánsku dává větší zastoupení venkovu na úkor měst a zkresluje výsledek voleb. Nevylučujeme ani změny na úrovni ústavy, ty by ale měly smysl a oprávnění jediné při jednoznačné podpoře jasných politických návrhů v souladu s platnou ústavou. Autor je odborník na španělské ústavní právo, působil jako děkan Právnické fakulty Univerzity v Salamance.

Ze španělštiny přeložil **Vít Pokorný**.

Knižní trh v karanténě

Ohrožení nakladatelé a knihkupci

Opatření proti pandemii viru s kódovým označením COVID-19 zasáhla i knižní trh. Jakým způsobem současná situace narušila fungování menších a středních nakladatelů a majitelů nezávislých knihkupectví? Kdo je nejvíce ohrožen a jaký bude další vývoj?

JIŘÍ G. RŮŽIČKA

Knižní trh v Česku je v karanténě, knihy se prodávají jen po internetu a paradoxně nejlépe jsou na tom nejmenší nakladatelé, kteří posílají do světa pár knížek ročně. Nemají totiž žádné zaměstnance a knihy vydávají hlavně pro vlastní potěšení. „Z mého pohledu nakladatele, který je jediným zaměstnancem svého nakladatelství, úřaduje ve vlastním bytě a svou nakladatelskou činnost opírá o externisty, situace zatím nijak dramaticky nevypadá,“ říká například Vladimír Pistorius z nakladatelství Pistorius & Olšanská. Výhodou malých nakladatelů je, že často nejsou napojeni na velké distribuční firmy, které už na počátku nouzového stavu rozeslaly nakladatelům dopis, v němž oznámily, že jim nemohou zaplatit za prodané knihy, protože z utržených peněz musí dotovat mzdy. Většina malých vydavatelství spolupracuje s distribuční firmou Kosmas, která se své závazky snaží plnit, přestože sama provozuje několik zavřených knihkupectví. Jak napsal Zdenko Pavelka z nakladatelství Novela bohemia: „Desetiletou spolupráci s Kosmasem považuji za funkčně komfortní a bezproblémovou. Přístup Kosmasu mi i v krizové situaci potvrzuje, že jsem si vybral dobře.“ Spokojený s touto firmou je i Aleš Lederer z Prostoru: „Musím říct, že se jí podařilo velmi dobře podchytit internetový prodej, a to jak papírových knih, tak i elektronických.“ Malé nakladatele hodlá navíc podpořit i ministerstvo kultury.

Nepropouštíme

Středně velká nakladatelství, která vydávají desítky knih ročně, doplatí na nouzový stav nejvíce. Mají rozpracováno poměrně velké množství titulů a musí platit nejen externím, ale i interním zaměstnancům. „Dokud nedojde k otevření knihkupectví, vydáváme tituly pouze neoficiálně – v prodeji jsou pouze na našem e-shopu a v e-shopech několika menších specializovaných knihkupectví. Jde o tituly, které už byly vyrobené a připravené k distribuci. Tituly, kde šlo výrobu zabrzdit, jsme zabrzдили,“ říká Petr Litoš z komiksového vydavatelství CREW. Podobně na tom je nakladatelství Paseka: „Dokud se neotevrou kamenná knihkupectví a neožije knižní distribuce, nevrátí se nám peníze, které máme v tržbách, a to ještě za loňské prodeje,“ říká šéfredaktor nakladatelství Jakub Sedláček. Právě na středně velká nakladatelství také nejvíce dopadlo zastavení proplácení faktur velkými distribučními firmami. Jak vysvětluje Petr Černoch z nakladatelství Broken Books: „Protože Euromedia Group má nastavenou splatnost faktur na 80 dní, nemám v tuto chvíli zaplacen prodej ani za prosinec 2019.“ Přesto se ani nejpostiženější nakladatelství nechystají propouštět. „Tým je pro nakladatele dost možná to nejvzácnější, něco, co se buduje celá léta,“ prohlašuje Litoš. Nikdo se nechce vzdát ani svého edičního plánu, být vydání knih odsouvat na dobu, kdy se



Koronavirová opatření dopadají na menší knihkupectví a středně velká nakladatelství. Foto graffitistreet.com

otevrou knihkupectví (ta menší by se měla otevřít 27. dubna). „Kde můžeme, snažíme se rozpracované tituly dovést do fáze impriatur a podle okolností teprve rozhodneme o klíčovém kroku: tisku a výrobě publikace,“ říká Filip Tomáš z nakladatelství Akropolis.

Chybí kapitál

Koronavirová opatření také těžce dopadají na kamenná knihkupectví, jejichž majitelé musí platit nájemné (někde snížené nebo s posunutou splatností) a platy svých zaměstnanců (s příslibem dotací od státu), včetně odvodů sociálního a zdravotního pojištění. „Knihkupeckou síť považuji za nejdůležitější část trhu, na kterou by stát měl zaměřit podporu. Pokud nebude mít kdo knihy prodávat, náklady jednotlivých titulů se mohou v nadšázce omezit na povinné a reklamní výtisky,“ myslí si Pavelka. Tereza Horváthová z nakladatelství Baobab doplňuje: „Největší obavy mám o malá dobrá knihkupectví. Jestli krachne nějaký knižní megaobchodák s bestsellery, je nám v podstatě jedno, ale kdyby zkrachovala kvalitní knihkupectví, bylo by to pro nás daleko složitější.“ Mária Olšanská z nakladatelství Pistorius & Olšanská, která provozuje knihkupectví v Příbrami a v Hořovicích, konstatuje: „Pro mě je nynější stav hodně depresivní, v knihkupectví prostě není kapitál, s jehož pomocí bychom mohli podobné situace zvládnout. Když nejsou tržby, není z čeho platit nájem, mzdy, zboží, zálohy na elektřinu a plyn.“ Iveta Ambrosová z karlínského knihkupectví Přístav zase spoléhá na ty, kteří nákup knih odkládají na chvíli, kdy se knihkupectví otevrou. Vladimír Šebek z knihkupectví Ostrov ale vidí problém jinde než v koronavirových opatřeních: „Koronavirus není hlavní problém pro malé knihkupce, tím je spíš divočina na knižním trhu. Neexistuje tu totiž ostré vlastnické rozdělení nakladatelů, distribucí a knihkupců, což vede k vytváření řetězců, které válčují celý obor.“

Zachraň knihy!

Co tedy mohou čtenáři a především stát udělat pro knižní trh? Řešení je víc, tím nejčastěji opakovaným je dle Pistoriuse „trvalé nebo alespoň roční zrušení DPH na knihy, čímž by se zvýšil kapitál, který bude knižním podnikům chybět“. Podle Šebka by pomohla „pevná cena knihy po určitý čas, jak je tomu například ve Francii či Německu“. Litoš by uvítal „možnost neplatit odvody na zdravotní a sociální pojištění zaměstnanců“. Pavelka doporučuje „umožnění odpisů ze zásob“. Horváthová věří v posílení „přímé vazby dobrých distributorů, knihkupců, knihoven a dalších institucí a malých i středních dobrých nakladatelů“. „Pomohlo by, kdybych za záchranný úvěr mohl ručit knihami, které čekají na uvedení do prodeje,“ říká Lederer. Čtenáři pak mohou pomoci třeba tím, že si knihy objednají přímo v e-shopech nakladatelů. Některá nakladatelství je možné podpořit na Startovací prostřednictvím akce „Linka 451 aneb Zachraň knihy!“, kde je možné pořídit si balík knih „naslepo“ z určitého nakladatelství. Zatím se vybralo něco přes milion korun.

V tuto chvíli je těžké předvídat, jak to s knižním trhem dopadne. „Do tržeb se dlouhodobě negativně promítne výrazné snížení příjmů právě těch lidí, kteří si knihy kupují,“ obává se Pavelka. Je také otázkou, zda situace nahraje velkým, nebo malým vydavatelům. Alena Milotová ze Sociologického nakladatelství (SLON) má dvě protichůdné hypotézy: „Velcí nebudou mít peníze na koupi menších, anebo naopak malí budou před krachem a budou skoupeni za menší peníze.“ Podle Černocha dojde spíš na druhou možnost, a to i v případě knihkupců. Pro někoho optimistickou, pro jiného spíš pesimistickou vizi budoucího vývoje nabízí Petr Minařík z nakladatelství Větrné mlýny: „Je možné, že po takzvaném návratu k normálu bude doopravdy po jistý čas vycházet méně kuchařek a špatně přeložených knih, kola trhu se ale jistě zase postupně rozjedou.“

ULTIMÁTUM

Příroda versus svoboda

JIŘÍ MALÍK

Už čtrnáct let jako stráž ochrany přírody hlídám na jaře sokoly při hnízdění. Lidmi vyplašení sokoli totiž opouštějí snůšku a vejce mohou zachladnout. Na první pohled by se mohlo zdát, že nic není jednodušší než zajistit ochranu hnízda. Sokoli však potřebují k nerušenému vyhnízdění klidný kruh o poloměru zhruba 300 metrů – a to je v Česku skoro nesplnitelná podmínka.

V civilizovaném světě – příkladem budiž Monako – stačí i v nechráněném území umístit ceduli se zákazem vstupu. Všichni ji respektují a nikdo tu nehlídá. Nikdo také nediskutuje o ztrátě svobody pohybu. Většina chápe, že na přírodu je potřeba brát ohled. U nás ovšem i v těch nejchráněnějších rezervacích, kde je povolen pohyb pouze po turistických stezkách, ročně porušují zákaz tisíce lidí zcela bez skrupulí. Ochrana přírody je tak nucena celou hnízdní oblast včetně nepovolených přístupů opáskovat, vyvěsit všude zákazy vstupu a ještě domluvit hlídače, kteří každodenně chytají a vracejí všechny, kdo zákazy překračují.

Omluvou jsou stále stejné lži a vykrucování, jako kdyby se to někde vyučovalo: lidé si pásky „nevšimli“ nebo tam „nebyla“. Když jsou usvědčeni ze lži, většinou opáčí, že je zákony ani zákazy nezajímají, že máme přece „demokracii“ nebo „svobodu“. Případně se odvolají na to, že do zakázaných lokalit chodí už dlouhá léta „a ničemu to nikdy nevadilo“. Skutečnost, že sokoli na místě hnízdí teprve dekádu a že jim přítomnost lidí opravdu nejde k duhu, přitom zcela ignorují. Dozvíte se, že na dané místo hodlají docházet i nadále, protože tam „nedělají žádnou škodu“ a navíc „mají rádi přírodu“. Někdy vám strčí pod nos mobil s fotografií vyjetých kolejí od těžké těžební techniky s doporučením: „Tam to řešte a mně dejte svatý pokoj.“ Jednou na mě dokonce jakási mladá maminka před svou sedmiletou dcerou vytáhla dýku, když se ukázalo, že mě nepřesvědčí ani výhrůžně napražená větev v ruce jejich děda a že je dál nepustím.

Místo aby lidé, kteří věnují energii ochraně přírody, byli ceněni za to, že slouží veřejnému zájmu nejvyšší hodnoty, sklízí v Česku urážky, posměch a nevděk. Nechybějí ani osobní útoky včetně hrozby zbraní nebo sražení autem. Jsou samozřejmě i tací, kteří přírodu respektují, velká část populace nicméně na procházce přírodou připomíná zfetované roboty. Neustále křičí, nevnímají okolí, v rukou třímají mobily, cestou hovoří o práci nebo o dovolené a skalního útvaru či květin vedle stezky si ani nevšimnou. Příroda jim slouží jen jako kulisa, když si pořizují selfie a přitom šlapou v borůvčí. Myslí si, že nemají závazky, jen práva. Neceňují si ničeho, jen narcistního – a větší nou uhlíkově náročného – „užívání si“.

A2LARM

inzerce

čtete také online komentářový deník

www.a2larm.cz



Magdaléna Šipka
Město hráze
 Malvern 2019, 32 s.

Sedí koronavirus na baru spolu s bacily španělské chřipky a moru a říká: „Mou vizí není zabíjení lidí per se. Chci především zvýšit povědomí o důležitosti přístupu ke zdravotní péči“. A mor mu na to říká: „Zasranej milenále!“ Omluvte malou hrubost na úvod recenze, ale tento vtíp mi vytanul na mysl, když jsem dočetl debutovou básnickou sbírku Magdalény Šipky Město hráze. S trochou nadsázky se zde totiž jedná o jakousi „poetiku mileniálů“, která se vyznačuje mimo jiné tím, že politická témata se v jejích básních nenacházejí ostentativně na „textovém povrchu“. Potřeba angažovanosti je přitom silně zakořeněna v žité (univerzální) realitě, kam přirozeně patří i realita politická. Básnířka kriticky reflektuje – nabitá levicově pokrokařským backgroundem – otázku sociálních jistot a upozorňuje na etnická a sexuální práva menšin (viz báseň Po mém coming outu). Latentně odmítá stereotypy západního univerzalizmu ve prospěch politiky identity. Všechny tyto „hodnotové pilíře“, zatěžkané všemožným ideologickým závažím, pak nechává prorůstat intimními (často sexuálně otevřenými) motivy a ku prospěchu sbírky navíc na vše nahlíží s nadhledem sugerujícím ironii, naivismus i jisté pletichářství: „Vím vlastně hovno o životě pod úroveň/ jsem blíž bezdomovcům než boháčům/ ale neumím se bavit ani s jedněmi z nich (...) přežiju první léta ekologické krize/ a můžu psát o každý svůj bolístce/ emancipovala jsem se skrz orgasmus,“ píše Šipka, která moc dobře ví, že zachránit svět skrze neziskovky se nepodaří. Proč se ale o celkové zlepšení nepokusit – obdobně jako koronavirus v citovaném vtípu – aspoň ve verších?
Libor Staněk



Martin Daneš
Rozsypaná slova
 Druhé město 2020, 334 s.

Někdejší emigrant, pozdější diplomat a nyníjší překladatel a publicista Martin Daneš se při psaní svého románového debutu pustil do nelehkého úkolu: podat umělecký obraz posledních let Karla Poláčka, tedy roky 1939 až 1945, kdy byl prvorepublikový prozaik nucen čelit nejen nacistické mašinerii, ale též trablům v soukromém životě, zapříčiněným mstivou manželkou, od níž doslova utekl. Po dvou dekádách nešťastného manželství si našel partnerku, s níž si rozuměl intelektuálně – židovskou právničku Doru Vaňákovou. Danešův zájem o Poláčka je dlouhodobý, což je patrné jak z jeho francouzského překladu nejznámějších próz Muži v offsidu a Bylo nás pět, tak z pečlivého studia pramenů a především Poláčkovy jazykové komiky. Nutno konstatovat, že nápodoba prozaikovy mluvy se Danešovi povedla jedinečným způsobem, a vskutku se nelze ubránit dojmu, že na stránkách románu ožívá jak samotný prozaik, tak tradice ironického humoru a nadsázky typická pro intelektuální elitu první republiky. K větší autentičnosti využil autor některé Poláčkovy texty či výjevy z nich. Moment spisovatelovy tragické smrti (jejíž okolnosti nejsou známe, avšak Danešova verze je velmi pravděpodobná) autor vylíčil prostřednictvím pasáží z románu Vyprodáno, kde vystupuje Poláčkov alter ego Jaroslav Štědrý. Rozsypaná slova jsou zdařilý biografický román, který ani ve vypjatých momentech nesklozne k sentimentu, pietě či patosu. Otázka, kterou recenzent poláčkolog není schopen zodpovědět, zní, zda podobné nadšení budou sdílet čtenáři Poláčkova osudu neznalí.

Erik Glik



Inti Chavez Perez
Respekt. Všechno, co kluci potřebují vědět o sexu a lásce
 Přeložil Martin Severýn
 Paseka 2019, 224 s.

Knihu Respekt s jejím mnohoslibným podtitulem jsem otvírala s určitým despektem. Co mi jako holce po třicítce asi tak může nabídnout příručka pro pubertáky? Kromě velmi solidní redakční práce i grafické úpravy toho nakonec nebylo málo. Asi nejvíc jsem si užívala změnu úhlu pohledu: otázku, zdali je můj penis normální (kterou kniha de facto začíná), jsem si sice nikdy nekladla, ale nejdřív jsem ji vnímala jako čistě rétorickou. Chyba lávky! Po pár stranách přišla věta, že ne každý, kdo se narodí s penisem, se nutně musí považovat za kluka. Přece jen to působí překvapivě – v dobách mého dospívání se v holčičích příručkách o transgenderu nepsalo... Takových informací je v knize celá řada, přičemž tím, co je spojuje, je skutečně respekt, a to k vlastnímu tělu, k tělům ostatních, ale především k vlastním emocím a sexualitě. Knihu lze číst na přeskáčku – někoho zajímá velikost penisu, jiného menstruace, další má problémy s klučíči partou a někdo jiný se třeba chce konečně dozvědět, jak si udělat dobrý dickpic. Já ji četla od začátku do konce a nakonec se přistihla, že uvažuji nad tím, jestli mé nadšení z četby není dané tím, že jsem prostě „stará“, a ještě navíc učitelka. Nechala jsem tedy několik desítek holek i kluků mezi třinácti a osmnácti lety, aby si knihu prolistovali. Jen neradi ji dávali z rukou. Nejspíš si tam každý najde svoje a jen tak mimochodem se třeba dozví, že když to nechce, tak to nechce – bez ohledu na gender.

Eva Marková



David Zbiral
Pokřtění ohněm. Katarské křesťanství ve světle pramenů (12.–14. století)
 Argo 2019, 504 s.

Středověká katarská hereze vězí hluboko v evropské paměti: najdeme ji v základech okcitánské regionální identity, boj proti ní slouží jako doklad krutosti středověké katolické církve a zplodila německé slovo „Ketzer“ i české „kacíř“. Religionista David Zbiral z Masarykovy univerzity katarům věnoval už monografii Největší hereze (2007). V nové knize předkládá vedle dalších studií hlavně kompletní komentovaný překlad obsáhlého korpusu spisů vzniklých přímo v katarském prostředí nebo v kontaktu s ním. Svazek působí jako retraktace – opětovný průchod terénem umožňující upravit trajektorii cesty. Minule Zbiral vystoupil proti vnímání katarství jako „jasné vymezitelného náboženství ve smyslu denominace či alternativní církve“ a „ortodoxii“ i „herezi“ představil jako konstrukty vzniklé v prostředí většinové církve, která se ve vrcholném středověku odvrací od asketického, odtělesněného modelu křesťanství a potřebuje onálepkovat své oponenty. Nyní se autor zaměřuje spíše na katarskou životní praxi, proměnlivou, nehomogenní a lokální organizaci jejich „církvi“ (o jejichž realnosti již nepochybuje) a na všudypřítomné motivy dobrého umírání a posmrtného osudu duše. Z katarství se tak stává jedna z plnoprávných „křesťanských kultur“, která po svém čte kanonické texty a snaží se zvládnout hrůzu z hříchu, těla a jeho slabostí. Zbiralovu novou knihu je dobré číst i proto, že podobné hrůzy se teď patrně rozbují okolo nás.

Matouš Jaluška



Kripl kemp: Revoluce na kolečkách (Crip Camp)
 Režie James Lebrecht, Nicole Newnhamová,
 USA, 2020, 106 min.
 Premiéra v ČR 25. 3. 2020 (Netflix)

Produkční společnost Higher Ground Company, založená manžely Obamovými, si vybudovala pozici silné značky už svým prvním filmem. Dokument Americká fabrika o automobilce v Ohio, kterou znovuotevřela čínská firma, získal dokonce Oscara. Letos společnost, která se specializuje na dokumentární filmy a je distribučně spojená s Netflixem, uvedla svůj druhý snímek – Kripl kemp: Revoluce na kolečkách. Ačkoli má potenciálně atraktivnější téma, je mnohem méně podnětný a daleko konvenčněji pojatý. Vrací se k letnímu táboru Jened, který v roce 1971 uspořádala komunita hippies a jenž byl určen pro tělesně handicapované účastníky. Film ale postupně zmiňuje také pozdější demonstrace a další aktivistické iniciativy, na nichž se v dospělosti podíleli někdejší účastníci tábora. Celek měl možná působit jako kronika aktivismu tělesně handicapovaných ve Spojených státech, ale je to spíš zkratkovitá vyprávěnka, na níž snaha o pozitivní motivační vyznění zametá pod koberec všechno, co by mohlo poselství o boji utlačovaných proti systému zkomplikovat. Tvůrci se tak sice opakovaně vracejí k táboru Jened, ale nedozvíme se nic o jeho organizátorech. Namísto toho jsme ujišťováni, jak skvělá a svobodomyslná akce to byla. Spojnice, které chce film vést mezi táborem a pozdějším aktivismem handicapovaných, také působí až moc přímočaře a nepřesvědčivě.

Antonín Tesář



Art at a Time Like This
 Online, artatatimelikethis.com

Americké kurátorky Barbara Pollack a Anne Verhallen nazvali svou online výstavu Umenie v tomto čase, aby si položili zásadní otázku: Ako môžeme myslieť na umenie v krízových chvíľach a akým spôsobom nám môže poskytnúť určitý emocionálny odstup alebo podporu? Okrem samotných diel na webovú adresu umiestnili chatovaciu miestnosť, kde vyzývajú k zdieľaniu myšlienok súvisiacich s umením v čase domácej izolácie. Podobne ako mnohé umelecké diela reflektujúce epidémiu AIDS v osemdesiatych rokoch je aktuálna výstava vizuálnym spektrom reakcií na pandémiu koronavírusu. Pozvaní umelci upozorňujú v krátkych textoch na ekonomickú a sociálnu krízu (Dread Scott & Jenny Polak, Patricia Cronin), alebo reflektujú svoju introspektívnu skúsenosť s pobytom doma a časom pre seba (Meriem Bennani, Dan Perjovschi). Niektorá diela reagujú priamo na zmeny fyzického tela (Aj Wej-wej, Michael Joo) alebo prostredia (Rosana Paulino, Hunter Reynolds). Staršie práce otvárajú témy spojené s prežívaným v emocionálne pohnutej dobe (Deborah Kass, Janet Biggs, Lynn Herschman Leeson). Kurátorky zároveň neustále aktualizujú výstavu novými dielami a umelcami. Vytvárajú teda dynamický obsah definujúci hypertextové prostredie internetu, ktoré sa môže meniť každým dňom, a nezostáva len pri prenose výstavy do online prostredia vo forme fotografickej dokumentácie. Aj keď sa ľahká dostupnosť zdá dobrým argumentom pre zdieľanie umenia na internete, nemalo by ísť o samoúčelný prostriedok bez kurátorského konceptu.

Rona Jankovičová



Petra Stehlíková
Nasloucháč
 CD, Audiotéka 2019

Začnu lehkým spoilerem: první díl trilogie Nasloucháč od české autorky Petry Stehlíkové se ve své závěrečné kapitole ukáže jako nečekaně aktuální, tedy pokud jde o současnou koronavirovou pandemii. Celé to ale začíná jako jakási středověce laděná fantasy, v níž hlavní hrdinka, třináctiletá dívka s oboupohlavním jménem Ilan, převlečená za chlapce zjišťuje, že má výjimečné schopnosti. Dokáže totiž naslouchat hlasu nerostu zvaného sklenit, který se těží kdesi v horách. Jeho hlavními uživateli jsou nicméně lidé z nížin, kteří si obyvatele hor, takzvané Sklenáře, zotročili. Dějová linka Nasloucháče je vcelku banální a vychází z fantasy příběhů typu Duna – hrdina předurčený vyvést svůj národ z poroby nejdřív musí objevit své schopnosti. Stehlíková se touto sérií, jejíž první, stejnojmenný díl vyšel v roce 2016, druhý v roce 2017 a třetí by měl vyjít v roce 2021, posunula do velkého nakladatelského světa – zaujala redaktory vydavatelství Host. Bohužel, současná snaha autorů fantasy psát romány rovnou aspoň v trilogiích knize ublížila. Je delší, než je nutné. Autorce se daří především líčení prostředí, které čtenář spolu s hrdinkou objevuje, slabší je však práce s postavami, jež jsou buď jednoznačně kladné, nebo vyložené záporné. Každopadně zvuková podoba dodává románu přece jen další rozměr, a je to především zásluhou Jitky Ježkové, která ho načetla. Knihu by mnohý čtenář zřejmě po pár kapitolách odložil, audioknihu však s napětím doposlouchá a těší se na pokračování.

Jiří G. Růžička



APEAK
Grey Skies
 Digital album, Changeless 2020

Fascinace a slast z toho být u zrodu stylu je tlumená. Intervaly mezi počátkem a zánikem jsou stále kratší, horko a chlad se střídají v rychlém sledu. Čas pojídačů trendů až obscénně splývá s časem těch, kdo upjetej z kodeinového sirupu jejich ústupu a čerpají z fáze těsně před zakonzervováním žánru. Klubová elektronika je v tomhle směru zkratovaná. Proto mohla jako zjevení i zmizení zapůsobit loňská debutová deska producentky a DJky Kablam, která se oprostila od toho, čím si ve stejnou dobu získávala ohlas na parties, a předložila skoro zenovou sebereflexi utkanou z radikálního materiálu. A proto působí nanejdvš současně i melancholicky skloněná hlava „dekonstruované klubové hudby“ na novém EP helsinského projektu APEAK. Pětiskladbový release se přiznává k opuštěnosti uprostřed městské (sub)kultury. Autotunem a pitchshifterem povznesené vokály hostující WTNS a co nejpomalejší rap Deadvosse už ani nezakrývají, že jsou pláčem nebo requiem za něco, co slibovalo vykoupení scény ze sevření neúprosné politiky a ekonomie města (světa). „Nikde nenalézám čisté plátno, všechna místa jsou zkorumpována pouhou mojí existencí.“ Teskná flow má zvukový protějšek v hibernující syntetice, v přehledném a přesném využití rytmiky techna a monochromatické náladě. Černý plášť, kapuce a balaklava jako maskování na pozadí šedé oblohy. Track Softener (Změkčovač) pro změnu jako metafora vysílení těla, které ještě před chvílí šílelo – buď v tu samou noc nebo na desce spřízněného noisera Exploited Body. Nový label Changeless jako metafora ne-změny.

Ondřej Parus

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABART FREDA BRUNOLD 2020



Objednávky posílejte na adresu distribuce@advojka.cz
Více informací najdete na www.advojka.cz

UŽIJTE SI
KULTURNÍ
KARANTÉNU!

Předplaťte si A2 na čtvrt nebo půl roku!
Zůstaňte sterilní a dostávejte svůj oblíbený kulturní časopis do schránky!

čtvrtletní papírové předplatné do schránky — 199 Kč
pololetní papírové předplatné do schránky — 399 Kč

Další možnosti předplatného:

roční papírové předplatné do schránky — 799 Kč
studentské roční papírové předplatné do schránky — 690 Kč
roční elektronické předplatné — 499 Kč
mecenášské roční papírové předplatné do schránky — 5000 Kč a více

eskalátor

Jedním z nejnepříjemnějších dopadů současné epidemie na každodenní život jednotlivců, podniků i institucí je otupující nejistota a absence záchytných bodů v budoucnosti. Galerie – stejně jako ostatní kulturní podniky – zavřely téměř ze dne na den, aniž by věděly, kdy se zase otevrou. Dnes se sice můžeme upínat k 25. květnu, kdy mají být znovu přístupné, významná část jejich programů však často závisí na mezinárodní spolupráci, výpůjčkách a hostech, a jejich budoucnost tak zůstává nadále nejistá. Ačkoli by bylo nejrozumnější v této situaci nedělat za prvé unáhlená rozhodnutí a za druhé program zaměřit na tuzemskou scénu, Národní galerie – respektive její prozatímní ředitelka Anne-Marie Nedoma – se rozhodla zrušit jednu z nejdůležitějších tuzemských událostí roku: výstavu finalistů Ceny Jindřicha Chalupického, plánovanou na podzim. Bez jakéhokoli dialogu s pořadatelem uvedla jako důvod současnou finanční tíseň. Pro Společnost Jindřicha Chalupického zdaleka nešlo o první problém s organizací výstavy v Národní galerii. A nyní, poté, co Ceně pohoťově pomohla ostravská galerie Plato, kam se plánovaná výstava přesunula, se nelze ubránit myšlence, zdali se tak Společnost Jindřicha Chalupického konečně nedostala z dlouholetého toxického vztahu, udržovaného jen

kvůli pěkným vzpomínkám na nenávratnou minulost.

N. Drtinová

Tak dlouho se na české levici žehralo, že chybí nějaká aktuální teorie, až se jich nakonec v posledních týdnech vzedmula doslova tsunami. A jak už tomu bývá, teoretizování se rovnou zvrhlo v konflikt, nikoli ovšem v třídní, ale vnitrostranický. Ústřední myšlenku, že za všechno může kapitalismus, u nás zastínilo obviňování nové liberální levice. Boj za práva všech diskriminovaných menšin se v tomto kafkovském procesu ocitl na lavici obžalovaných, v rolích nesmiřitelných prokurátorů soplí síru Petr Drulák a Jan Keller. Překladatel a svévolný interpretátor Jeana-Clauda Michéy spolu s někdejšími guruem levičáků vedou popravu ve jménu konzervativního socialismu. Brzy bychom se mohli dočkat i vyvolávání starosvětské levice z popela vzpomínek na někdejší stát blahobytu. Jen dodejme, že čeští bijci jsou si dostatečně vědomi, jak toto vyvolávání duchů dopadlo v reálné praxi v britských, potažmo amerických kontextech. Jeremy Corbyn a Bernie Sanders ukázali, kudy cesta levice ze slepé uličky nepopularity určité nepovede. Aktuální česká debata přišla se sedmiročním zpožděním za Západem, takže na další levicové fiasko u nás je už teď zaděláno. Zkrátit si čekání můžeme vzájemným kydáním špíny a rokováním o tom, který ze druh levice vládnoucímu kapitalismu pomáhá více a který méně.

V. Ondráček

Jednoduchý pohyb založený na rychlém střídání levé nohy s pravou má v našich dějinách své nezpochybnitelné místo. Stačí vzpomenout legendární útěk Fridricha Falcského z bitvy na Bílé hoře nebo přebíhání hranic za minulého režimu. Není tedy divu, že se národ Emila Zátopka nedal o běh připravit ani v časech karantény, kdy se tento pohyb navíc stal jednou z mála možností, jak u maratonového sledování Netflixu a zachraňování malých pivovarů nepřibrat příliš. Začalo běhat celé Česko. Naprostá většina sportů takové štěstí neměla, v polovině dubna se však postupně otevřely alespoň jízdnárny, golfové resorty či tenisové kurty. Není přitom třeba nořit se do hlubin marxistické analýzy českého sportu, aby bylo jasné, že pohyb si zatím užívají vyznavači těch disciplín, k nimž sociální distanc patří tak nějak přirozeně. Ať na hřišti, nebo společensky.

M. Veselá

Mezi odvětvími, na která doléhají ekonomické důsledky epidemie koronaviru nejdrtivěji, patří i profesionální fotbal. Zavřené stadiony, suspendované ligy i mezinárodní poháry a obtíže s cestováním zcela zastavily chod profesionálních fotbalových klubů. Těm mohou brzy dojít peníze, protože nebudou inkasovat příjmy z televizních zpráv a odměny za odehrané zápasy. Ani přestupový trh zřejmě nebude tak štedrý jako v minulých letech. Aby toho nebylo málo, mnozí majitelé či hlavní sponzoři klubů se rekrutují z oblastí cestovního ruchu

či leteckého průmyslu, kde taktéž hrozí vlna krachů. Někteří komentátoři a fanoušci v této překérné situaci vidí možnost obrody fotbalu a jeho očistění od zběsilé komodifikace. Podceňují však fungování kapitalismu, který využívá krizi k vnitřní restrukturalizaci, a zkušenost, že různé Zussamenbruchtheorie zůstávají nenaplněné. Mnohem pravděpodobnější, než že Messi skočí na pracovním úřadě, je, že chudší elitní kluby zkrachují a ty ostatní vytvoří svou vlastní evropskou ligu pro nejbohatší.

J. Horňáček

Tak nám posunuli Magnésii... Je to jako posunout si čepici do čela, aby vám slunce přišlo do očí až na podzim. O shromáždění velkého počtu osob jde přitom jen při předávacím ceremoniálu, jenž však bývá rok co rok zaměnitelně stupidní. Mohli jsme se těšit, jak se rozhybe debata, přečíst si v izolaci z displeje, co říká výsledkům soutěže Marta Ljubková, co Josef Chuchma, co Jiří Zizler (ten se ale s takovými záležitostmi nezahazuje – a má recht). Fankluby básníků z Hané si se zpřátelenými povídkáři z Chodska mohli povyměňovat hebefrenické ikonky. Leč nestane se – bude se čekat, až opadá listí, jež se pořádně ještě ani nezazelenalo. Nebozí knihkupci si tak nedají oceněné tituly do výloh, aby přikryli karanténní prach sedající na skriptu z Vysoké školy ekonomické. Jen ta minerálka bude protékat přes pokladny obchodních řetězců, jako když „hučí po lučinách“.

P. Ctibor