

kapitál

#dobrehori

#02 je ilustrované dielami Mateja Gavulu

trhovisko vo Varšave, 28/11/2015

odpad!



ISSN: 2585-7851



9 772585 785009

angažovaný mesačnik 2. ročník cena: 1,50 EUR www.kapital-noviny.sk

kapitál #02 8. feb. 2018

		Karla Scholza str. 18
	str. 8—9	
We Roma/ My, Rómovia Poznámky a glosár z konverzácie Mária Hlavajová a Daniel Baker	Spoločenské tance pre začiatočníkov Tomaš Hučko	Andrej Kalinka: Nechcem nikoho presviedčať Šima Müller
Kľúčové poj- my rómske- ho poznania str. 4—5	Recenzia kni- hy <i>Tančujúce medvede</i> str. 11	Rozhovor o slovenskej divadelnej te- órii a praxi str. 19
Rómovia v slovenskom dokumente Matej Sotník	Michal Pitoňák: O kon- dómoch, stig- me a sexuál- nych normách Valkovičová Veronika	Čo nám hovo- rí Vražda o Kotlebovi Laco Oravec
Umelecké vyjad- renie ako záznam rómskej pamäti str. 6—7	Rozhovor s čes- kým sociálnym geografom str. 12—13	Recenzia kni- hy novinára Daniela Vraždu str. 20
Telovka Boris Ondreička	Robert Kirchhoff: Ľudia veľmi ra- di zabúdajú Paula Ďurinová	Ženská Mika Rosová
Esej o rozli- šovaní farieb str. 8—9	Rozhovor s fil- movým režisérom str. 16—17	Úvaha str. 21
O hudobnej kultúre Rómov na Slovensku Jana Ambrózová	Zamilovaný farár Ondřej Macl	Žiadna nová vlna Dominik Želinský
História a súčas- nosť rómskej hudby u nás	O diele <i>Goneril</i> od Romana	Reflexia súčas- nej sloven- skej poézie str. 22
		Na hrani- ciach práce so Sašou Uhlovou

„Kto pozbiera v pondelok ráno po revolúcii odpadky?“ pýtala sa v roku 1969 Mierle Laderman Ukeles v slávnom manifeste *Manifesto for Maintenance Art*. Upriamila pozornosť na to, čo považujeme za produktívne a čo je pre nás hodné iba údržby, uchovania, resp. čo sme sa rozhodli z verejného záujmu vytesniť. Jednou z vytesnených vecí je odpad a práci s ním sa venuje aj jej performance *Sanitácia dotykom*. Pri jej realizácii chodila jedenásť mesiacov po New Yorku a podala ruku každému jednému smetiariovi v meste. Text, ktorý dielo sprevádza, vám v tomto čísle predstavujeme v slovenskom preklade. Pokračujeme tým v ambícii Kapitálu prinášať vám v slovenčine preklady zásadných umeleckých či teoretických textov.

Ukeles nie je jediná, kto reflektuje tému odpadu v oblasti umenia. Slávo Krekovič vo svojom texte ukazuje, ako sa dá odpad využiť v hudbe: či už pri výrobe hudobných nástrojov, ako to robí brooklynský umelec Ken Butler,

ktorý vlastnoručne zostrojil vyše 400 nástrojov z vyhodенých predmetov, ako sú hokejky, kusy nábytku či zubné kefy, alebo spracovaním odpadových zvukov, ruchov, spätnej väzby a praskania. Matej Sotník sa vo svojom príspevku zameral na fenomén odpadu vo filme, konkrétne na využitie tzv. found footage pri tvorbe dokumentárnych filmov. A Milo Juráni si všíma, ako sa v domácom i zahraničnom divadelnom priestore pracuje s recykláciou a prečo je dôležité vytvoriť zelenšie divadlá a pracovať s tzv. ekoscénografiou.

Odpad je však najmä komplexný politický a spoločenský fenomén, ktorý sme sa snažili na limitovanom priestore mesačníka zachytiť čo najširšie. Chceli sme poukázať na rôzne alternatívy a riešenia globálnych problémov excesívneho konzumerizmu. „Odpad dnes systematicky vytesňujeme namiesto toho, aby sme sa ho učili chápať ako jeden z mnohých momentov celého nexu metabolických premien vo vnútri planetárnej

asambláže,“ píše vo svojej filozofickej eseji Lukáš Likavčan.

Kým jedna skupina ľudí odpad viac či menej vedome zo svojho života vytesňuje, pre druhú je zdrojom živobytia. O ľuďoch bez domova, pre ktorých je zbieranie recyklovateľného odpadu stratégiou získavania finančného kapitálu a o právnom aspekte ich činnosti píše Barbora Bírová. V tomto čísle sa venujeme aj problémom, ktoré súvisia s potravinovým odpadom – napríklad aj v texte Barbory Bakošovej o iniciatívach, ako sú dumpsterdiveri, freegani či hnutie *Food not Bombs*, ktoré zviditeľňujú a kritizujú dysfunkčný systém kapitalistickej potravinovej produkcie. O ďalších otázkach, ktoré sa spájajú s potravinovým odpadom, sa dočítate v rozhovoroch so sociologičkou Daisy Dic Sze Tam z Hongkongu a s nórsnym režisérom Kieranom Kollem, ktorý vo svojom filme *Po záruke* skúma, či sa dá precestovať celé Nórsko a živiť sa pritom iba potravinami z odpadkových košov

supermarketov. A v pravidelnej rubrike *susedský kapitál* sa Anita Kómvés zamýšľa nad vizuálnym odpadom bilbordov v Maďarsku a ich zneužitím ako nástrojom propagandy.

V týchto i ďalších textoch, ktoré sa vo februárovom čísle venujú téme odpadu, nájdete jeden spoločný aspekt. Snažia sa nielen pomenovať problémy, ktorým dnes čelíme, ale i navrhnúť riešenia a najmä určiť, čo vlastne za odpad považujeme a prečo nad ním rozmyšľame často veľmi rigidným spôsobom. „Všetci sme stravníci pri tom istom stole,“ hovorí v rozhovore Daisy Dic Sze Tam. Možno by niekedy i malá zmena paradigmy priniesla lepšie výsledky než veľké ekonomické a inštitucionálne iniciatívy. Individuálna zodpovednosť a zmena konzumeristických návykov nám snáď priblížia stav, v ktorom sa už nebudeme musieť pýtať, kto pozbiera v pondelok ráno po revolúcii odpadky. Revolúcia bude spočívať nakoniec v tom, ako nad odpadom uvažujeme.

Angažovaný pokrytec na ceste ku kozmocentrizmu

Milo Juráni

Zápas o najväčšiu uhľíkovú stopu by mal v oblasti umenia jasného víťaza.

Materiálovej a energetickej náročnosti s prevahou kraluje divadlo. Je to ozaj ťažká váha. Stačí si predstaviť bežnú opernú produkciu. Opuľentné kulis, stovky kostýmov, tisíciky drobných rekvizít pre umocnenie divadelnej ilúzie a, samozrejme, tony materiálu z maskérne. Všetko žije len tak dlho, ako žije inscenácia a následne stráca umeleckú, ekonomickú aj materiálnu hodnotu. Divadlo sa nachádza, aj pri všetkej svojej ušľachtilej snahe morálne nakopnúť ľudstvo, v paradoxnej situácii angažovaného pokrytca. Na doskách rezonujú apokalyptické obrazy svetovej potopy a šermuje sa so slovom klimatická katastrofa (čo je v súčasnosti príznačné najmä pre anglo-americký kontext), no post-produkčnými zvýškami sa zaoberá málokto. Od prvého dňa prvej skúšky, až po derniéru a ešte dlhšie produkuje inscenácia odpad ako malá továreň. Plastové fľaše, surové aj chemicky ošetrené drevo, biologický odpad, sklo, chémia, textilie aj technika. Je to exotický mix. Časť scény po poslednom páde opony putuje do divadelného fundusu, v menej ideálnom prípade sa skartuje, presúva na skládky, horí v spalovniach. Umenie sa transformuje na znečistenie.

PROTI ODPADOM S ODPADMI

Divadlá sú súčasťou paradoxu, ktorý sa týka aj ekologických protestov. Prakticky ho opísal napríklad teatrológ Baz Kershaw: „Členovia hnutia Greenpeace v jednej zo svojich akcií upchali odpadové

potrubie, ktoré ústilo z chemickej továrne neďaleko New Jersey. Poukázali na problém, no dočasne zvýšili lokálnu koncentráciu znečistenia. Niekedy musí veci urobiť horšími, aby sa mohli zlepšiť.“¹ Je v tom dávka alibizmu, no protestovať proti produkcii odpadov bez produkcie odpadov je nemožné. Napriek tomu by umelecká inštitúcia mala tomuto problému čeliť, pretože následky paradoxu sa dajú účinne zmierňovať.

RECYKLOVANÉ DIVADLO

Publikácia *Recyklované divadlo*² autorov Poláčka a Pokorného dokonca ponúka tézu, že divadlo má recykláciu odpadov vstúpenú historicky. V minulosti však opätovné využitie materiálov nemalo s ekológiou nič spoločné. Posťupovať podľa hesla Reduce, Reuse, Recycle jednoducho šetrilo financie aj čas. Keď dočasné drevené divadlá starovekého Ríma poslúžili svojomu účelu, ich materiály sa použili na ďalších stavbách. Aj slávny londýnsky *Globe*, v ktorom pôsobil William Shakespeare, vyrástol zo stavebných materiálov staršieho divadla. Využitie použitého si v súčasnosti privlastnili najmä komunity, ktoré okupujú alternatívne divadelné priestory. Ako zdôrazňuje aj spomínaná publikácia, ekonomický rozmer sa rozrástol o rozmer ekologický a manifestačný. Architektúra z recyklovaného materiálu už nie je len spôsob ako ušetriť, ale najmä demonštrácia životného štýlu. Jedným z najpresnejších príkladov je berlínsky Ding Dong Dom nezávislej divadelnej skupiny Showcase Beat Le Mot. Vyzerá síce ako faširka z materiálových zbytkov, no proces a filozofia jeho vzniku mu zaručili atraktivitu a unikátnosť. Mix skleníku, krabice a lešenárskej konštrukcie si umelci postavili svojpomocne, z odpadových

materiálov, za pomoci architekta, zopár dobrovoľníkov a takmer zadarmo. Za ďalšími príkladmi nemusíme ísť ďaleko. Stanica Žilina-Záriečie má svoju S2. Priestor v tvare číslice osem z balíkov slamy, dreva a hliny, obkolesený tisíckami starých pívnych prepraviek vyrástol v roku 2009 a má za sebou silný príbeh. Ako hovorí vo filmovom dokumente jeden z dramaturgov Stanice, Martin Kryštof, idea vyrástla zo žartu. Na tento žart sa ale rýchlo nabalila práca nadšených odborníkov a najmä dobrovoľníkov. Autori projektu S2, ale aj celkom neznámi ľudia, obetovali víkendy, aby sa mohli rýpať v hline a aplikovať výplň zo slamy a relaxovať pri komunitnej strave. Stálo to tri mesiace času, veľa odriekania, materiálu od rôznych donorov a menej ako 10 tisíc eur, výsledok ale stojí za to. Budova, duchom komunity okolo Stanice, patrí do kontextu najzaujímavejších projektov svojho druhu v celom regióne.

FUNDUS

Ďalší historický priešečník medzi divadlom a recykláciou je starý dobrý fundus. Depozitár všetkého hmotného, čo sa z inscenácie po derniére zachová, slúžil a stále slúži ako archív pre budúcnosť, no najmä ako univerzálna požičovňa pre ďalších tvorcov. Uskladnené podlahové materiály, nábytky i rekvizity a kostýmy sa po remeselnej transformácii môžu použiť nanovo. Opäť platí, že prvá motivácia je ekonomická, no nedá sa zamlčať pozitívny zelený účinok. Tento princíp sa využíva aj na Slovensku. Fundus napríklad materiálovo zabezpečuje scénické riešenia najmenšej scény Slovenského národného divadla, Modrého salóna.

S ODPADOM NA ULICU

Všetok odpad však vo funduse

svoje miesto nenájde. Scénografi by možno do umeleckých riešení radi zahrnuli recyklované materiály, ale zladit' finančne náročné riešenia s víziami a ekonomickými možnosťami je problém. Autor konceptu po premiére nad dielom stráca kontrolu. Aj keby vytvoril dokonalú scénu z kartónu a špinavých paliet, ľahko rozložiteľnú a transformovateľnú do novej konfigurácie, jeho práca patrí divadlu. Iba konkrétna inštitúcia môže rozhodnúť, ako naloží s odpadom. Inšpiráciu ponúkli v roku 2012 organizátori divadelného festivalu Ruhrtriennale v Porúří. Zmes odpadov z inscenácií a sprievodných akcií našla svoj úžitok vo verejnom priestore. Inštalácia Our Century, dlhá drevená platforma s lávkami, kvetináčmi a lavičkami, síce už pred budovou Jahrhunderthalles v Bochume nestojí, ale účinok mala hneď viacnásobný. Umelecký manifest recyklácie upozornil na množstvo odpadu a zároveň formoval miestnu komunitu. Bez výdatnej pomoci dobrovoľníkov by však idea ostala iba náčrtom na papieri.

DO IT YOURSELF

Teoretických inšpirácií je stále o niečo viac ako praktických. Internet ponúka viacero iniciatív pre zelenšie divadlá. Rady v otázke odpadov sa líšia málo – minimalizovať zvyšky, namiesto nového použiť staré, využívať recyklovateľné materiály, posúvať odkaz publiku. Asi najkonkrétnejší je v tomto prípade praktický receptár nápadov *A Practical Guide for Greener Theatre*³. Príručka radí, ako z divadla vybudovať zelenú pevnosť v súlade so zásadami trvalej udržateľnosti, a obsahuje mnoho neraz až absurdných detailov. Otvára napríklad otázku architektúry separačných nádob. V experimente, o ktorom autorka píše, ovplyvnila mieru

recyklácie iba zmena polohy smetných košov. Tvorcovia, herci i technici unaveení celodenným skúšobným procesom nebudú predsa chodiť na druhú stranu haly, aby správne separovali fľašu minerálky. Stačilo separačné nádoby umiestniť priamo do ich trajektórií a štatistika sa výrazne posunula v prospech recyklácie.

OD UTÓPIE K REALITE

Aj bohatý manuál ostáva len zbierkou utopických myšlienok, ak sa nespojí s kľúčovým druhom podpory. V roku 2008 vydalo mestské zastupiteľstvo v Londýne svoj *London Green Theatre Plan*, ktorý je súčasťou ambiciózneho mestského plánu redukcie emisií.⁴ Dokument síce nezabezpečil divadlám finančnú podporu, no naznačil, ktorým smerom sa uberá myslenie hlavných finančných donorov. Odpadové hospodárstvo možno nie je najdôležitejším bodom celého plánu, ale aj vďaka dôslednej recyklácii a opätovnému využívaniu materiálov sú niektoré divadlá ekologickjšie. *Arcola Theatre London* zanecháva takmer nulovú uhľíkovú stopu a ušetrí tisíce libier ročne. Vysokú investíciu na začiatku rozumne pokrýli rôzne dotácie a toto divadlo je dnes inšpiráciou, modelom a úspešným poradcom v otázkach trvalej udržateľnosti.

EKOSCÉNOGRAFIA

Zo zákulisia sa treba vyštverať naspäť na javisko, aby bol traktát o recyklácii kompletný. Austrálska scénografka Tanja Beer rozvíja svoj pojem ekoscénografia.⁵ Nasáva inšpirácie z teoretických východísk Billa Reeda, ktoré formoval v oblasti

zodpovedného dizajnu. Aplikuje jeho myšlienky, ktoré sú založené na interdisciplinarite, permanentnej evolúcii od degenerácie smerom k regenerácii, posunu od mechanistického pohľadu na svet bližšie k princípom prírody. Beer hlása integráciu princípov trvalej udržateľnosti do všetkých fáz scénografického myslenia a práce. Je za novú kreativitu aj východiská materiálových riešení aj za cenu tvorivých obmedzení. Práve tieto limity môžu byť aj novým impulzom pre tvorivosť. Scénograf kalkuluje s tým, že jeho dielo sa premení na odpad, a rovnako s tým, že odpad môže vytvoriť dielo.

ZVIDITEĽNÝ STRATENÝ

Ako ekoscénografia vyzerá v praxi a že v súčasnom divadle existuje aj niečo ako recyklačná performance, demonštruje umelkyňa Sarah Vanhee. V performancii *Oblivion* z roku 2016 na scénu prichádza s celoročnou zbierkou vlastných odpadov. Materiálne predmety (obaly od jogurtov, fľaše minerálky) doplnia o digitálny odpad (e-mail, spamy, poznámky). Pred divákmi sa rozprestiera neobvyklý archív a Vanhee skoro tri hodiny opisuje svoj vzťah k jeho položkám. Dochádza k zviditeľneniu toho, čo sa bežne stratí. Už nejde len o „recycling“, ale o „upcycling“⁶ a zároveň o revitalizáciu myšlienok, ktorých sa počas roka pokúšala zbaviť. Trvalá udržateľnosť sa transformuje do istej formy sebaudržateľnosti.

Nedá sa predpokladať, že by za pár rokov všetky kamenné aj nezávislé divadlá podľahli ekologickým trendom. Ak chcú ale ostať inštitúciami, ktoré sa rozohnia nad nepravdivosťou a rozdáajú morálne rady, mali by sa otvoriť novým

možnostiam. Transparentné nakladanie s odpadom a snaha o jeho kreatívne využitie je na začiatku cesty, ktorá nemá jasný cieľ. Smeruje od degenerácie k regenerácii, od egocentrizmu ku kozmocentrizmu a po vzore niektorých, vo svete populárnych divadelných skupín, k originálnym (eko) impulzom v dramaturgii.

AUTOR SKÚMA SÚVISLOSTI MEDZI DIVADLOM A EKOLÓGIU A ENVIRONMENTÁLNymi TÉMAMI

¹ Kershaw, B. *Ecoactivist Performance*. In *TDR*, The MIT Press, Cambridge, vol. 46, no. 1, p. 118.

² Poláček, V., Pokorný, V. *Recyklované divadlo*, Grada Publishing, Národní muzeum, Praha, 2015.

³ Jones, E. E. *A Practical Guide to Greener Theatre: Introduce Sustainability Into Your Productions*, Taylor & Francis, Burlington, 2014.

⁴ Mesto Londýn sa zaviazalo znížiť množstvo emisií CO₂ o 60 % v porovnaní s rokom 1990. Cieľový dátum tejto redukcie by mal byť rok 2025.

⁵ Východiská k téme sú dostupné www.ecoscenography.com

⁶ Upcycling je pojem, ktorý sa etabloval na začiatku milénia a najčastejšie sa spája s dizajnom. Umiestnením odpadu do novej konštelácie, hľadaním alternatívnych foriem jeho využitia sa sleduje snaha zvýšiť jeho hodnotu. Hodnotu v ekonomickom, sociálnom, estetickom alebo akomkoľvek inom aspekte. Najjednoduchšie sa dá preložiť ako kreatívne opätovné využitie.

Odpad nie je pevná kategória. Jej obsah sa mení z kultúry na kultúru a z jedného historického okamihu na druhý. Navyše sa zdá, že je viac-menej nevyhnutným fenoménom. Môžeme preto dnes s odpadom nakladať aj inak než ako s neužitočnou kopou prebytočných materiálov? A čo nám možnosti rekonceptualizácie odpadu hovoria o vzťahu odpadu, dobrého života a organizácie vášní?

Špekulatívny dizajnér Thomas Thwaites sa v roku 2009 pokúsil zostaviť svoj vlastný hriankovač. Na tom by nebolo nič neobvyklé, keby sa nerozhodol postaviť ho doslova od základov – vrátane ťažby základných surovín a konštrukcie vyše 400 súčastí, z ktorých je tento priemerný kuchynský pomocník zostrojený. Na roztavenie potrebného množstva železa využil mikrovlnku v byte jeho matky, sludy na stavbu vyhrievacieho telesa zase osobne vyťažil na rôznych miestach Škótska. Celý proces mu zabral 9 mesiacov, výsledkom čoho bolo skonštruovanie (takmer) funkčného hriankovača. Zámerná absurdnosť celého projektu odhaľuje jednu podstatnú vlastnosť kapitalizmu: jeho závratnú materiálovoenergetickú náročnosť a organizačnú komplexnosť.

ŠPENDLÍK A HRIANKOVAČ

„Čože to držím, vážení, vo svojej ruke? Napnite svoj zrak a doprajte si dosť času, pretože to, čo sa vám chystám predstaviť, aby som tak vysvetlil alfu a omegu bohatstva národov, je skutočne špendlík, predmet, ktorý by sotva mohol byť ešte bežnejší, domácejší a bezvýznamnejší,“ hlása Adam Smith vo svojom slávnom prihovore, ktorý do dejín ekonomického myslenia vošiel pod názvom *Glasgowský prípitok*. Smith vo svojej reči metaforou prostého špendlíka oslavuje kapacity dokonale vyladeného orchestra voľného trhu, ktorý – ako dobre vieme – pripomína viac platónske teleso než

reálne existujúci objekt. Jeho popis „neviditeľnej ruky“, ktorý v tejto reči nájdeme, idealizuje ekonomickú organizáciu kapitalistickej spoločnosti ako hladko fungujúci systém, v ktorom sa správanie ekonomických aktérov a aktérok, ktorí sledujú svoje súkromné záujmy, údajne premieta do nevidane efektívnej realizácie všeobecného blaha pre všetkých.

Thwaitesov hriankovač a Smithov špendlík predstavujú dva alternatívne prístupy k súčasnej politickej ekonomii. Thwaitesov príklad nám ukazuje, že vytvorenie zdanía „efektívnej“ produkcie komodít je možné iba v dostatočne komplexnom systéme. Pointa Smithovho prípitku koniec-koncov nie je až taká odlišná. No zatiaľ čo Smith končí pri jednostrannej oslave tohto poznatku (neuvedomujúc si, že efektívnosť trhu je iba klamná projekcia), z Thwaitesovho hriankovača na nás vyskakuje tiež povedomie o kvantách materiálov a energie, ktoré treba spotrebovať na to, aby sme uspokojili našu očividne nie tak úplne dôležitú túžbu namazať si ráno hrianku s maslom a džemom. Thwaitesov hriankovač je teda dekonštrukciou Smithovho špendlíka. Masívne materiálovo-energetické toky, ktoré každodenne putujú gigantickým tráviacim traktom kapitalizmu, sú totiž z veľkej časti skryté a v metafore hriankovača sa postupne stávajú viditeľnými. Inými slovami: zdanlivú efektívnosť kapitalistickej ekonomiky podporuje celá sústava jej vytesnených aspektov, ktoré sa nachádzajú na jej okraji ako excesy, externality, traumatické

a nezapočítateľné entity: napríklad bezplatné ekosystémové procesy, ako sú cykly vody a uhlíka, filtračné mechanizmy, zachovávanie biodiverzity či regulácia klímy. Často si to uvedomíme, až keď hromada všetkých vylúčených entít a procesov podnikne spätnú inváziu do našej každodennosti v podobe silných záplav, hurikánu, smogovej kalamiaty, neznesiteľnej horúčavy alebo sužujúceho sucha. Ako ale vôbec k takémuto vytesneniu dochádza?

ČISTOTA A NEBEZPEČIE

V roku 1966 vydala britská antropológička Mary Douglas svoju prelomovú štúdiu *Čistota a nebezpečie*, v ktorej poukázala na to, že koncepty nečistoty, odpadu či špiny sú nespracovanými pozostatkami snahy o systematickú klasifikáciu objektov. Potreba kultúrnej kodifikácie rôznych druhov predmetov, s ktorými sa ako jednotlivci aj ako spoločenské kolektívy stretávame, je podľa nej antropológickou konštantou. Táto operácia však vždy zanecháva za sebou nespracované excesy – niektoré medzné či divné predmety vždy pretečú zo starostlivo vymodelovaných nádob nášho systému kategórií. Historická dialektika internalizácie a externalizácie na úrovni kultúr a spoločností vďaka dualite dobre definovaných pojmov na jednej strane a vytesnených excesov na druhej vedie k poňatiu akéhokoľvek systému klasifikácií ako otvorenej štruktúry. Jej hrany sa časom otupujú tak, ako sa rôzne objekty snažia viac či menej úspešne vtiesnať do pripravených škatuliek. To vedie nielen k drobným zmenám, no niekedy aj k paradigmatickým prevratom, ktoré ovplyvňujú pozície všetkých konceptuálnych elementov v danej sieti.

Takáto zmena ale nikdy neprebíha hladko. Ako upozorňuje Douglas, systémy klasifikácie sa invázií vytesneného bránia vykázaním prebytočných entít do posvätného priestoru

tabu. Tento priestor slúži ako akási nárazníková zóna, ktorá je oddelená od „oficiálnej“ spoločenskej reality sústavou zákazov, rituálov a praktík „očisťovania“. Tie neustále aktualizujú situáciu vytlačenia posvätného za hranice konštruovanej skutočnosti. Vyplýva z toho jeden zaujímavý poznatok: platí nielen to, že každá spoločnosť produkuje isté druhy prebytkov ako nutné pozostatky budovania autoritatívneho výkladu reality, ale dokonca ich každá spoločnosť nevyhnutne potrebuje, pretože vďaka zóne vytesneného manažuje svoju vnútornú konzistenciu. Nadnesene tak môžeme dokonca tvrdiť, že existencia „odpadu“ je podmienkou možnosti sociálnej stability. Táto metafora sa veľmi rýchlo ukáže byť krutou realitou, keď si uvedomíme, že stabilita dnešného socioekonomického systému závisí od jeho schopnosti poctivo vytlačiť stranou všetky svoje katastrofálne dopady na planetárny ekosystém. Nejde len o hru konceptov – logika vytesneného existuje v prvom rade na úrovni politickej ekonomie a politickej ekológie. Pokiaľ však môžeme do tejto sféry preniesť poznatok Mary Douglas, že odpad je antropológickou konštantou, máme vôbec možnosť niekedy vybudovať spoločnosť a ekonomiku, ktorá nebude barbar-sky lámať svet na kusy a skladať ho následne do ľubovoľných celkov?

PLANETÁRNÝ METABOLIZMUS

K odpovedi sa dostaneme sledovaním jedného z ďalších dôležitých postrehov Mary Douglas. Ten sa týka povahy objektov, ktoré sa často používajú v kultúrach po celom svete pri rituáloch a aktivitách zapojených do diplomatického vyjednávania s vytesnenými aspektmi reality: ide často o vylúčené telesné tekutiny (menštruačná krv, moč, hlien, mlieko, žľučné šťavy, lymfa) a iné zvyškové produkty metabolických aktivít ľudských aj mimoludských organizmov (stolica, plyny) či o orgány, ktoré sa na metabolizme živočíchov podieľajú

(žalúdky, črevá, srdcia). Ako tvrdí Douglas, nie je to náhoda – telo a jeho orgány fungujú ako analógia sociálne-ekonomického metabolizmu. Pojem metabolizmu je pritom pre pochopenie ekologických aspektov organizácie spoločnosti a ekonomiky úplne zásadný: zasadzuje naše chápanie týchto komplexných útvarov do kontextu termodynamiky planetárnych procesov.

Individuálny život organizmu, a v prenesenom význame aj kolektívny život v sieti ľudských a mimoludských aktérov a aktérok, sa totiž dá chápať ako kontinuálny proces internalizácie a externalizácie. Pointou tohto procesu je udržanie stabilnej úrovne entropie vo vnútri daného systému, čo je vykúpené postupným zvyšovaním entropie jeho okolia. Lenže politická ekonomia entropie je v skutočnosti ešte zložitejšia. To, čo je pre jeden organizmus alebo systém nevyužitelnou energiou či materiálom (keďže podľa druhého zákona termodynamiky šípka entropie ukazuje vždy iba jedným smerom), môže byť pre druhý organizmus základným zdrojom obživy. Odpad sám tak v konečnom dôsledku nie je nutne ničो negatívne, i keď ide skôr o objekt vyššej entropie než o to, čím bol na začiatku metabolického procesu. V istom zmysle sa totiž odpad stáva známkou života. Naším problémom je však to, že odpad dnes systematicky vytesňujeme namiesto toho, aby sme sa ho učili chápať ako jeden z mnohých momentov celého nexu metabolických premien vo vnútri planetárnej asambláže. Pokiaľ naozaj platí, že pojem odpadu je náchylný k neustálej premene a vylepšovaniu, možno je načase urobiť konceptuálny skok, ktorý by odpad prerámoval ako index života a prostriedok medzidruhovej komunikácie. Čo tým myslím?

LIBIDINÁLNA EKONÓMIA

Podľa sociálneho antropológa Joshuu Rena by sme odpad mali začať chápať práve ako prostriedok

biosemiotiky. Odpad podľa neho nemusí byť len pozostatkom kultúrneho procesu konceptuálnej organizácie univerza; vo svojom štyri roky starom článku pre známy žurnál *Theory, Culture & Society* sa nám snaží predstaviť komunikatívnu koncepciu odpadu ako objektov, ktoré putujú medzi telami a prostrediami a z kontextu na kontext dostávajú v perspektívach rôznych druhov ľudských a mimoludských aktérov a aktérok odlišné významy. Pokiaľ je totiž odpad skutočne nevyhnutný, máme stále možnosť naložiť s ním aspoň dostatočne kreatívne a neuchyľovať sa k škodlivým praktikám, ktoré vedú k hromadeniu toho, čo Reno súhrnne označuje termínom masový odpad. Produkcia masového odpadu je podľa neho (celkom očividne) rezignáciou na riešenie problémov, ktoré pred nás kladú zákony termodynamiky. Musíme preto od seba prísne odlišovať odpad a mrhanie zdrojmi ako exces defektného spoločensko-ekonomického systému kapitalizmu na strane jednej, a prebytok energie či materiálov ako nevyhnutný dôsledok prostého faktu, že sme živé bytosti a žijeme na planéte prekypujúcej životom.

Môžeme si preto teraz položiť dve zásadné otázky. Tá prvá znie: Je možné vytvoriť spoločnosť v komplexnosti podobnú dnešnej, ktorá sa však zároveň na tejto planéte nebude správať ako brutálna okupačná armáda, ale ako zdvorilá návšteva? Druhá otázka má potom nasledujúcu formu: Je jedným z kľúčov k sformovaniu takejto spoločnosti aktívne pritakávanie excesu ako poetickému doplnku prozaických relácií? Chcel by som totiž na záver predniesť jednu nesamozrejmu tézu: Každá spoločnosť, vrátane postkapitalistickej (a dúfajme, že socialistickej) spoločnosti budúcnosti, potrebuje aktívne pracovať na svojej organizácii vášni a excesov; teda na tom, čo môžeme podľa vzoru Jeana François Lyotarda nazývať libidinálnou ekonomikou. Československý filozof Radovan Richta so svojimi kolegami a kolegyňami dokonca kedysi

upozorňoval na to, že aj socialistická spoločnosť si musí vypracovať svoje vlastné poňatie konzumu. V prvom rade totiž nejde o to, ako materiály a energiu zachovávať, ale ako ich spotrebújať.

V ÚSTRETÝ EKOLOGICKÉMU HEDONIZMU

Radikálnym príkladom úplne odlišného prístupu k spoločenskej organizácii spotreby je ekonomika severoamerického kmeňa Kwakiutlov, ktorý vo svojej knihe *Ekonomie prírodných národů* (2012) popisuje Zdeněk Justo. Miesto tržnej zmeny hrá v tomto systéme známom ako „potlach“ centrálnu rolu inštitút daru, ktorý slúžil ako prostriedok na redistribúciu nadprodukcie. Za týmto účelom sa organizovali okázalé slávnosti, počas ktorých sa dospelí muži z jednotlivých komunit predhánali v tom, čo všetko dokážu darovať svojim rivalom – zvíťazil ten, kto dokázal rozdať najviac, čím si zo svojich porazených protivníkov urobil dlžníkov. Dlžníci potom boli povinní usporiadať ešte veľkolepejšiu udalosť, v rámci ktorej sa pokúsili zachrániť svoje meno a splatiť svoje dlhy. V krajných prípadoch táto neobyčajná forma súťaže prerastala do orgie hromadného pálenia prikrývkov, medených štítov, kanoe a rybieho tuku. Schopnosť spáliť obrovskú časť svojho majetku aj za cenu, že sa jednotlivec dočasne ocitol v materiálnej núdzi, bola vecou prestíže. Podobne ako v prípade kapitalistickej ekonomiky je potlach založený na nadprodukcii a mrhaní – no na rozdiel od kapitalizmu dokáže nadprodukciu úspešne manažovať spôsobom, ktorý má ďalekosiahly kultúrny presah; zo zdanlivého mrhania prostriedkami sa stáva základná inštitúcia spoločenského života. A čo je najdôležitejšie – podstatou potlachu je prevencia akumulácie bohatstva.

Ekologická ekonomia často upozorňuje na nutnosť zásadnej redukcie mrhania zdrojmi a maximálnej recyklácie odpadu. Zároveň poukazuje na

obrovskú mieru zbytočnej nadprodukcie. Lenže ako sa vyhnúť tomu, aby sa ekologická spoločnosť stala úzkostlivo skromnou, asketickou organizáciou života? Ako sa vyhnúť konzervatívnym tendenciám environmentálneho myslenia? Odpoveď nám čiastočne naznačujú Kwakiutlovia: podriadiť politickú ekonomiu poetike a chápať cieľ ekonomického života spoločnosti v explicitnej organizácii štedrosti, radosť a bohatstva. Životný štýl, ktorý z takejto premeny kolektívneho myslenia vychádza, by sme mohli nazvať ekologickým hedonizmom. Ten sa nebojí odpadu a plytvania, ale uznáva ich iba v tej miere, v akej sú odpad a plytvanie výrazom skutočného verejného blaha, teda symbolom dobrého spoločného života (a teda tiež iba v tej miere, v akej nejde o masový odpad). Podobne, ako sú rôzne druhy odpadu výrazom fungujúceho individuálneho organizmu, môžu byť nadbytky a zvyšky našej spoločensko-ekonomickej aktivity chápané ako výraz fungujúceho sociálneho metabolizmu. Takáto spoločnosť nechápe odpad ako niečo, čo treba odhodiť a vytesniť, ale ako príspevok do medzidruhového rozvíjania spoločného sveta, ktoré – ako nám pripomína Donna Haraway – nie je ani tak procesom kompozície zdieleanej planéty ako skôr procesom jej poctivého kompostovania. Excesy by nemali zostávať vytesnené – naopak, mali by byť zahrnuté do konštrukcie spoločného sveta ako jeho nevyhnutné súčasti. Takýto posun môže mať terapeutický účinok na mnohé patologické neskorého kapitalizmu, ktorý už nedokáže držať krok so zástupmi entít, ktoré v priebehu histórie zo svojho oficiálneho výkladu sveta vytesnil.

AUTOR JE FILOZOF

Daisy Dic Sze Tam: Sme spoločníci pri jednom stole, nemusíme plytvať



Hongkong patrí medzi najbohatšie mestá sveta, no veľká časť jeho obyvateľov žije pod hranicou chudoby. Prečo to tak je a ako môže zmena konzumných návykov viesť k zlepšeniu? Aký politický rozmer má závislosť Hongkongu od dovozu čínskych potravín? A ako bude vyzerat potravinový model v roku 2050? Na tieto a ďalšie otázky odpovedá sociologička Daisy Dic Sze Tam z Baptistickéj univerzity v Hongkongu v rozhovore s filozofom Lukášom Likavčanom.

Existujú štatistiky alebo opatrenia, ktoré by nám pomohli lepšie pochopiť množstvo potravinového odpadu v súčasnom svete?

Vo fáze výroby, distribúcie, predaja a spotreby končí celosvetovo jedna tretina všetkých vyprodukovaných potravín v kontajneri. Táto tretina sa nikdy neskonzuje. V Hongkongu denne vyhodíme 3 600 ton jedla. Pritom Hongkong celkovo vyprodukuje veľmi málo potravín, takže si myslím, že množstvo plytvania vo fáze výroby je menšie než vo fáze spotreby. Mestá ako Hongkong sú mikrokozmos, ktorý odráža svetové problémy. Množstvo vytvoreného odpadu v týchto oblastiach je obrovské.

Sú nejaké disproporcie medzi rozličnými časťami sveta? Mohli by ste porovnať Hongkong s USA, Európou alebo niektorými oblasťami v Číne?

Veľmi ťažko sa to porovnáva, pretože nemáme veľa údajov o Hongkongu. Ešte sme nespravili vlastný prieskum, pretože tlak zo strany vlády na obchodníkov, supermarketov či reštaurácie je veľmi slabý. Pritom ho potrebujeme, aby nám údaje aspoň poskytli. Súkromné spoločnosti ich nechcú zverejňovať. Je pre nás záhadou, aké množstvo z 3 600 ton potravín je ešte stále konzumovateľné, koľko tvoria odrezky a koľko zvyšky. V porovnaní s Tokiom, Kóreou a Taiwanom máme najväčší podiel odpadu na obyvateľa, a to je 1,36 kilogramu mestského odpadu. Napríklad Soul má 0,95 kilogramu odpadu na obyvateľa a Tokio 0,77 kilogramu. Oproti Tokiu máme takmer dvojnásobok preto, lebo sme dosiaľ nezavedli poplatky za odpad. Zatiaľ je u nás najjednoduchšie jedlo a veci vyhodit'. Nevyvodzujú sa z toho žiadne dôsledky.

Toto je ekonomický stimul. Pokiaľ viem, navrhli ste aj iné cesty, akými je možné znížiť plytvanie, a to etické a politické postupy.

Na mojom výskume spolupracujem s mnohými mimovládnymi a dobročinnými organizáciami v Hongkongu, ktoré získavajú vyhodene potraviny a dávajú im nový účel. Vieme, že časť z 3 600 ton tvoria konzumovateľné potraviny, napríklad jedlo, ktoré sa vyhadzuje v pekárňach a reštauráciách na konci dňa. Jedlo ideálne na konzumovanie. Pracovníci, ktorí zachraňujú potraviny, sú zorganizovaní. Zbierajú ich, posunú komunitným partnerom a tí ich rozdáajú ľuďom v núdzi. Dvadsať percent obyvateľov Hongkongu žije pod hranicou chudoby aj napriek tomu, že Hongkong je bohaté mesto. Niektorí zarábajú iba tri eurá denne na stravu. Keď hovoríme o hlade či podvýžive, často máme na mysli krajiny tretieho sveta, ale chudoba a hlad existujú, ba dokonca rastú aj vo veľmi bohatých mestách. Priepasť medzi bohatými a chudobnými v Hongkongu je obrovská. Šialené, však? Máme 3 600 ton potravín, ktoré sa vyhodia na skládku. A tá bude v roku 2018 plná, čiže nemáme miesto, kam by sme potraviny ďalej zväžali. Táto situácia je neprijateľná. O hlade sa musí hovoriť konkrétne, so zreteľmi na konkrétnych prípadoch a konkrétne mesto. Nie je správne zovšeobecňovať. V Hongkongu jeden starší človek zo štyroch neprijíma dostatočné množstvo kalórií a jedno z troch detí nedostáva tri jedlá denne. Takže záchrana potravín nielen chráni životné prostredie, ale aj zmierňuje chudobu.

Ako môžete pomôcť v tejto situácii?

V tomto systéme máme obmedzené možnosti. Všetci sa spolupodieľame na potravinovom systéme, ktorý funguje

predovšetkým na nadmernej produkcii, my však potrebujeme osloviť celý systém. Potravinový systém robí Hongkong veľmi zraniteľným. Sme priveľmi odkázaní na dovoz a platíme za to, aby sme vyriešili každý problém. To je také hongkongske. Neinvestujeme do poľnohospodárstva, nepreverujeme ani nerozširujeme dodávateľov. Globálne konglomeráty ovládajú náš dodávateľský reťazec.

Keď hovoríte o importe, máte na mysli Čínu? Potom je to aj geopolitický problém.

Áno, sme veľmi závislí od Číny. Má to politický rozmer, ale myslím si, že je to skôr príklad toho, ako sa veľké mestá stravujú. V súčasnosti veľa miest dováža potraviny, ako Hongkong. Ide o model, v ktorom vidiek podporuje mesto. Do roku 2030 však až dve tretiny celosvetovej populácie budú žiť v mestách. A do roku 2050 svetová populácia vzrastie na deväť miliárd. Model vidieckej podpory mesta už nebude udržateľný. Spolu s klimatickými a politickými zmenami nám to zmení dodávateľský reťazec potravín.

Výroba v Číne tiež klesá. V pôde je menší podiel živín, dochádza k erózii a voda je znečistená. Takže Čína momentálne aktívne skupuje pozemky a zdroje na výrobu potravín. Nad výrobou potravín v Číne visí otázka aj z hľadiska potravinovej bezpečnosti či regulácie, ale naša pozornosť sa musí obrátiť na širší systém, nielen na Čínu.

Píšem článok o Mary Douglas. Jej práca zobrazuje koncept plytvania ako niečo, čo sa kultúrne líši. Myslíte si, že súčasťou riešenia by bolo znovu definovať pojem „plytvanie jedlom“?

Určite. Plytvanie nie je nevyhnutné. Existuje iba preto, že systém nedovoľuje, aby potraviny pokračovali vo svojej ceste. Produkovanie odpadu je symptómom zle nastaveného systému. Plytvanie je výsledok klasifikačného systému, do ktorého potraviny nespádajú.

Z hľadiska riešenia je podľa vás dôležitejšie zamerať sa na úpravu, respektíve zmenu v systéme alebo na správanie jednotlivca?

Nemôžem si vybrať, nie je to o jednom jednoduchom riešení. Porovnávala by som zmenu konzumných návykov, teda toho, aké jedlo si pýtame.

Z priemyselného hľadiska existujú finančné stimuly, ktoré by mohli uprednostniť lokálne potraviny. Ale taktiež môžeme začať od seba. Nepotrebujeme toľko šialených stánkov s rýchlym občerstvením a reštaurácií, mali by sme sa stravovať inak. Kto si dnes už len dá suši a k tomu lazane?

Politika je tiež veľmi dôležitá. Napríklad vo Francúzsku minulý rok uzákoonili, že žiaden supermarket nesmie vyhodit' jedlo, ale musí ho darovať dobročinným organizáciám. Nie je to však jednoduché. Pracujem s mimovládnymi organizáciami a dostávame veľa darov, medzi nimi často čokoládové sušienky a sladené nápoje. Áno, neskončia síce na skládke, ale už ste niekedy rozmýšľali nad tým, čo v skutočnosti dávate ľuďom v núdzi? Starší ľudia majú zvyčajne cukrovku, takže cukor im naozaj nepomôže. Najprv si vždy premyslíme každý postup. Musíme myslieť do hĺbky a v širšej perspektíve.

Jedno z riešení, ktoré navrhuje, sa volá „parazitická etika“. Môžete nám o nej povedať niečo viac?

Parazit je veľmi poburujúce slovo, preto mám väčšinou problém to zhrnúť. Ale etické postupy, ktoré sa snažím presadiť, spočívajú v ekologickom prístupe. Ten uznáva, že naša existencia nie je individuálna, ale naopak, všetci sme navzájom spojení. Volám to parazitická, pretože vychádzam z práce francúzskeho filozofa Michela Serresa a pretože slovo *parasitos* doslovne znamená spoločník pri stole. To úplne vystihuje môj pohľad na potravinový systém

DAISY D S TAM

je asistentkou profesorkou na Baptistickéj univerzite v Hongkongu (Katedra humanitných vied a kreatívneho písania). Výskumne sa špecializuje na oblasti bezpečnosti potravín, mestských potravinových systémov a etických postupov.

PREKLAD: ZUZANA MIHÁLIKOVÁ

Lukáš Likavčan

tematický | <



fotograf: © Matej Gavula, Pod Borkom, Bratislava, 03/03/2016

Odpad v pred-industriálnej ére

Aj staroveké civilizácie si uvedomovali, aký problém pre fungujúce spoločenstvo predstavuje odpad

Vzťah človeka k životnému prostrediu sa dynamicky vyvíjal. Na úsvite dejín bola príroda ešte predmetom ľudskej mytológie. Naši predkovia ju uctievali, pretože sa báli jej ničivej sily a odpad bol tvorený iba z toho, čo získali voľne v ekosystéme. Najstaršie „smeti“ preto obsahovali len prírodné materiály, ako sú napríklad kosti, drevo, popol či opracované kamene. Svoje primitívne nástroje mali ľudia skôr tendenciu udržiavať pri živote neustálymi opravami, prípadne ďalej recyklovať, namiesto toho, aby všetko zbytočne odhadzovali. Príčinou tejto prvotnopospolnej šetrnosti bol však predovšetkým akútny nedostatok. Ak vtedy odpad existoval, tak iba vo veľmi obmedzenej miere. Možno práve tu treba hľadať Zlatý vek antických básnikov, keď bol človek „spokojný s jedlom, čo samo od seba rástlo.“

STAROVEKÁ (NE)ČISTOTNOSŤ

Odpad, smeti a smetiská sa stali hmatateľným fenoménom až spoločne s príchodom prvého mesta. Na klaustrofobicky malom priestore sa pri sebe tlačili desiatky, stovky a neskôr až tisícky obyvateľov a tí problematiku odpadu postupne začali vnímať ako vážnu hrozbu. V závislosti od vyspelosti danej civilizácie sa odpadky buď vyhadzovali na ulicu, ignorovali, zakopávali alebo, čo bolo asi najpohodlnejšie, pálili. Príslušníci minojskej kultúry na Kréte zvykli spoločne vykopať hlbokú jamu; Mayovia naopak obľubovali pálenie. Mestá záhadnej harappskej civilizácie v povodí rieky Indus mali pri domoch jamy, v ktorých skladovali smeti. Ekologicky osvietenejší sa ukázali byť až Gréci. Atény boli už okolo roku 500 pred n. l. vybavené prvým smetiskom a prijali

progresívnu legislatívu, ktorá prikazovala odpad vyvážať až dva kilometre za mesto. Grécko a jeho kolónie zaviedli rôzne regulácie na podporu čistoty verejných priestorov. Dokazuje to aj mestský zákon z Pirea, ktorý zakázal na ulice sypať hlinu a smeti pod hrozbou trestu. Miesto určené na spaľovanie odpadu však spomína už aj Nový zákon a nie náhodou sa názov tejto lokality (Sheol) stal neskôr synonymom podsvetia.

SMETISKÁ AKO SVEDECTVO DOBY

Odpad sa však počas rokov výrazne menil. Objavili sa nové materiály, napríklad železo, ktoré prišlo na svet s rozvojom metalurgie. Ani jedálny listok neostal rovnaký, striedali sa aj druhy keramiky, ľudia používali rozličné látky a nástroje. Každodennosť života preto najlepšie odhaľujú smetiská. Z tohto pohľadu je asi najznámejšia „skládka“ Oxyrhynchus v Egypte, vďaka ktorej sa až do dnešných dní zachovalo množstvo významných písomností na papýruse, ktoré miestni obyvatelia vyhodili (napríklad pre nás dovtedy neznámy text gréckej poetky Sapfo).

Staroveké Rimania dosiahli skutočne obdivuhodný stupeň sofistikovanosti vo vzťahu k čistote svojho prostredia. Zriadili dokonca aj historicky prvé „komunálne služby“. Už počas 6. storočia pred n. l. začali s budovaním rozsiahlej kanalizácie s príznačným názvom Cloaca Maxima, ktorou sa do Tiberu odvádzali z ulíc všetky splašky; na jej prevádzku sa platila dokonca osobitná daň. Od 2. storočia vo Večnom meste pôsobili aj špeciálni sanitárni pracovníci. K hygiene obyvateľov prispievali tiež verejné záchody so splachovaním, ktorých bolo v celom meste rozmiestnených viac ako 150. Napriek svojmu vychýrenému bohatstvu však Rimania nezaostávali ani v recyklácii použitých materiálov, predovšetkým skla, ktoré v tomto čase bolo v Stredomorí nedostatkovým artiklom.

STARÁ ÉRA

To, že stredovek nazývame obdobím temna, má svoje opodstatnenie aj z pohľadu ekológie. Sypanie odpadu na ulicu sa opäť stalo bežnou praxou. Okrem neprijemného zápachu to malo aj vážne dôsledky pre celú spoločnosť. Kumulujúci sa odpad lákal krysy, znečisťoval pitnú vodu a tým napomáhal šíreniu rôznych chorôb (bežné boli morové epidémie, cholera či týfus). Na miestach, kde odpad nebol regulovaný a kde bola vysoká hustota zaľudnenia, sa architektonická úroveň miest zdvíhala do výšky; nezriedka sa stalo, že prvé alebo aj druhé poschodie domov skončilo celkom pochované pod zemou. Vo väčších aglomeráciách síce fungoval určitý typ primitívnych komunálnych služieb a odpad vyvážali pred hradby, ale na takýchto miestach začali vznikať obrovské hromady smeti, ktoré neskôr pomáhali formovať geografický pôdorys modernej metropoly (napríklad v prípade Paríža). Typickou kuriozitou stredoveku je skutočnosť, že na vrchoch smetísk sa stavali pre lepšie poverťnosť podmienky mlyny; častejšie však tieto hory odpadkov spôsobovali obyvateľom miest komplikácie. Stačilo napríklad aj to, že ich výška narobila veľké problémy obrancom Paríža pri útokoch Angličanov, keďže sa priblížila k hornej línii hradieb.

Opatrenia na ochranu životného prostredia sa vo väčšej miere prijímali až od 14. storočia, keď pomaly doznievala čierna smrť. Počas tejto morovej epidémie, ktorá v Európe vyhubila približne jednu tretinu obyvateľstva, prijala Florencia zákon, ktorý mal v uliciach zamedziť svojvoľné vyhadzovanie smeti a kvôli jeho dodržiavaniu zriadila aj pravidelné inšpekcie. V roku 1388 schválil Anglický parlament zákaz sypania odpadkov do vody a studní, ktoré boli predtým plné až po okraj. Británia predstavila Západu tiež prvých smetiariov. Išlo však o nedostatočné riešenia komplexného problému a ich reálna vymožiteľnosť sa blížila k nule. Kým trval

stredovek, nedošlo k žiadnym výrazným zmenám v otázke vnímania životného prostredia. Skutočný progres podnietila až industriálna revolúcia a rozvoj medicíny v 18. a 19. storočí.

NEISTÁ BUDÚCNOSŤ

Produkcia odpadu sa za posledných sto rokov zvýšila až o 10 000 %. A nie je to koniec, všetko nasvedčuje tomu, že bude horšie. Obyvatelia Zeme sa každoročne zbavia 2, 12 miliárd ton nepotrebných vecí, pričom až 99 % všetkého, čo si kúpime, skončí v koši do šiestich mesiacov. Deformatívny charakter tohto správania v prírode môžeme pozorovať kdekolvek. Dokonca aj vo vesmíre bude kozmický odpad zakrátko spôsobovať ťažkosti satelitom a orbitálnym stanicami.

Ani jedno riešenie problému nie je trvalé a dostatočne úsporné k životnému prostrediu. Recyklovať ani kompostovať sa všetko nedá a otázka znie, čo so zvyškom. Vďaka technologickému pokroku možno raz objavíme nové a lepšie metódy, ako odpad využiť (prípadne sa ho zbaviť). Pokým sa však nič z toho nestane, okrem hľbokej sebareflexie nám ostávajú iba obmedzené možnosti. A tie sa paradoxne veľmi nelíšia od tých, ktoré využívali už staroveké civilizácie.

AUTOR ŠTUDUJE HISTÓRIU

Martin Kozinka

historický

Barbora Bírová

tematický

Zberači, lovci a odpad ako stratégia obživy

„Ľudia idú a niečo vyhodia. Ľudia furt vyhadzujú. Ja chodím tadiaľ, je to malinký okruh. Tu za baraky, potom ku Kauflandu a otočím sa okolo stanice. Je to tak na hodinku... tak je tam papier a hlavne sú tam káble, ale aj farebné kovy. To znamená hliník, potom máte vodovodné batérie, tak to je mosadz. Potom máte ešte antikor. Tak toto zbieram.“ (Milan, Kladno 2015)

ODPAD A ODPADLÍCI

Spomínam si na horúce augustové popoludnie, pred niekoľkými rokmi, keď som sledovala partiu ľudí bez domova a pomáhala im pri návrate s úlovkom. Po hodinách sme sa vracali späť k nim. Plná kára melónov a úsmevy na perách. Smiala som sa s nimi, lebo to znamenalo prisľubovanie a akejsi pohody. Opovrhujúce pohľady okoloidúcich nám už boli ukradnuté.

Iste, melóny v kontajneri nepôsobia vábne, skôr nepatrične, považujeme ich za nečisté, stali sa odpadom. Melóny vybrané z kontajnera, ktoré umyjete a prinesiete deťom, položíte ich na stôl, sú olovrantom, nespôsobujú podozrenie či nemiestnosť.

Pre niekoho je znečistená vec odpadom, pre iného potenciálnou stratégiou obživy. Odpad sa tak stáva ekonomickou hodnotou.

MATERIALITA, ČAS A PRIESTOR

Čo je odpad? Pri hlbšom zamyslení sa táto na prvý pohľad triviálna otázka stáva komplikovanou. Jednoduchá definícia sa hľadá náročne, vo všeobecnej rovine by sa dalo povedať, že odpad je materiálna entita, ktorá stratila svoje pôvodné vlastnosti, vznikla ako dôsledok výroby. Zdá sa, že už nemá využitie a je zväčša znečistená.

Po premýšľaní a bližšom skúmaní, čo všetko týmto pojmom označujeme, sa dostaneme k ešte zložitejšej otázke. Pri uvažovaní o tom, čo má a nemá status odpadu, je podstatné, pre koho daná vec nesie význam odpadu a ako sa k nemu vzťahuje. Je takou komplexnou kategóriou, že je takmer nemožné

vytvoriť konzistentnú definíciu.

Odpad je bohatým zdrojom informácií o sociálnom živote i prostriedkom reflexie ľudského konania. Odpad objasňuje vzťah medzi tým, čo, na akom mieste, prečo a kedy bolo vyprodukované.

Antropologický pohľad na odpad či odpadky alebo smeti skúma skutočnosť, že to, čo predstavuje súhrn nazývaný odpad, je ponímané vysoko subjektívne. Napríklad skládky odpadu sú vnímané ako riziko pre životné prostredie i verejné zdravie, súčasne sú vnímané ako estetická nerovnosť v krajine a rovnako tak môžu byť prácou, ale i stratégiou nájdenia zdroja príjmu, najčastejšie pre sociálne marginalizovaných.

Odpad je pre majoritu to, čo odpadáva z našej spotreby, respektíve výsledok procesu spotreby. Odpad je to, čo nevyužívame, nepotrebuje, čo už sme spotrebovali. Vedľa sú tí, ktorých zvykneme klasifikovať ako odpadlíkov od spoločnosti. Sociálne marginalizovaní, ktorí stratili dych produkovať a spotrebovať toľko, čo im spoločnosť nastavila. Tak, aby bol ten istý odpad, ktorý je odpadom pre nás, odpadom aj pre nich.

NIČ NIE JE ZADARMO

Dumpster diving alebo freeganizmus, teda vyberanie potravín z kontajnerov, najmä z tých, ktoré prislúchajú k supermarketom, je jeden zo spôsobov využívania odpadu ako zaistenia si obživy, nielen pre marginalizovaných, ale aj ako vzdor voči kapitalistickej spoločnosti.

Potraviny sú však iba zlomkom v možnostiach nájdeného. Rozšírenou stratégiou získania finančného

kapitálu medzi ľuďmi bez domova je vyhrabávanie recyklovateľného odpadu. „Ty si myslíš, že ja nič nerobím. Ty spíš a ja celú noc chodím a hľadám... čakám, kedy sa schovať, kedy zas zelení pôjdu okolo...“, vysvetľuje mi podráždene Milan. Upozorňuje tým na to, že odpad nie je zadarmo, a to doslova.

Chodiť noc čo noc mestom s cieľom nájsť čokoľvek, čo by sa dalo speňažiť, nie je žiadna estráda. Súčasne to nie je aktivita, ktorú by muži a ženy zákona považovali za nevinnú kratochvílu. Lovci za krádež rozdeľujú zberačom pokuty. Občas sa žiaľ zdá, že estrádu závalu to spôsobuje práve im. Ani nie tak hra na mačku a myš, naháňaním sa, kto sa stihne skôr schovať a zhasnúť baterku, ale to náramné víťazstvo v podobe využitia a neraz zneužitia moci, zhmotnenej v policajnej uniforme.

VO SVETE PARADOXU

Život odpadu nekončí v kontajneri alebo na inom mieste, využívanom k jeho likvidácii, ale plynie ďalej, v environmentálnych, ekonomických i sociálnych vzťahoch. Ich súčasťou je i právna rovina. Keď vyhodíme náš odpad do kontajnera, prestane byť našim a stáva sa majetkom toho, kto vlastní kontajner, zväčša mesta.

Priestupky za krádeže odpadkov ako majetku mesta sa hromadia aj u Milana s Alžbetou. Debatujeme, čo je nové za posledné dni, kývnutím hlavy ukazujú na poľicku. Pribudli tri listky. Milan sa hnevá, lebo Alžbeta nemá v schovávaní takú prax ako on. Pritomný strach však súvisí najmä s tým, že obaja dobre vedia, že pokuty treba zaplatiť a nie je z čoho. Tisíc korún tam, dve tisícky hentam a už to máte spočítané. Ani sa nenazdáte a máte na krku exekúciu.

„Odpadky nepatria nikomu a súčasne všetkým“, vraví mi s povzdychom Alžbeta, ktorej je jasné, že mestu dlží viac, než je schopná splatiť a dlh zas narastie.

Popijame kávu a spoločne debatujeme, premýšľam nad tým, v akom to žijeme paradox. Zatiaľ čo veľká časť

svetovej populácie hladuje, prípadne trpí následkami podvýživy, približne 1,5 miliardy ton potravy ročne sa zničí. Kontajnery sú plné jedla, oblečenia i kníh a keď si niečo vezmete, dostanete po prstoch.

Dúfajúc v lepšie zajtrajšky sa utiešujem aspoň novelou zákona, ktorú prijala Česká republika s cieľom obmedzenia plytvania s potravinami. Od januára 2018 nepredajné jedlo poputuje zo supermarketov k charitám. To síce negarantuje všeobecne lepší život sociálne slabým, ale môže to znamenať popri snahe o zmeny v nastavení bytovej a sociálnej politiky významný krok vpred.

AUTORKA JE SOCIÁLNA ANTHROPOLOGICKÁ



fotografia: © Matej Gavula Museum für Naturkunde, Berlin, 16/04/2010

Hnitie – tvorivosť bez brzdy

Vo svojej prednáške ku knihe *Passages of Proteus* pre Festival for Adventurous Music & Related Arts berlínskej pobočky The Wire (4. februára 2012) kolumbijský matematik a filozof vedy Fernando Zalamea Traba predstavil koncept procesu hnitia ako vyjadrenie hlbkej kontinuity v prírode, cez ktorú „sa kreativita rozpína bez brzdy“. Zalamea uviedol neromantický koncept hnitia ako konštrukčného procesu, ktorým chemo-matematická pravda vytvára podstatu dialektiky abstraktného a konkrétneho v umení a formalizmu (tým myslí aj objektifikáciu) založeného nie na obštrukcii (romantizujúcom skultúrňovaní), ale na akcelerácii „tvorivosti bez brzdy“. Umením Zalamea nemyslí nevyhnutne výtvarné alebo dramatické umenie, ale skôr preberá ich voľne asociatívne metodológie do vedy a filozofie. Upriamením pozornosti na hnitie chce Zalamea synchronizovať alebo modernizovať naše chápanie živého a mŕtveho. Živé a mŕtve vyníma z ich kultúrne-symbolického vnímania a predkladá ich ako čisto chemo-matematické pravdy.

Hnitie či smrť je vysoko organický kontext. Telo sa väčšinou skladá z cudzích entít a smrť je tkanivom zrodu/druhotným substrátom života ďalších organizmov. Minerál, rastlina a zvieratá (fosílie) sa delia o chemo-matematickú substanciálnosť.

Zalameova asociácia hnitia s kreativitou je triviálna – o kreativite štandardne začíname hovoriť pri mikroorganizmoch a hubách pre ich schopnosť akomodácie. Zaužívanosť nerozlučnosti kreativity s umením je omyl, pokiaľ teda, tak ako Zalamea (k čomu sa tiež prikláňam), umením myslíme otvorene generatívne postupy uvažovania a materiálnej produkcie, a nie auto-exkluzívnu disciplínu. Pri hubách začíname hovoriť aj o spoločenských, spoločnostiach húb či kultúrach húb. S hubami je spojená aj tektologická metafora „wood-wide-web“ – extrémna prírodná konektivita („biological superhighway“/„threads of fungus“). S hubami súvisí aj vyjadrenie morálnej, etickej a estetikej vymenenosti pojmu „cura“ (mimo dobrého a zlého), čo rovnako ako liek môže znamenať aj jed – podľa toho, kto a ako ich použije. Význam huby, jedného z najstarších organických druhov a zároveň jedného z tých extremofilných, ktoré ľudstvo prežijú, sa vo všednej vrave niektorých etnicít blíži viac k rastline a v iných zas viac k živočíchovi – inter, meta, trans a queer.

Zalameov Decay Modernism je druhou generáciou transmodernizmu. Transmodernizmus zahŕňa odmietanie hravého postmoderného sekularizovania myslenia ako kontraproduktívneho chodu proti imaginatívnosti perspektívneho. Transmodernizmus je silne ekologicky zameraný, počúva prioritne strádajúcich a znevýhodnených (uchopenie menšinovej demokracie/začínanie od potrieb minorít, matiek, detí, starých, chudobných, chorých...). Transmodernizmus považuje rodinu za analógiu bunkovej podstaty celého biopriestoru humanity. Transmodernizmus promuje xenofiliu (záujem o všetko cudzie) a na nej založený špekulatívny globalizmus. Transmodernizmus je jedným z inšpirčných zdrojov Akcelerationizmu. Akcelerationizmus je krajne diferencované hnutie, ktoré pokrýva politickú profiláciu ad absurdum, od Landovho neo-reakcionárskeho sinocentrizmu (NRx) po Williams-Srnicekovský neo-marxizmus (algoritmičný komunizmus). Akcelerationisti sa en bloc nezhodujú v tom, čo akcelerovať a akú mieru usmerňovania uplatňovať. Akcelerationisti však súhlasia s tým, že východisko z kultúrneho úpadku (hnutia) nemôže byť ani jeho prezervácia, alebo postupná kultivácia, ani kategorické odstránenie, ale práve jeho vehementná podpora. Je nemožiteľné zachovávať dané (keďže je v úpadku/„menšie zlo“ pre „dobro veci“), preto sú ako transmodernizmus, tak aj akcelerationizmus svorne (synteticko-permakultúrnymi) nepriateľmi anestetického konzervativizmu či centrizmu.

Hnitie, pot, ostatné telesné tekutiny a výlučky sme udomácnili ako „fujky“. Neorientujeme sa feromónne podľa priamej telesnosti (tá nám smrdí), ale aditívne, rozšírene, prenesene cez parfumy (z tkaniva na tkaninu). Systémovo popierame biologickú rozmernosť jej kontrolovateľnou (umelou) metaforou. Normatívna komoditnosť bojuje proti normálnemu. Vyňať hnitie z kultúrneho privlastnenia si (mimo dobrého a zlého) znamená zbaviť ho negatívnej konotácie. Zbavenie (absurdnej dogmy) pejoratívnosti ho umožňuje zvitálnené vložiť produktívne, progresívne späť do zmysluplného používania. To isté sa týka aj smrti (s ktorou hnitie nevyhnutne súvisí/aj smrť nám smrdí). Synchronizovať živé a (nevyhnutne) mŕtve znamená dialektické zrovnoprávnenie za účelom využitia celej energetickej (termodynamickéj) re-cykliky. Udržateľnosť potom musí včleňovať (či dokonca vyzdvihovať) pohyby modelov týchto dynamických symetrií. To je maximálne ekologické.

Tak, ako už prebiehajúca revolúcia (či snád renesancia) v odpadovom hospodárstve (biomasa, recyklácia, odpadové baníctvo, tailing...), by sa mohla chápať možnosť narábania so sínusoidami kultúrneho rastu a úpadku. Tak ako hnitie produkuje takzvaný smrad, tak kultúrny úpadok, exponovaný hyper-pluralizmom demokracie interpretačnej participácie, ktorá plodí post-pravdy, produkuje takzvané antisystémové hnutia (hnutie ~ hnutie). Antisystémové hnutia sú dermatologickým prejavom kultúrneho prechladnutia (odcudzenia). Tak ako prechladnutie produkuje horúčku, tak kultúrny úpadok produkuje spoločenský konflikt (konšpiratívnosť, mediálne mémy, vírusy). V odpadovom hospodárstve sa učíme využívať túto energiu (intenzívne v komunálnych politikách). V kultúrnom prostredí by sme sa mohli zamyslieť nad spotrebou sociálno-politického nepokoja v prospech demokracie. Tak ako poľnohospodárstvo (agrikultúra) si odpradáva (Hésiodos, Cicero...) uvedomuje hodnotu hnoja, kompostu, popola či úhora (zbiera, skladuje, vytvára, distribuuje, aplikuje), tak by mala kultúra narábať s kontra-sub-kultúrnymi pohybmi – v transmodernistickom zmysle xenofílie a prioritného načúvania znevýhodnených, druhých, cudzích, malých a nízkych.

Sub- (nespočetné množstvo menších a diaspór) patri do rodiny mikro, tak ako nepoznatelne malé cudzie baktérie dominujú zloženiam našich veľkých ja. Úpadok tu je chápaný mimo dobra a zla. Úpadok je iba (neeticke, neestetické) klesanie participatívnych domén pre ich nadváhu vychádzajúcu z ešte ne(vy)riešených problémov s morbidnou infobezitou a hyperpluralizmom. Pohyb smerom dole (subinfra) nám navráva potrebu akcelerovať aktivity na mikro-úrovniah (nano-aktivisticky) vo virálnom smere. To sa aktuálne javí vskutku význačným v sociálno-politickom preusporiadaní.

Politická práca s kultúrnym úpadkom sa samozrejme deje. Celé spektrum takzvanej alternatívnej pravice (ale aj mnohé populisticko-centristické entity) sa väčšinou zameriava na exponenciu energie sociálnej neistoty (zospodu), ktorou potom poháňa levitácie svojich komunikačných nástrojov a tokov. Kultúrny úpadok môžeme prirovnávať aj ku kvasu, ktorý potencializuje alkohol. Bez kvasiniek niet chlebu. Áno, abstrahovanie energie a nie obsahy (žiarenie a nie jeho jadro) sú centrom záujmu oportunistickéj

iritácie (sugescie, sugerácie). Pre nás z toho vyplýva aj to, že by sme nemuseli bojovať proti procesu hnitia (ako sa tak štandardne, old-school moralisticky, deje), potláčať horúčkovitú sociálnu nepokoje, ale mohli ho viesť produktívnym smerom (zospodu hore).

Antisystémové hnutia sú symptómami zápalu (hnutia) konzumeristického pluralizmu. Zvýšenie telesnej teploty spoločnosti je primárne obranná reakcia, inštinktívna pre kolektívny organizmus pri zvládání sociálno-politických infekcie. Infekcia zvyčajne vzniká v nečistote, v kanáloch, v uzavretých územiach za skriňami. Oheň je dezinfekciou. Oheň je destiláciou (novej normativity). Baktérie sú prirodzenou súčasťou prírody. Vírus nie je UFO, ale obyčajný pozemský organizmus. Bez horúčky by sme možno zápal (morbiditu) ani neevidovali, preto ju nesmieme iba potláčať, ale ani (neoliberálne) nechať napospas predátorskému konzumerizmu. Keby sme jej priebeh nechali voľný, mohlo by to mať ďalekosiahle následky. Horúčka, ktorá baktérie sama zabíja, by mohla narásť do nezastaviteľných rozmerov, dehydrujúcich požiarov, politického delíria. Z tohto pohľadu je naivne pozitívna viera libertarianizmu v samoliečiteľnosti kolektívneho tela bludne, obľudne ohrozujúca.

Zameranie a miera určitého diagnostického ponoru sú pre nás zásadné. Nemôžeme už esteticky „mastičkár“ iba srbivé etické symptómy a vzťahové relácie (natierať srbivú červenú pokožku astmy). Musíme hľadať, pomenovávať a liečiť hlbinné, okultné príčiny, ktoré majú sociálnu podstatu (astmu). Nehovorím o nevyhnutnom probléme demokracie per se, ale o úpadku jej udomácnenej, väčšinovej (algoritmickej) verzii, ktorá sa opiera o privilegovaných mimo ohrozenia. Substancii, ktoré potenciálne uzdravia, je navôkol roztrúsených mnoho. Už na povrchu kapitálu odpadu sú viditeľné ich veľmi výrazné žily – v menšinovej demokracii.

**AUTOR JE PÍŠUCI
VÝTVARNÍK, SPEVÁK A KURÁTOR**

¹ Suzanne Simard
<http://terreweb.ubc.ca>

Popraskané zrkadlá súčasnej kinematografie



Adam Straka

Málokto si z filmových festivalov pamätá viac ako mená ocenených v hlavnej súťaži. Väčšine z nás stačí záznam z odovzdávania cien alebo len obyčajné zhrnutie v médiách. Berlinale, Filmový festival v Cannes a Benátsky filmový festival sú však najsilnejší festivaloví hráči sveta a určujú, aké témy budú na filmovom plátne prevládať. Dokážu udržať krok a pozíciu v súčasnej kinematografii, ktorá sa mení príliš rýchlo?

Filmové festivaly sú nevyhnutnou súčasťou kinematografie, reflektujú jej súčasné smerovanie, z roztrieštenosti skladajú (vlastný) obraz toho, čo v nej prevláda. Sú to medzinárodné fóra, kde sa môžu prezentovať menšie národné kinematografie a posilniť tak svoju životaschopnosť. Berlín, Cannes a Benátky sú mestá, kde sídlia tri najznámejšie festivaly. Stratégie pri zostavovaní programu majú rôzne, no ak sa pozrieme na spoločné tendencie, vyjasní sa pred nami obraz svetovej kinematografie.



A ak máme festivaly brať ako jej zrkadlo, zistíme, že priklon k vernému zobrazeniu reality jednotlivcov je na ústupe. Prichádzajú žánrovo pestré snímky o veľkých spoločenských témach. O vplyve festivalov na tento proces nemožno pochybovať, no o to viac treba upozorňovať na problémy, ktoré musia riešiť.

NESTABILNÁ KVALITA FILMOV

Prvým v kalendári je februárové Berlinale. Každý rok je výber tohto festivalu reflexiou politickej situácie vo svete. Posledný ročník bol kritický, po amerických prezidentských voľbách prevládala skepsa a zúfalstvo. O to viac divákov a kritikov potešil pozitívny film o migračnej kríze *Druhá strana nádeje* fínskeho režiséra



Akiho Kaurismäkiho. Migračná kríza patrí k jednej z hlavných tém festivalu už roky – napríklad v roku 2016 zvíťazil dokument *Oheň na mori* (réžia G. Rosi). Výraznými témami sú aj iránsky, rómsky či rumunský problém. Pri ostatných filmoch v roku 2017 bola politická rovina v úzadí, čo mohol byť jeden z dôvodov podpriemernej kvality celého festivalu. Film *O tele a duši* maďarskej režisérky Ildikó Enyedi získal Zlatého medveďa a kritikov zaujali aj snímky *Fantastická žena* (S. Leilo) a *Helle Nächte* (T. Arslan). No tam zhoda pozitívnych reakcií verejnosti končí, zvyšok hlavnej sekcie bol sklamaním, pri ktorom aj mainstreamová komiksovka *Logan: Wolverine* (J. Mangold) patrila k tomu lepšiemu.

Nepriaznivé okolnosti napokon viedli k otvorenému listu viacerých významných nemeckých režisérov, v ktorom žiadajú zásadnú premenu berlínskeho festivalu. Tvorcovia ako Maren Ade, Margarethe von Trotta či Dominik Graf očakávajú od voľby nového riaditeľa festivalu v roku 2019 výraznú zmenu v smerovaní festivalu a zvýšenie kvality. Chcu, aby bol festival porovnateľný s úrovňou v Cannes a Benátkach.

Odhladiadnuc od kritiky je skladba hlavnej súťaže 67. ročníka Berlinale zaujímavá. Predznamenala totiž súťažné sekcie v Cannes aj v Benátkach. Filmy ako *Druhá strana nádeje*, *O tele*

a duši, *Logan: Wolverine* a *Cez kosti mŕtvych* (A. Holland) nespája iba téma hľadania nádeje v neradostnom svete, ale aj žánrovosť. Odklon od realizmu smerom k žánrom bol viditeľný už o tri mesiace, keď program hlavnej súťaže festivalu Cannes zverejnil riaditeľ Thierry Frémaux.

AUTORITATÍVNY RIADITEĽ

Hlavná súťaž festivalu v Cannes prilákala najznámejších tvorcov. Premiéra v tejto sekcii znamená totiž pre každý film omnoho väčšie možnosti distribúcie. Aj preto je nakoniec súťaž často výsledkom premysleného kalkulu. Ak chceme túto politiku pochopiť, musíme spomenúť trojicu najsilnejších distribútorov a medzinárodných obchodných spoločností na francúzskom trhu – Wild Bunch, Le Pacte a MK2. Každoročne disponujú najočakávanejšími európskymi titulmi, pre ktoré chcú zabezpečiť premiéru na najznámejšom filmovom festivale sveta. Filmy k riaditeľovi festivalu prichádzajú v balíčkoch, čiže okrem najočakávanejších filmov sa v hlavnej súťaži nájdu aj menej lukratívne snímky. Výber však najviac ovplyvňuje vkus riaditeľa Thierryho Frémauxa. Vytvoril si kurátorský monopol a hlavná súťaž festivalu v Cannes je jeho autorskou selekciou. Frémauxov rukopis je ľahko čitateľný. Vidno, že preferuje filmy



známych režisérov a preto je aj intenzívne kritizovaný. Inovatívne snímky neznámych autorov sa prezentujú v sekcii Un Certain Regard, ktorá ambicióznym mladým tvorcom málokedy stačí a premiéru pre svoj film tak hľadajú na iných festivaloch.

V roku 2017 sa v hlavnej sekcii ocitlo 15 tvorcov, ďalší dvaja sa preslávili v sekcii Un Certain Regard. Režisérka dvojica Ben a Joshua Safdieovci sa prezentovali v benátskej sekcii Orizzonti. K najočakávanejším filmom

patrili *Oklamaný* (S. Coppola), *Happy End* (M. Haneke), *Zabitie posvätného jeleňa* (Y. Lanthimos), *Bez lásky* (A. Zvjagincev) a *Štvorec* (R. Östlund). Novinárov najviac oslovil Andrej Zvjagincev a Ruben Östlund, naopak, filmy Sofie Coppoly a Yorgosa Lanthimosa sklamali. O najväčší rozruch sa však postarali snímky spoločnosti Netflix. Francúzski diváci sú neochvejní zástancovia kinokultúry, preto bola pre nich účasť filmov *Okja* (B. Joon-ho) a *The Meyerowitz Stories* (N. Baumbach) od spoločnosti Netflix veľkým trňom v oku. Thierry Frémaux sa voči novým tendenciám v kinematografii dlhodobo vymedzoval, na svojom festivale nedával priestor ani online distribučným spoločnostiam (Amazon, Netflix), ani seriálovej tvorbe.

Nastal však zlom, keďže okrem Netflixu sa na festivale objavili aj seriály *Twin Peaks* (D. Lynch) a *Top of the Lake* (J. Campion). O pár rokov zistíme, či išlo len o jedinečné gesto, alebo sa v Cannes začína nová tradícia.

Hlavná cena neprekvapila: Zlatú palmu získal švédsky režisér Ruben Östlund za *Štvorec*. Film pracuje s viacerými témami, kriticky nazera na súčasnú spoločnosť a esteticky Östlundov rukopis prirovnávajú k metódam Roya Anderssona. Spolu s ostatnými snímkami tak vznikol rôznorodý kolorit, okrem filmov s čitateľným autorským rukopisom (*Štvorec*, *Happy End*, *Krotká*) využívali ostatné filmy žánrové postupy.

ŠTART OSCAROVEJ SEZÓNY

Benátsky filmový festival je čoraz výraznejší. Pritom ešte na prelome posledného desaťročia bol vo veľmi zlej kondícii. Jeho povest' „brány do Európy pre americké filmy“ sa



nenaplnila, najlukratívnejšie americké snímky sa prezentovali v Cannes či na súbežnom festivale v Toronte. Zmena nastala v roku 2012, keď sa riaditeľom festivalu stal Alberto Barbera. Znížený počet amerických filmov v hlavnej súťaži naznačil novú stratégiu: kvalita nad kvantitou. V nasledujúcich rokoch sa v Benátkach predstavili oscarovo úspešné filmy ako *Gravitácia* (Alfonso Cuarón), *Birdman* (Alejandro G. Iñárritu), *Spotlight* (Tom McCarthy). Pozícia Benátok sa tak z upadajúceho a nezaujímavého festivalu pre americkú produkciu v priebehu troch rokov zmenila na začiatok oscarovej sezóny. Novonadobudnutú silu talianskeho festivalu si uvedomili aj Američania, ktorí v roku 2016 prihlásili svoje najočakávanejšie tituly *La La Land* (Damien Chazelle), *Prvý kontakt* (Denis Villeneuve), *Jackie* (Pablo Larrain) či *Nočné zvieratá* (Tom Ford), ktoré neskôr zohrali prim na Oscaroch. Nebolo teda prekvapením, že rok 2017 v tomto trende pokračoval. Sedem amerických snímok, z toho päť pod hlavičkou niekoho z „majors“ (najväčších amerických filmových spoločností).

Najviac zaujala krimikomédia *Tri billboardy kúsok za Ebbingom* (M. McDonagh) alebo sci-fi dráma *Zmenšovanie* (A. Payne). Negatívne reakcie sprevádzali multizánrové dielo *matka!* Darrena Aronofského. Nečakaná zhoda medzi publikom, kritikmi a porotou vznikla pri rozprávke s prvkami békoveho hororu Guillerma del Tora *Podoby vody*. U všetkých troch skupín sa umiestnila na prvom mieste, vďaka čomu získala americká kinematografia po siedmich rokoch Zlatého leva. Narážame však na problém, pretože *Podoby vody* je podpriemerný film plný žánrových klíš a alogizmov. Buď teda ide o spoločný omyl troch skupín, alebo bola kvalita ostatných filmov ešte nižšia. Stratégia tvorby hlavného programu býval citlivý balans medzi americkou komerčnosťou a artovými

filmami z menej známych kinematografií. Ak by bola pravdou druhá možnosť, potom sa stratégia porušila na úkor hýčkania amerických producentov. Neamerické kinematografie nezaujali, čo je najväčší rozdiel v porovnaní s ostatnými ročníkmi benátskeho festivalu. Minulý rok napríklad vyhrala filipínska snímka *Tá, ktorá odišla* (L. Diaz), predtým triumfovala Venezuela s filmom *Zďaleka* (L. Vigas) alebo dánsko-indonézskeho titul *Podoba ticha* (J. Oppenheimer).

ZMENÍ SA NIEČO?

Bol to slabý rok. Hlavná sekcia 67. ročníka Berlinale sklamala, čo vyústilo do kritiky zo strán nemeckých tvorcov. Filmový festival v Cannes bol opäť kritizovaný za presadzovanie priemerných filmov známych autorov. Benátsky festival narazil na nemožnosť udržiavania vysokej kvality hlavnej sekcie balanovaním medzi komerčnou a artovou sférou kinematografie.



Otázka znie: zmení sa niečo? V Cannes síce prišlo k otvoreniu brán alternatívnym distribúciám a seriálom, no prevládajúca politika autorov bude ešte dlhé roky nedotknuteľná. A to nielen z dôvodu pevnej pozície riaditeľa festivalu, ale skôr veľkej spokojnosti najväčších filmových spoločností vo Francúzsku. Tento stav im vyhovuje – známych autorov zastupujú práve ony. Zaujímavé bude sledovať aj ich vplyv na pravidelnú účasť spoločností Netflix a Amazon.

Naopak, Berlinale k zmenám smeruje. Nielen kvôli avizovanému odchodu súčasného riaditeľa Dietera Kosslicka v roku 2019, ale aj pre narastajúci tlak zo strany nemeckých filmárov. A práve to mám na berlínskom festivale rád. Náznak nedostatku kvality či nespokojnosť domácich tvorcov ihneď otvára živú diskusiu, na

ktorej konci (snáď) bude konštruktívne riešenie. Čiže vzniká stav, ktorý by bol v Cannes nepredstaviteľný.

Moja kritika posledného z festivalov je osamelá. Po skončení benátskeho festivalu totiž novinári nešetřili slovami chvály: hlavná súťaž sa im zdala neobyčajne silná a snímka *Podoby vody* podľa publicistov zaslúžene získala Zlatého leva. Ignorujú nezdravú dominanciu americkej produkcie, ktorá v minulých (a oveľa lepších ročníkoch) také postavenie nemala. Tieto súhlasné gestá a následný úspech titulov na Oscaroch môžu nezdravý dôraz na americké veľkofilmy iba prehĺbiť. Dúfam, že sa mylím, no zdá sa mi to ako pravdepodobný dôsledok.

AUTOR JE ŠTUDENT AUDIOVIZUÁLNYCH ŠTÚDIÍ A VENUJE SA FILMOVEJ PUBLICISTIKE

Mierle Laderman Ukeles: Sanitácia dotykcom

Dňa 24. júla 1979 som si potriasla rukou s prvým zo všetkých 8 500 pracovníkov a úradníkov sanitáčnych služieb mesta New York; „smetiarov“ – tých, ktorí sa starajú o celé mesto a pracujú v jednom z najväčších systémov verejnej údržby na svete. Nazvala som túto performance *Sanitácia dotykcom* – išlo o rituál údržby, ktorý oslavoval každodenné prežitie. Každému jednému som povedala: „Ďakujem Vám, že New York držíte nažive.“

Triasla som a triasla a triasla toľkými rukami, aby som ako umelkyňa vypálila do očí verejnosti fakt, že systém, ktorý udržiava New York nad vodou, je systém ľudský – že ak niečo vyhodíte, nie je žiadne „vonku“, kam by to dopadlo. Naopak – tam vonku je ľudská bytosť, ktorá to zdvihne, odvezie, zraní sa pri tom (najvyšší podiel úrazov zo všetkých zamestnaní v Amerike), zbaví sa 20 000 ton odpadu každý deň. nášho odpadu, nie ich.

Ako ženská umelkyňa, ktorá sa vtresnala do „mužského sveta“, som reprezentovala možnú víziu zahojenia – nepredstierala som, že som smetiarka, ani oficiálna výskumníčka, ani vogueurka z médií či bádateľka v oblasti spoločenských vied. Bola som skôr „účastníčkou“ v ekologickej vízii účinného fungovania urbánnej spoločnosti.

Najbližších jedenásť mesiacov, počas všetkých štyroch ročných období, som chodila v ich stopách. Čas mojej umeleckej performance som utvárala podľa osemhodinových zmien smetiarov, ktorí začínali o šiestej ráno, o štvrtej poobede či o polnoci. Aby som sa dostala do všetkých 59 sanitáčnych obvodov New Yorku, rozdelila som performance na desať „čistiek“, na desať mestských okruhov. Vytvorila som celomestskú špirálu, v ktorej nasledovala ruka ruku.

Opracovala som zmeny, pri ktorých vás povolajú späť do práce po iba ôsmich hodinách voľna, niekedy už nerozoznávate čas. So smetiarmi som jedla často na obrubníku, keď ich v reštauráciách odmietli obslúžiť. Vtedy som ich nahrávala na diktafón a nakrúcala na video. Väčšinou som, tak ako oni, stála na zadnej časti smetiarskeho auta – tam sa nevyhnete hroznému vetru, lejaku, pražiacemu slnku, tam sa boríte v snehu, vnútri pod príslášťom ste prepotení a zvonku ste, samozrejme, premočení tiež, pritom musíte neustále čeliť smradu a tej bezmedznej džungli, ktorú tvorí odpad.

Rozprestrel sa predomnou celý tento svet, práca vykonávaná priamo pred očami verejnosti, svet, v ktorom sa smetiari cítia takí izolovaní, akoby kráčať po mesiaci. O tomto svete väčšina ľudí vôbec nič nevie. Videla som pokrytectvo našej spoločnosti, ktorá si každý deň vyžiadala plných osem hodín produktivity (znie to rozumne, keď je rozpočet

New Yorku v extrémne zúfalom stave), ale zároveň sanitácnym pracovníkom poskytuje ponižujúce pracovné podmienky a prostriedky – často len jednu toaletu pre dvadsať ľudí, žiadne sprchy!, zamrznuté trúbky, byzantské zmeny, nesprávne zabalený odpad – pretekajúci, primrznutý k zemi, rozmazaný od jedného obrubníku po druhý – celý ten obrovský nadbytok odpadu nášho nehorázneho konzumerizmu. Vytvorilo sa vo mne reflexné vyhýbanie sa bežnému postoju verejnosti, ktorý zlučuje pracovníka s odpadom, ktorý vytvárame my, nie oni, a ktorý napriek tomu stigmatizuje práve ich. Hovorili mi, ako ich ľudia považujú za súčasť odpadu, za tých najnižších z najnižších.

„Dúfam, že si si umývala ruky,“ hovorili mi ľudia po celý rok, akoby smetiari nenosili rukavice alebo si ich nerúchali, keď nenarábali s odpadom, panebože. Hovorila to isté po stretnutí s chirurgom? Bola som deprimovaná a nesmierne nahnevaná. Mnohí smetiari – tisíce smetiarov – mi povedali: „Ste jediný človek na svete, ktorému nie sme úplne ukradnutí.“ Nie je to absurdné? Mala by takto fungovať slušná spoločnosť?

Naučila som sa technike udržiavania rovnováhy, spoznala som 20-30 ročné obdobia, v ktorých sa prejavila veľká sila a tímová práca na hranici života a smrti, pod takým tlakom, že by sa vám postavili všetky chlpy na tele, ale najviac som zistila, že guráž je i tam, kde je nulová morálka a videla som úžasnú vytrvalosť, oddanosť a schopnosť prekonať všetko, čo vám príde do cesty.

Skončila som 26. júla 1980. Ale oni neskončili. Rozčúľuje vás hluk smetiarskych áut? Ten znamená, že sme to dotiahli do ďalšieho dňa.

PREKLAD: TOMÁŠ HUČKO
PUBLIKOVANÉ S LÁSKAVÝM POVOLENÍM
RONALD FELDMAN GALLERY V NEW YORKU

Mierle Laderman Ukeles

Americká umelkyňa, ktorá celý život pôsobila v New Yorku. Jej umelecká tvorba sa zameriava najmä na feministickú a konceptuálnu reflexiu domácej i verejnej starostlivosti a údržby. Medzi jej najznámejšie diela patrí manifest *Manifesto for Maintenance Art* z výstavy CARE (1969), *Hartford Wash Ballets* (prerušované od 1983 – 1980) či *The Work* (mi sa snaží príviesť pozornosť napr. k neadekvátnemu oceňovaniu väčšinou ženských domácich prác či k postoju k nízko (sociálne i finančne) hodnoteným prácam, ako je to práve v prípade *Sanitácie dotykcom*). Od roku 1977 bola neplatenou umelkyňou v rezidencii na Oddelení sanitácie mesta New York. V roku 2017 uviedlo Muzeum v Queensse veľkú retrospektívu jej diela.

Miloš Zeman

a sila jednej metafory



Môže mať reálna politická moc metaforický základ? Pri pohľade na silu a vplyv českého prezidenta v porovnaní so Slovenskom je ťažké ubrániť sa dojmu, že metafora „Hradu“ má v jeho postavení zásadný význam.

Povaha politickej moci je veľká a ťažká téma. Moc niektorých ľudí nad inými je zvláštnym a nie jednoducho uchopiteľným vzťahom, o ktorý sa stáročia vedú komplexné filozofické spory. Thomas Hobbes napríklad tvrdí, že moc vychádza zo spoločenskej zmluvy. Machiavelli vyzdvihuje schopnosť vládnuť strachom. Liberáli hovoria o legitimitate moci, pokiaľ vychádza z rešpektovania práv. Títo všetci sa však mýlia – aspoň čiastočne.

Varys, môj obľúbený fiktívny politický teoretik, raz povedal Tyrionovi Lannisterovi, že „moc sídli tam, kde si ľudia myslia, že sídli. Je to podvod, tieň na stene.“¹ Moc je to, čo prichádza „zhora“. Je to niečo, čo „máme rešpektovať“. Ako taká je preto vždy v oku adresáta. Práve tým sa líši od sily či priameho fyzického donútenia. Moc so sebou nesie istú autoritu. Preto platí, že ľudia majú moc práve vtedy, keď o tom presvedčia ostatných.

Okrem legitimacy, demokracie, stability a ďalších tém spojených s politickou mocou je preto dôležitou a málo spracovanou otázkou forma, akou sa moc prezentuje. Forma je totiž dôležitým predpokladom, aby sme moc brali vážne. Sudcovia nosia talár. Formulár pre daňové priznanie nepoužíva font *Comic Sans*. To všetko preto, aby sa nám tieto veci javili v určitom svetle: aby bolo zrejmé, že si zaslužia vážnosť a máme ich rešpektovať, pretože reprezentujú moc.

Tým sa dostávame k českému prezidentovi. Chcem hájiť tézu, že zdrojom moci a autority českého prezidenta nie sú nutne jeho ústavné právomoci či demokratický mandát. Jeho skutočnou politickou silou je jeho adresa

– okolnosť, že sídli „na Hrade“. Český prezident totiž architektonicky dominuje Prahe, kým vláda, senát a parlament sa krčia v rôznych palácoch v podhradí. Výškové metre v prípade tohoto úradu hrajú mimoriadne dôležitú úlohu, pretože sú tradičným symbolom moci. Objektívne samozrejme na výškových metroch a architektonických dominantách nezáleží. Nie sú súčasťou ústavy ani zákonov. Napriek tomu však majú mimoriadny symbolický význam, pretože prezidentove vyjadrenia prichádzajú „zhora“. Český prezident teda vládne metaforou.

Možno najlepšie pochopíme dramatický význam metaforickej výšky práve porovnaním so Slovenskom. Oba politické systémy sa totiž (i z dôvodu spoločnej histórie) veľmi podobajú. Česko aj Slovensko sú parlamentné režimy so slabou hlavou štátu, ktorá bola pôvodne volená poslancami, ale zhodou politických okolností a bez zásadného posilnenia právomocí začala byť volená priamo. „Papierovo“ sú preto na tom obe hlavy štátov bývalej federácie dosť podobné.

Prax je však zásadne iná. Význam českého prezidenta je omnoho väčší. V zahraničnej politike, pri zostavovaní vlády a celkovo pri výkone funkcie je český prezident neustále prítomným faktorom na politickej scéne. V porovnaní s ním je slovenský prezident vlastne okrajovou figúrou. Okrem reprezentácie totiž náš prezident zohráva iba úlohu akéhosi angažovaného komentátora, ktorý môže vládu a politické špičky maximálne napomínať, či im ukazovať smer. Vo vzťahu medzi stranami v parlamente a vo vláde však nehrá žiadnu úlohu.

Takto zásadný rozdiel v povahe faktickej moci pri takmer totožnom inštitucionálnom nastavení si jednoznačne žiada vysvetlenie. Ja sa prikláňam práve k tomu „architektonickému“. Český prezident sídli na hrade, v sídle českých kráľov. Na ostatných sa pozerá zvrchu. Jeho pomyselná výška (či výsosť) mu v očiach druhých ľudí, (ale tiež v jeho vlastných) prepožičiava moc, ktorá sa nedá vtesnať do stránok ústavy. Český prezident si preto môže dovoliť oveľa viac než iný bežný smrteľník.

Slovenský prezident sídli v Grasalkovičovom paláci. Napriek tomu, že jeho rokoková krása je nepopierateľná, samotný palác nemá ani symbolickú hodnotu, ani dôležité výškové metre. Sídlom hlavy štátu sa stal až koncom prvej polovice 20. storočia – a treba dodať, že jeho prvý štátnický obyvateľ bol za svoje zásluhy o rozvoj národa spravodlivo obesený. Táto budova preto slovenskému prezidentovi nedodáva žiadny punc moci či autority. Veta „prichádzam z Grasalkovičovho paláca“ má jednoducho oveľa menšiu silu než „prichádzam z Hradu“. Metafora tu hrá obrovskú a nedocenenú úlohu.

Čitateľ môže s týmto záverom samozrejme polemizovať. Alternatívne vysvetlenie, prečo českí prezidenti majú na rozdiel od slovenských výrazne väčšiu autoritu, môžeme tiež hľadať v rozdielnych osobnostiach, ktoré obývali Pražský hrad a Grasalkovičov palác posledných 20 rokov. Minulí českí a slovenskí prezidenti sa svojimi osobnosťami – a najmä svojimi nedostatkami – zásadne líšili. Ak by som mal hrubo generalizovať, dvaja slovenskí prezidenti, ktorí zastávali úrad väčšinu slovenskej samostatnosti (Gašparovič a Schuster) sa nevyznačovali brilantnou inteligenciou a politickým umom. Tento osobnostný nedostatok ich v komplikovanej politickej hre predurčoval k pasívnej úlohe, čím utrpel aj úrad prezidenta. Ak použijeme podobnú generalizáciu na druhej strane, tak poslední dvaja českí prezidenti (Zeman a Klaus) vyznievajú ako vlastným egom posadené bezškrupulózne a morálne vysoko problematické ľudské bytosti. To ich zase predurčuje k asertivite a umožňuje im byť efektívnymi v politickom boji. A to sa naplno ukázalo aj v nedávnych voľbách.

Toto vysvetlenie však má svoje limity. Osobnostné predpoklady českých prezidentov nie sú dostatočným dôvodom ich vplyvu na politickú scénu. Ako som už spomenul vyššie, moc je vždy v oku „adresáta“. Aj bezohľadní ľudia môžu disponovať mocou, avšak iba vtedy, keď ich skutky a slová ľudia berú ako niečo, čo je potrebné rešpektovať. Ich činy môžu mať jedine taký účinok, aký im pripíšu ostatní. A v tom spočíva kľúčová výhoda českého prezidenta.

Kým sídli na hrade a vládne metaforou, tak jeho vplyv bude vždy rádovo väčší než Ústava či zákony stanovujú. Bezškrupulózni ľudia, ako napríklad Miloš Zeman, to následne môžu využívať v politickom boji, ale aj v predvolebnej kampani, ako ukázali posledné týždne.

Článok by som chcel ukončiť praktickou radou. Mnoho mojich českých priateľov je totiž z aktivít svojich prezidentov mimoriadne znechutených a rozmýšľajú, ako upraviť ich právomoci tak, aby už nemohli „trolovať“ celú politickú scénu (čo je, zdá sa, hlavná náplň práce českých prezidentov posledných 15 rokov). Podľa mňa to je zlý smer uvažovania. Problém s metaforou má jedine metaforické riešenie. Českého prezidenta treba akurát prestahovať, a je vlastne jedno kam (aj keď ani Karlštejn by nebol ideálny). Nuž a podobná úvaha platí v opačnom garde aj o Slovensku. Zástancovia silnejšieho prezidenta by sa mali usilovať o jednu zdanlivo nepodstatnú zmenu – dostať prezidenta na hrad.

AUTOR JE FILOZOF

Matej Cíbbik

politický |<

fotografia: © Matej Gavula, Bratislava hlavná stanica, 03/03/2015



¹ Táto scéna sa odohrá v treťom diele druhej série seriálu *Hra o tróny*. V prípade záujmu o bezprostredný kontext výroku stačí do [Youtube vyhľadávača](#) zadať „Tyrion and Varys discuss power“.

Bežme spolu, kým môžeme

V čase neskorého kapitalizmu je organizovaná sila ľudí šancou na spravodlivejšiu budúcnosť.

Medzi študentmi environmentálnych štúdií koluje čiernobiela fotografia. Do-stali ju do rúk od docenta Bohuslava Binku¹, ktorý sa s úsmevom pýta, čo alebo koho na fotografii vidia. „To ste predsa vy, len o trošičku mladší,“ odpovedala jedna poslucháčka. Príkývol a rozhovoril sa o ľudskej reťazi, ktorej súčasťou bol na blokáde proti jadrovej elektrárni Temelín, rúbaníu stromov na Šumave, či o priamych akciách v Brne proti McDonaldu. V tej triede som pred štyrmi rokmi sedela aj ja, a aj keď Temelín i McDonald fungujú do-dnes, stále ma fascinuje, ako sa ľudia v mene životného prostredia a spoločnosti dokážu organizovať. Ako sa pokúšajú aktívne meniť budúcnosť. Zmeny prídu najmä vtedy, ak sa o ne pokúsime a kým sú v nedo-hľadne, nesmieme organizovanú silu ľudí podceňovať.

EKOLÓGIA JE SOCIÁLNA

Jedným z prvých, kto spájal autoritárske nastavenie spoločnosti s ekologickou krízou, bol v 60. rokoch Murray Bookchin. Hovo-ril, že takmer všetky ekologické problémy súčasnosti vychádzajú z hlboko zakorenených sociálnych problémov, ktoré súvisia s nad-vládou a hierarchiou. V siedmom čísle časopisu ROAR píše za Jerome Roos, že ekologickú krízu môžeme chápať ako krízu neskorého kapita-lizmu. Mnohé environmentálne orga-nizácie a politické vyhlásenia, ako sú napríklad medzinárodné klimatic-ké dohody, sa zhodujú v jednom. Ak chceme zmeniť svet k lepšiemu, musíme sa o to pričniť všetci spoločným dielom. Na prvý pohľad to môže znieť férovo, no takáto predstava riešenia je nespravodlivá a nahráva udržiavaniu súčasného nastavenia systému.

Ako píše vo svojej knihe *How Did We Get Into This Mess?* britský publicista George Monbiot, dopady klimatickej zmeny pociťujú najviac chudobní z globálneho juhu. Teda ľudia, ktorí sa o ňu pričínili najme-nej. Viní z toho neoliberalizmus, ktorý sľuboval slobodu a autonómiu, v ktorej trh dokáže vyriešiť všetky problémy spoločnosti. Čo nám však v skutoč-nosti priniesol?

UDRIEŤ NA SPRÁVNE MIESTO

Rozšíril priepasť medzi bohatý-mi, ktorí majú vždy pravdu, a chudob-nými, ktorí ostávajú na okraji spoloč-nosti. Spoločnosť potom vníma ich ekonomickú situáciu ako ich indi-viduálny problém. Spôsobil odcudze-nie jedného od druhého a všetkých od všetkého. Monbiot hovorí, že ak niekto v takejto spoločnosti cíti, že do nej nezapadá, je to jednoducho preto, že vníma ľudské hodnoty. Má byť na to hrdý, i keď ho zrejme nazvú deviantom.

Táto spoločnosť dlhodobo potlá-čala ľudskoprávne, kontrapolitické a environmentálne témy, a predov-šetkým aktivizmus. V deväťdesiatych rokoch sa členovia environmentál-ných hnutí ocitli na zozname extrém-istov spolu s neonacistami či antifa-šistami a anarchistami. Docent Binka opisoval z vlastných skúseností, že protesty a blokády „zelených“ ľudí považovali za niečo príliš divné, dehonestované a marginalizované. Akonáhle občianska neposluš-nosť nabrala na sile, mocenské au-tority zasiahli represívnymi zločkami. S naliehavosťou klimatickej zme-ny, s politickými, ekonomickými či sociálnymi udalosťami posledných rokov sa diskurz pomaly mení a pri-hráva práve občanom, lebo už nie je len o bláznivých aktivistoch, ale o nás všetkých. Klimatická zmena sa stáva prioritnou témou a jej riešenie by malo byť základom politických rozhodnu-tí. Nie je to apolitický problém, ktorý sa týka len životného prostredia. Ne-možno oddeliť ľudskú aktivitu od prírodných ekosystémov, a tiež ne-možno oddeliť súčasnú ideológiu od komplexity dôsledkov, ktoré spôsobila a stále spôsobuje.

PRÍRODA NA PREDAJ

Kým zmena nepríde zhora, mali by sme prijať zodpovednosť a tlačiť na korporácie a vlády, aby sme sa ku klimatickej spravodlivosti priblíži-li minimálne na spoločenskej úrov-ni. Americký prezident Donald Trump napríklad považuje klimatickú zme-nu nielen za hoax Číny, ale tiež za synonymum slova počasie. Na Al-jaške a pobreží USA rozšíril ťažbu ropy. Na začiatku svojho pôsobenia súhlasil s výstavbou kontroverzného ropovodu Dakota Access, proti ktoré-mu niekoľko mesiacov protestovali domorodé kmene s environmentál-nymi aktivistami a čelili silnej represi-ii bezpečnostných zložiek. Sami sa snažili pred praktikami finančného magnáta ochrániť vodné zdroje a po-svätné miesta.

No paradoxne to bol práve Trump, kto svojim konaním priviedol mediálnu pozornosť k environmen-tálnym témam. V júni minulého roka vyhlásil odstúpenie USA od Parížskej klimatickej dohody a pokračoval v ot-váraní brán fosílnemu priemyslu.

PRVÝKRÁT V ČESKU

Boj za klimatickú spravodlivosť tak stále stojí na menších správnych celkoch a bežných ľuďoch. V Európe za „lídra“ môžeme označiť nemecké hnutie Ende Gelände, ktoré bojuje proti najväčšiemu zdroju oxidu uhličitého v Európe, elektrárni RWE. Zorgani-zovali jednu z najväčších občianskych neposlušností a inšpirovali k angažo-vanosti ľudí naprieč Európou. Hnutia chcú upozorniť na potrebu riešenia problému klimatickej, resp. sociál-nej nespravodlivosti a na-berajú silu. Neboja sa navzájom podporiť. Zdo-razňujú nielen intersekc-i-onalizmus, ale predovšetkým to, že klimatická zmena štátne hranice nepozná.

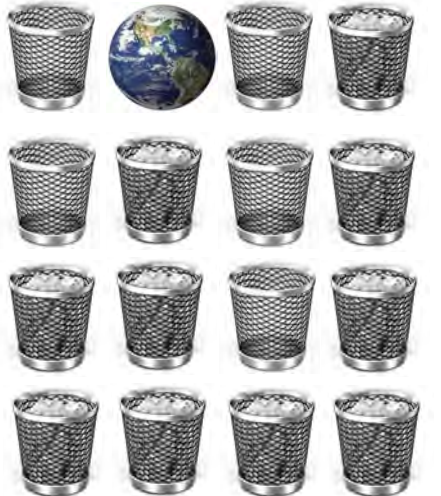
Dnes je vnímanie aktivizmu vďaka globalnej perspektíve sveta o niečo lepšie. O klimatickú spravodlivosť v našom geografickom okolí bojuje predovšetkým české hnutie Limity jsme my, ktoré minulý rok podľa vzoru nemeckého Ende Gelände usporiadalo svoj prvý klimakemp pri Hornom Jiřetí-ně. Tento rok plánujú druhý ročník a už teraz predpovedajú vyššiu účasť. Akcia mala úspech, všetko bolo dobre orga-nizované, bez hierarchie, udržateľ-né, lokálne a hlavne nenásilné. Pred začiatkom klimakempu však ťažiar-i vykresľovali aktivistov v médiách ako teroristov, ktorí sa chystajú v povrch-ovej uholnej bani ničiť stroje. Všetko ostalo nepoškodené, no udalosť bola aj tak zaradená na zoznam ľavicového extrémizmu v štvrtročnej správe čes-kého ministerstva vnútra. Zhoda v de-finícii extrémizmu neexistuje. Pojem sa vyprázdnil, a aj preto môže byť dnes za extrémistu označený ktokoľvek, kto niečo robí.

TRPEZLIVOSŤ VS VYTRVALOSŤ

Hnutie Limity jsme my sa hlási k systémovej zmene. Nehovorí preto len o konkrétnej uholnej bani, akou bola Bílina, ani o konkrétnej elektrár-ni, akou bola ČEZ. Ide o celospolo-čenskú zmenu. Aktivisti a aktivistky narušujú vedomým vstupom do lomu súkromný majetok a dávajú tým naj-a-vo svoj jasný nesúhlas s praktikami fosílného priemyslu. Svoje konanie obhajujú tým, že sú to práve ťažobné

spoločnosti, ktoré konajú proti príro-de a proti ľuďom.

Protesty a občiansku neposlušnosť však nemožno chápať len ako akýsi vý-strelok západnej spoločnosti aktivistov a aktivistiek, ktorí všetkých zachránia. Ide o uvedo-menie si svojho privilego-vaného postavenia, kedy môžu využiť možnosť vyjadriť svoj nesúhlas bez priameho ohrozenia na živote. V Latinskej Amerike je ročne zavraždených niekoľko desiatok ochranárov prírody. Zabraňujú to-tiž korporáciám v ťažbe dažďového pralesa, či bojujú v odboroch za lepšie pracovné podmienky. Indická en-vironmentálna mysliteľka Vandana Shiva napríklad píše o poľnohospodá-roch, ktorí sa v roku 1993 vzopreli Svetovej obchodnej organizácii a od-mietli v Indii klasifikovať semená ako súkromné vlastníctvo. V knihe *Demokraci-a Zeme* približuje kritiku korporát-nej globalizácie, ktorá svet chápe v pe-ňažnej mierke len ako niečo, čo možno vlastniť. Stále existujú hnutia ľudí všet-kých krajín, farieb a tried, ktoré chápu globálny a lokálny svet ako pries-tor pre všetkých, pre komunity a živé ekonomiky.



Environmentalne protesty potom môžeme chápať ako beh na dlhú trať, v ktorom nielen aktivisti a aktivis-tky, ale predovšetkým verejnosť nesmie poľaviť. Existuje nespočetné množstvo hnutí a navzájom sa na seba spolieha-jú, podporujú sa, pretože si uvedomujú svoju pozíciu. Ak by to nerobili, v čele by ostali korporácie s omnoho väčším náskokom, kvôli ktorým naša planéta a my snôu, čelí najväčšej hrozbe súčas-nosti. Klimatickej zmene.

AUTORKA JE AKTIVISTKA A ŠTUDENTKA ENVIRONMENTÁLNYCH ŠTÚDIÍ

¹ Docent Katedry environmentálnych štúdií na Masarykovej univerzite v Brne

Laura Kováčcsová

aktivistický | k

Dominik Želinský

sociologický | k

Analýza bude dôkladná alebo žiadna

Nová kniha *Bytová revolta: Jak ženy dělali disent* (Academia a Sociologický ústav ČAV, 2017) je zaujímavým príspevkom do korpusu existujúcej literatúry o disente a undergrounde v normalizovanom Česko-slovensku. Ukazuje nielen genderový rozmer represii socialistického režimu proti disidentom, ale predovšetkým predstavuje český disent ako prostredie plné interných konfliktov a tenzie. Problémom knihy je však nedostatočná analytická časť, ktorá namiesto plnokrvnej sociologickej eseje ponúka iba torzovitý komentár.

KONIEC NEVINNOSTI

Bytová revolta možno nie je jedi-nou knihou, ktorá sa zameriava na úlo-hu žien v disente (nadväzuje napr. na zbierku rozhovorov *Sešly jsme se v té-to knize* Evy Kantůrkovej), no je ne-pochybne dobre, že vznikla. Dvadsať jeden rozhovorov so ženami, ktoré sú späté s Chartou 77, je predovšetkým bohatým zdrojom informácií o gen-derovej logike násillia, ktoré normali-zачný režim uplatňoval proti česko-slovenským občanom. Zatiaľ čo na mužov apelovali represívne zložky vý-strahami o strate spoločenskej prestiže (napr. zamestnania) a často brachiál-nym násilím, ženy sa pravidelne stáva-li objektmi kontroly prostredníctvom zdravotníckych zariadení, nezriedka so sexuálnym podtónom (napr. nútené umiestňovanie na venerologické klini-ky pre podozrenie z prostitúcie). Z roz-hovorov tiež vyplýva, že na zasträso-vanie disidentiek používali tému rodiny, počnúc znemožnením študij-nej budúcnosti detí, zneužívaním orgá-nov sociálnoprávnej ochrany („tak za mnou prišla pani ze sociálky do práce a začala vyhrožovať, že mi deti odebe-rou“, s. 72) či priamo narážkami na osobnú bezpečnosť („Když vám řeknou, Vaše děti chodí daleko do školy – dejte pozor, ať nechodí na kraji chodníku,“ človek dostane opravdu strach“, s. 36).

Ešte dôležitejšie je však to, že kniha poukazuje na vnútornú členi-tosť českého disentu, každodenný ži-vot politických aktivistov, ale aj na-pätie, ktoré v ňom existovalo. Disent sa tak objavuje nielen ako sféra bez hraničnej solidarity, resp. ikonický ostrov pozitívnej deviácie, ale aj ako komunita plná strastiplného konania a konfliktov, ktoré prebiehali hneď na niekoľkých úrovniach. Ako živá komu-nita často jedinečne intelektuálne, psy-chologicky a sociálne disponovaných ľudí, ktorá žila pod neustálym tlakom štátneho aparátu. Rozhovory odhali-ujú, že jednou z perspektív nazerania na vnútornú dynamiku disentu je aj gen-der, napríklad logika za rozdielnym rozdelením pracovných úloh medzi

ženami a mužmi a spôsob, akým boli v tejto komunite definované ich vzá-jomné vzťahy.

ANONYMNÁ SILA

Práve genderový rozmer deľby práce je evidentný. Zatiaľ čo muži sa sústredili najmä na kreatívnu a politic-ky exponovanú činnosť, ktorá ich vy-stavovala väčšiemu ohrozeniu zo strany štátneho aparátu, ženy zväčša zostá-vali pri neviditeľnej, no vyčerpáva-júcej práci anonymných „odpisova-čiek“ či distribútoriek letákov. A hoci tieto činnosti boli štátnym aparátom taktiež kriminalizované, chýbala im prestíž, pokrytie medzinárodnými médiami a podpora zahraničných au-torít, ktorej sa dostávalo disidentom.

Bremenom manželiek uväz-ne-ných aktivistov zároveň zostávala starostlivosť o domácnosť a rodinu („Chlap, ktorý byl zavřený, byl hrdi-na, ale ženská to musela nést v kaž-dodenním životě“, s. 236). Disent te-da nebol celkom uzavretým systémom a do jeho fungovania sa premietali rôz-ne kultúrne konštanty, ktoré regulovali celú československú spoločnosť, a te-da aj tradičné rozdelenie rolí („Sa-mozrejme můžeš úplně všechno, ale musíš vyprat plenky, protože na to já prostě čas nemám“, s. 90). V rozhovo-roch sa zároveň objavujú ďalšie rodo-vo podmienené neduhy ako tolerovaná promiskuita („Není žádné tajemství, že Jiří Dienstbier byl velký donchuán a žen měl několik“, s. 82), mačistický privatizmus („Říkal, že na mě může ječet jenom on, a nikdo jiný“, s. 39) či nezodpovednosť („Měla jsem mu za zlé zejména to, že riskoval na úkor někoho jiného“, s. 235). V tých-to podmienkach ženy spontánne vytvárali solidárnu subkomunitu, ktorá disponovala vlastnou informačnou in-fraštruktúrou, v rámci ktorej si posky-tovali vzájomnú emocionálnu a mate-riálnu podporu.

Zároveň bol dissent aj miestom emancipácie. Ženy boli naprí-klad často hovorkyňami Charty 77, do roku 1992 (napríklad Marta

Kubišová, Zdena Tominová či Anna Šabatová), keď hnutie ukončilo svo-ju činnosť, predstavovali viac ako tretinu z celkového počtu hovorkyň a hovorcov – v ponovembrovej politi-ke stále nepredstaviteľné číslo. Ne-pochybne to bolo aj preto, že do pro-stredia neoficiálnej kultúry a disentu sa dostávali ženy dobre pripravené na to, aby sa vo sférach, ktorým domi-novali muži, presadili. Ako ukazuje *Bytová revolta*, disent nie je možné brať ako idealizovanú rovnostársku komunitu, vytrhnutú z kontextu čes-ko-slovenskej spoločnosti, no ani ako sféru, v ktorej by ženy nemohli pre-kročiť pozíciu anonymných asisten-tiek. Išlo o komplexnú, dynamickú sieť aktérov, ktorá si zaslúžii poctivú analýzu. Perspektíva, informovaná diskurzom rodových štúdií, sa v *By-tovej revolte* ukazuje ako jednoznač-ne produktívna. V slovenskom kon-texte sa žiada opýtať: čo náš disent a underground?

ČO DOKÁZALA ANALÝZA?

Nanešťastie, práve dôsledná analy-tická časť je to, čo *Bytovej revolte* chý-ba. Namiesto esejí, ktoré by podro-bne rozobrali skúsenosť komunikovanú v rozhovoroch, nájde čitateľ v knihe okrem textu Charty 77 iba historic-ký úvod Petra Blažka a sociologic-ký komentár Marcely Linkovej. Prvé-mu z nich pritom len ťažko niečo vytknúť, svoju skromnú úlohu v histo-rickej kontextualizácii rozhovorov spĺňa adekvátne. Esej Marcely Lin-kovej, ktorá by mala byť ťažiskom pub-likácie, je však problematická.

Predovšetkým to nie je analytic-ký, ale skôr deskriptívny text. Autorka v ňom síce otvára hneď niekoľko zau-jímavých tematických okruhov (prá-ca pre disent ako tretia zmena, rekonfigu-rácia privátneho a politického v totali-tnom režime, prienik štátneho aparátu do intimity ako trestné opatrenie), ani v jednom prípade však problém sys-tematicky neskúma. Marcela Linková celkom rezignuje na pokus o akokoľ-vek vysvetlenie – niečo, čo by sa od poctivého sociologického textu dalo očakávať.

Je dobré vedieť, že v podmien-kach štátneho socializmu dochádza-lo k rozrušovaniu hraníc medzi privát-nym a politickým priestorom. Je však konštatovanie, že „rozdelení veřejné a soukromé sféry není historicky stálé“ (s. 380) jediné, čo sa dalo z rozhovorov vydedukovať? Nemá fakt, že v určitých systémoch sa politická aktivita presú-va z verejnej sféry do privátnych pries-torov, žiadne dôsledky? Rovnako sa môžeme pýtať, prečo používajú niekto-ré moderné spoločnosti proti osobám

rôzneho rodu a pohlavia odlišné reží-my kontroly. A nepísal o tom už náho-dou niekto?

Linková svoju esej príznačne uzatvára konštatovaním, že je zauji-mavé, prečo sociológia nenadviaza-li po páde socializmu na existujúcu tradíciu rodovo citlivého výskumu 60. rokov. Zaujímavé to nepochybne je. Až tak, že si trífne povedať, že by čitateľa zaujímal aj analyticky so-fistikovanejší náčrt odpovede než vág-na „historická slepota“ (s. 378), ktorú diagnostikuje Marcela Linková. Tieto otázky sa, samozrejme, riešia ťaž-ko, ak autorka celkom rezignuje na komunikáciu s teoretickou literatú-rou. Disent netreba skúmať iba z úcty – ale najmä preto, že išlo o neobyčajný fenomén, ktorý má stále potenciál roz-širovať a revidovať naše porozumenie spoločenským procesom.

S procesom odbornej recenzie si zjavne nikto hlavu nelámал, keďže sa tejto úlohy podľa tiráže zhostili autor úvodného textu Petr Blažek a Kami-la Bendová, ktorá je jednou z respon-dentiek projektu. Akýkoľvek recenz-ný proces by si však mal udržať aspoň zdanie nezávislosti. Je naozaj taká nú-dza o odborníkov na disent či orálnu históriu, že nebolo možné angažovať nikoho, kto sa na vzniku knihy priamo nepodieľal?

PROTI MÝTOM

Práve objasnenie spoločenských procesov, ktorých sú sociálni akté-ri často súčasťou aj bez toho, aby si svoju rolu uvedomovali, je jednou z kľúčových úloh sociologického skúmania. A nie je to jednoduchá úloha. Takýto popis sa možno nie-kedy javí ako dehonestujúci, pretože na pomerne vysokej rovine abstrakcie demaskuje javy, ktoré jednotliv-ci vidia ako náhodné (alebo zaslúže-né), a pokúša sa objasniť ich súvis-lostí a štruktúrne podmienky, ktoré viedli k ich vzniku. Cieľom výskumu disentu však nemusí byť žiadny zásad-ný historický revizionizmus, ktorý by spochybňoval jeho zásluhy na utváraní občianskeho diskurzu v období komu-nistického režimu a vzniku ponove-mbrovej demokracie. Dôkladná a poctivá analýza naopak smeruje k porozume-niu internej dynamike, ktorá hýbala komunitou politických aktivistov pred rokom 1989, ich pozície v socialis-tickej spoločnosti či v revolučných a pore-volučných zmenách. Inými slovami: jej cieľom nie je neuspokojovať sa s mý-tom disentu, ale analyzovať ho. Ak na túto úlohu rezignujeme, rezignujeme zároveň na relevanciu disentu nielen pre českú a slovenskú spoločnosť, ale aj pre sociálne vedy ako také. A o to by predsa malo ísť, alebo nie?

AUTOR JE SOCIOLOG



fotografia: © Matej Gavula, pod Mostom Lafranconi, Pečniansky les, 24/11/2013

Lido

Petr Borkovec:
Lido di Dante
Praha: Fra, 2017

Lido a Dante sú nielen slová z titulu najnovšej knihy Petra Borkovca, zbierky próz *Lido di Dante*, ale nie náhodou sa opakujú aj v jednotlivých poviedkach. Lido je nábrežie, miesto, kde sa stretáva more a pevnina; Lido di Dante je letovisko, no predovšetkým kniha, ktorá odkazuje k istému (talianskemu) miestu podobne ako k Danteu, presnejšie k jeho *Božskej komédii*, explicitne (v motte) k časti *Peklo*, implicitne i k *Očistcu* a k *Raju*. Hoci v recenzii nie je priestor na úplnú reflexiu intertextuálnych relácií medzi Danteho textom a Borkovcovou knihou, nemožno ich aspoň nespomenúť. Nejde pritom o motivické nadväzovanie (i keď temný les, nahota či hriechy sú prezentované v oboch knihách a Alice tak trochu evokuje Beatrice), skôr vidno niektoré podobné „ambície“ autorov: napríklad prostredníctvom temna poukázať na ľudskosť, ba „i za dobro vdčím tým tmám, a o tom psát chci“ (z motta) alebo vypovedať o svete cez panoptikum postáv, a to často expresívnym jazykom. Realizácie sú, samozrejme, rozdielne a súvisia s literárnym vývinom: Danteho text mohol v danej dobe, prirodzene, plniť (okrem iného) výchovné a gnozeologické funkcie, ktoré nemá Borkovcova kniha (čo neznamená, že sa z nej nedozvieme čosi o Taliansku či o literatúre).

„Empirické“ motívy (existencia letoviska, čiastočná autobiografickosť narátora Pietra, prekladateľa a spisovateľa, Danteho hrob v Ravenne atď.) sú pre mňa rovnako dôležité ako tie „artistné“ (okrem motívov evokujúcich dielo Danteho mám na mysli vytváranie vlastnej „komédie“). Koniec-koncov, vonkajšie, „bedekrové“ fakty sú hneď v úvode Borkovcovej knihy ironizované: „Dante je pohrbený v Ravenně, má to pěkný, celý ve zlatě a ve stínech, po kterejch teče voda z kašniček, a kolem rostou černozelený bobkový keře a stříbrný olivovníky s kmenama, co vypadaj jak termitiště“ (s. 13). Podobne ani použitie ich-formy nie vždy svedčí o autobiografickej narácii – v knihe totiž zaznievajú viaceré hlasy, ktoré prezentujú i rôzne uhly pohľadu na ten istý jav (napríklad opis nudistov v prvej, rovnomennej poviedke a vo vynikajúcej próze *Camping Classe*, ktorá pripomína internetové polemiky „textilákov“ a nudistov). Na pozadí dovolenkovej destinácie Borkovec vytvára metaforu či viaceré metaforý (nielen prímorského) sveta. Jednou z nich je obraz smetiska, s potenciálnou víziou reality, v ktorej nechýba ani postmoder-ná skládka použitých textov (zlodejom

je podľa Tonyho, majiteľa baru a bývalého návrhára podpätkov pre Calvina Kleina, i scrittore traduttore, teda rozprávač prekladateľ), ani mystifikácia: „(...) někde jako by byl někdo, kdo sleduje každěj detail a s rozkoší se přehrabuje v tom smetišti netečný-ho šmírování, skládce zbytečných a porouchanejch pohledů na břehu moře. Samý zbytky, všechno nějak vadný a stejný. Ale fungovalo to výborně, šla z toho na mě úzkost.“ (s. 20 – 21). S daným obrazom súvisí postava zberateľa Nanua a zberateľstvo samotné nadobúda rôzne konotácie: zberačom kuriozít sa stáva i autor. Ďalšími metaforami sveta sú temný les, spálenisko, nudapláž či pouličné predstavenie budúcej sväťice.

Borkovec (na rozdiel od Danteho) vo svojej próze neoddeľuje peklo a nebo, v jeho knihe existujú súčasne, takisto ako svetlo a tma, život a smrť, láska a nenávisť, homosexuáli, heterosexuáli a transvestiti, svätci a hriešnici, voda a zem, teplo a chlad, civilizácia a príroda, krutosť a neha, telo a duša, nahota a odev, deti a dospelí, fikcia a fakty. Poviedky Petra Borkovca nie sú postavené na kontrastoch, ale sú ako miešané nápoje, ktorých jedinečnú, opojnú chuť vytvárajú rozličné alkoholy. Napríklad v rovnomennej poviedke narátor negatívne komentuje naháčov („Mezi tím samý nahý lidi, někdy páry a partičky, ale většinou chlapi, který se považovalí v neuvěřitelnejch pozicích, většinou tak, aby si opálili kůži pod ptákem nebo řiť, což byly jediný místa, který ještě neměli hnědý. Skoro všichni šileně rozcapený, s rukama mezi nohama, i některý ženský. Vyžraný, a jiný zas vychrtlý, s dekama tělovějch fareb a lněným ručníčkem.“ – s. 16), ale pri milovaní v lese s partnerkou ho vyruší slušne oblečený pár s návrhmi, ktoré radšej nechce počuť. V epizóde s kolibrikmi Borkovec zase relativizuje detskú nevinnosť, v inej poviedke bola krásna Patrizia s dokonalými prsami kedyś Patrizio atď. *Bájka o hříbe a hluzovke* „poučuje, že nemáme nikým pohrdat, neboť v životě nic není takové, aby to vzápětí nemohlo být právě opačné.“ (s. 61). V Danteho *Pekle* sú kruhy vymedzené rôznym hriešnikom, ale ich členenie je diskutabilné. Borkovec stratifikuje postavy na dobré a zlé, nemoralizuje, nesúdi, i keď občas ich vidí mimoriadne ostro.

Hoci Borkovec problematizuje už i tak dosť problémovú skutočnosť, na niektorých miestach sa predsa len nevyhne istým stereotypom či generalizáciám, pars pro toto keď prirovnáva Tonyho k slovenskému inžinierovi z čias socializmu či hodnotí rakúsku kávu a izbu s „fotkama vnoučat a mrtvýho manžela nějaký frau Fiedler.“ (s. 108). Borkovcovmu

textu nesedia ani zátvorky, ktorými možno spláca pomyselnú daň epiky a usiluje sa dopovedať predošlé vety, no niekedy nadbytočne: „Když zalistujete knihou VIP hostů (ano, tahle věc v hotelové hale skutečně leží, hoří u ní svíčka a schází propiska, protože není pro každého), najdete tu ulízaného Borise Beckera s druhou manželkou a tlustým doutníkem (žádný div, vkus nebyl nikdy jeho silnou stránkou) a Kylie Minogue (asi měla špatný rok nebo ji pozval její kokainový dealer).“ (s. 97).

(Veľmi voľne) parafrázujúc monológ Pietrovho svokra na s. 62, ak sa chceme niečo dozvedieť o Lido di Dante, nemusíme čítať Danteho – Borkovcove poviedky sú pôsobivé a dostatočne mnohovrstvnaté aj bez poznania *Božskej komédie*. Jeho kniha nie je iba alegóriou reality, Borkovec je najmä jej vnímavý, kritický pozorovateľ. Aj tu sa viac ako na celok zameriava na vonkajšie detaily, neraz vyjadrené invenčným lyrickým jazykom: čierne tangá ženám „trčej ze sukni jak nějaký ortopedický zařízení“ (s. 48), „Frida působí nepořádně a podobá se Stevenu Tylerovi, který právě doježdí jahodovou zmrzlinu.“ (s. 25), „Svaly z bočního oltáře v kostele svatého Mikuláše na Piazzas delle Sirene se mi i po letech občas zatínají a rozsvěcují před očima.“ (s. 59) a i. K sugestivnej atmosfére prímorského prostredia prispievajú i frekventované slová z taliančiny, použité funkčne, preložené v ďalšom texte alebo zrozumiteľné z kontextu.

Borkovec je lyrik, aj keď píše epiku: akokoľvek „voyeruje“ vonkajší svet, jeho prózy nesvedčia o hegeľovskej totalite objektov, sú žánrovo hybridné (s postupmi črty, poviedky, bedekra, lyrickej reportáže, bájky atď.). Metaforicky ich možno charakterizovať slovami narátora *Il nostro delta*: „Dívat se, ne střílet.“ (s. 65). Napriek dominantnej ich-forme v *Lido di Dante* zaznievajú, ako som spomenula, viaceré rozprávačské hlasy, na malej ploche (podobne ako na oveľa väčšom priestore *Božskej komédie*) vystupuje množstvo postáv, pričom sa tu spomínajú aj reálne osobnosti (Eco, Nabokov, Campana a i.), dej takmer absentuje, často nepoznáme ani motiváciu postáv atď. Takéto voľné poetické fragmenty sú esteticky legítimne, no bez ironickej dištancie od zobrazovaného L/lida by zostali len (akokoľvek pôsobivými) impresiami. Borkovec však i v tejto knihe prejavuje zmysel pre (čierny) humor, odstup od reality a zároveň jej presah – od jednoduchých „dovolenkových“ pozorovaní sa tak presúva k alegorickej výpovedi. Je presvedčivý mystifikátor, vie, že dobrá próza môže, ba má klamať, aby sme jej, paradoxne, uverili: „Mým

rýmem je lež, víte.“ (s. 90). V mojej obľúbenej próze *Verejné čtení* je na pretváрке založený celý verejný a čiastočne tiež intímny život protagonistu, spisovateľa: „Idiot, co už patnáct let říká na besedách nestydatě to samé, co se dokonce přestál snažit o variace těch povedených historek, které neprožil, a zkušeností, které neudělal, který spoléhá zkrátka na to, že ho nikdo z těch nadšených příchozích předtím neviděl a nikdy už neuvidí. Idiot, co ale bez zábran vykládá, že při diskusi zase jednou kápl na věci, které ho nikdy předtím nenapadly. Co s hraným soustředěním poslouchá čtení v jazycích, kterým nerozumí, a pak se dušuje, že jenom zvuk těch jazyků mu přináší slast. (...) Idiot, co se plaví na spisovatelských lodích, jezdí v autorských vlcích a chodí po čtenářských parcích, a uznale se rozesměje, když mu na výletním parníku slavná spisovatelka v klobouku zašeptá do ucha, že na literární festivaly jezdí s manželkami jenom průměrní spisovatelé.“ (s. 83 – 84). V texte sa nič výnimočné nestane, alebo inak, každodennosť je súčasťou „príbehu“: protagonista dostane mail s pozvaním na čítacku, Alice pracuje v záhrade, rodina večeria, dcéra rozleje víno, napokon dom pomaly zaspí. A predsa vanie z poviedky, ktorá sa účastníkom čítaciek iste zdá tipná, zvláštny smútok, umocnený rozsvietenými tichými miestnosťami v jej závere. Akosi mimochodom sa dozvieme, že dom, ktorý má narátor tak rád, mu nepatri, že tristoeurový honorár si nemôže dovoliť odmietnuť, hoci čítania neznáša, že manželka mu číta maily a on jej tiež, že dcéra sa nehojí ekzém alebo že najlepšie je vyzliecť sa donaha a dať si cigaretu či drink z minibaru v hotelovej izbe, ktorý si vlastne protagonista nemôže dovoliť. Borkovcove „komédie“ nemajú dobré konce, autor ich buď ponecháva otvorené interpretáciám, alebo sa v nich objaví strach až úzkosť.

K zahmlievaniu deja prispieva prelínanie reality a predstáv – čosi sa mohlo, ale nemuselo stať, stačí imagi-nácia, prípadne spomienky: „A jdu – v myšlenkách, a rovnou do Tonyho horních hostinských pokojů.“ (s. 26); „(...) připadá mi, že mám na tohle všechno vzpomínky, které nemám.“ (s. 28); „(...) nic se nestalo, neděje se, necítím, nevím.“ (s. 95). Mne zase úplne stačilo (a cítim, a viem) prejsť sa spolu s autorom po temnom lese či lide, pozorovať pestrofarebné kolibříky alebo strom z odpadkov, pripadne počúvať zvuky vetráčika, možno spôsobené mŕtvym potkanom.

AUTORKA JE LITERÁRNA VEDKYŇA

Kieran Kolle: 🍔🍔 Ak ste hladní, na chuti 🍔 nezáleží

Nórsky kameraman a režisér Kieran Kolle vyrastal na farme medzi fjordmi a dodnes sa rád škriabe po skalách. Svoj režijný debut s názvom **Expired (Po záruke)** poňal ako roadmovie, ktorá zobrazuje cestu jednotlivca za slobodou. Sloboda, ktorú zachytáva a prežíva so svojimi spulucestujúcimi na bicykloch, spočíva v zbavení sa nátlaku potravinového priemyslu. Na svojej ceste sa živia **ničím iným**, len expirovaným jedlom z odpadových kontajnerov supermarketov. Bicyklujú z Nordkappu na severe, do Lindesnesu na juhu Nórska, aby zistili, že manažéri obchodov sú nútení objednávať potraviny, ktoré nikto nekupuje, pretože za ne získavajú finančné bonusy.



Z vášho filmu je zrejmé, že predtým, ako ste sa vydali na cestu, existovali koncept a predstava, čo treba nakrútiť. Stalo sa vám za jazdy niečo, čo ste nečakali? Dozvedeli ste sa niečo, čo ste nevedeli?

Hlavná vec, ktorú sme zistili, je že všetci s nami súhlasia. Každý chápe, že plytvanie potravinami je problém a všetkých to frustruje. Nikto sa to nesnažil obhajovať. Každý sa snažil urobiť niečo preto, aby sa mu predišlo. Teoreticky. Toto bolo pozitívne zistenie.

A čo ste čakali?

Napríklad, že sa majitelia obchodov budú snažiť ukryť, ako plytvajú, keďže svoje konanie nemôžu racionálne podložiť. Ďalším šokujúcim zistením bolo, koľko mäsa sa zahadzuje. Ďaleko to presiahlo hranice mojej predstavivosti. Ide o veľmi komplexný problém. Jednak preto, že je zabité zviera a jeho mäso sa nakoniec vyhodí. Svedčí to o absolútnom dešpekte k zvieratú, ktoré je živým stvorením. Navyše, na produkciu mäsa sa minie veľmi veľa energie a rovnako veľa energie potrebujeme na jeho likvidáciu. Plytvanie jedlom nie je len morálnym, ale tiež environmentálnym problémom. Napríklad sedem percent svetového znečistenia ovzdušia plynmi pochádza práve z potravinového odpadu. Toto je správny bod, od ktorého by sme sa mohli **odraziť. Keď** hovoríme o tom, ako nakrmiť svet a ako zastaviť znečisťovanie.

Hovorili ste o plytvaní mäsom, ale ako vidno aj vo filme, nie ste vegetarián, čo ma pri vašich postojoch celkom prekvapuje...

Mám rád mäso a myslím si, že je skvelým zdrojom výživy. Odkedy som však videl to množstvo vyhodeneého mäsa, rozhodol som sa ho viac nekupovať. Načo, keď ho môžem mať, koľko len chcem, zadarmo? Nie preto, že by som na mäso nemal. Pre mňa to nie je ekonomické riešenie. Samozrejme, že som často uvažoval, že sa stanem vegetariánom, ale nakoniec som sa rozhodol stať dumpsterdiver – vegetariánom. Prestal som podporovať priemyselnú veľkoprodukciu mäsa a radšej som „mrchožrút“. Živím sa iba vyhodnoteným mäsom.



Myslíte si, že takéto návyky jednotlivcov môžu mať v konečnom dôsledku vplyv na produkciu potravín v globálnom meradle?

Náročná otázka, ale áno. Keď si uvedomíme, že zahadzujeme približne tretinu vyprodukovaného jedla, logicky by sme mali prestať toľko jedla produkovať. To sa však nestane, pretože by to nevyhovovalo spoločnostiam, ktoré jedlo produkujú. Netvrdím ani, že by sme nutne mali produkovať menej jedla, ale mali by sme aspoň naplno využiť to, ktoré už existuje. Otázka znie, ako? My napríklad neprodukujeť toľko hovädzieho ako Tanzánia. Preto



odoberáme mäso z Tanzánie do našich nórskech obchodov a nakoniec ho zahadzujeme. Žiaľ, nedá sa poslať naspäť. Navyše, hovädzie

z Tanzánie alebo z Argentíny kúpim v nórskom obchode lacnejšie ako domáce mäso. Prečo? Takto bohužiaľ funguje kapitalistický a globalizovaný systém. Riešením by bolo produkovať viac jedla lokálne. Napríklad v Nórsku dnes produkujeme minimum lokálnych potravín a stali sme sa závislými od importu z odľahlých častí sveta. Zdá sa mi trochu absurdné a tiež smutné, že importujeme jedlo z krajín, kde ľudia nemajú čo jesť a nakoniec tretinu vyhodíme.

Pravdepodobne nestačí len zistiť, čo nefunguje. Ľudia nezačnú len tak zo dňa na deň produkovať lokálne potraviny. Teória je jedna vec, ale čo sa s tým dá v praxi robiť?

Mali by sa zvýšiť daňové úľavy pre lokálnych výrobcov a zvýšiť dane za import. Niečo ako environmentálna daň. Keď si kúpim mäso, ktoré vyprodukovala farma dva kilometre od môjho domu, tak je to podstatne menej škodlivé pre životné prostredie, ako keď mi ho dovezú z druhého konca sveta. Mali by sme posudzovať kvalitu ekonomiky aj z environmentálneho a morálneho hľadiska. A tiež si myslím, že by dovoz mal kontrolovať štát a nie trh sám. Samozrejme, že nie úplne, pretože to by vyzeralo ako u vás v minulom režime. Malo by ísť o kombináciu voľného a štátom kontrolovaného trhu. Importované jedlo by sa malo zdaňovať, zatiaľ čo produkcia lokálnych surovín nie.



Spomínali ste, že **ste** počas filmovania nestretli s otvoreným nesúhlasom. Teraz sme sa vrátili zo stretnutia s divákmi v Osturmi, bývalej poľnohospodárskej **obci** Slovenska. Predtým ste film premietali na viacerých miestach v Bulharsku. Zmenili alebo korigovali tieto stretnutia s divákmi nejako vašu skúsenosť?

Vo veľkých mestách, ako je Sofia alebo Bratislava, som sa stretol s divákmi, ktorí majú podobné názory ako ja. Prechádzajú vlastne rovnakou skúsenosťou, aj keď v tejto časti Európy to možno ešte nezašlo tak ďaleko, ako v západnej Európe. Tieto stretnutia boli pre mňa veľmi inšpiratívne. Prišli však prevažne ľudia, ktorí už sú nejakým spôsobom zainteresovaní v boji s plytvaním. No v dedinách ako je Osturňa k tomuto filmu ľudia nemali žiaden vzťah. Dá sa povedať, že na mňa miestami až útočili za to, že som si dovolil prísť a ukazovať im film, ktorý s nimi nemá nič spoločné. Podľa mňa sa sami tak trochu ťahajú za nos. **Pretože** kapitalizmus funguje všade na svete rovnako. Možno ľudia na slovenskej dedine vyhadzujú v domácnosti menej jedla, ale supermarkety tu fungujú na rovnakom princípe ako všade inde na svete. Je naivné myslieť si, že sa nás akýkoľvek globálny problém netýka. Obzvlášť v rámci Európy.

Čo s tým urobiť, okrem nakrúcania filmov?

Na jednej strane treba robiť niečo s tým, aby ľudia prestali toľko plytvať zdrojmi. Na druhej strane ich však treba vzdelávať o tom, ako sa dajú zdroje recyklovať. Pozrime sa na všetok plast v oceánoch. Žijeme v spoločnosti, ktorú priam definuje produkcia odpadu. Zostanem pri príklade potravín. Porovnajme napríklad západnú Európu a tretí svet. V západnej Európe sa najviac potravín vyhadzuje v domácnostiach a supermarketoch, pričom v produkcii až toľko odpadu nevzniká. Naopak, napríklad v Afrike vzniká najviac odpadu v produkcii, potom v supermarketoch, pričom v domácnostiach sa nevyhadzuje takmer nič. Myslím si, že

tematický k

ide o otázku blahobytu. Staré arabské príslovie hovorí: „Ak si hladný, na chuti nezáleží.“ Spolu s mojimi krajanmi žijeme v dobe, v ktorej sme nikdy nemali možnosť pocítiť akýkoľvek nedostatok. Ak by sme museli čeliť nejakým ťažkostiam, dostupné zdroje by sme začali využívať rozumnejšie. Ľudí však nemôžeme nútiť, aby boli chudobní. Naopak, musíme sa vzdelávať v tom, ako byť bohatí. Ľudia v mestách neprodukujú potraviny, a preto si neuvedomujú, aké úsilie to niekoho stojí. Keď zahodíte jedlo, tak nezahodíte len konkrétnu hmotu, ale tiež farmárovu prácu, elektrickú energiu, vodu, pesticídy a ďalšie veci, ktoré boli pri produkcii potraviny použité. Jedlo je iba vrcholom ľadovca. Ľudia sa musia naučiť jedlo rešpektovať. Podľa mňa je jedným z riešení implementovať farmárstvo do bežného urbánneho života. Ak mám pred domom malý trávníček, prečo si neskúsiť vypestovať zemiaky? Prečo nechovať pár kureniec namiesto nakupovania vajec v supermarketoch? Nie je to také ťažké.



Ako toto poznanie ľuďom sprostredkovať?

Treba vzdelávať mladých ľudí. Ak by mala každá trieda v Európe na okne paradajkový kričiek, veľa by to podľa mňa zmenilo. Alebo, keby sme si uvedomovali, že každý hamburger v McDonalde bol predtým živým stvorením. Okrem toho, že my ako konzumenti by sme mali vedome pristupovať k potravinám a vzdelávať o tom druhých, mali by supermarkety ponúkať rôznorodé potraviny. Ak sú všetky jablká v obchode pekné, kde sú tie škaredé? Väčšina jablka na jabloni je škaredá.

Nedá sa však povedať, že zmeniť sa musí systém. Jednotlivci sa tiež musia zmeniť a potom môžu zmeniť celok. V krajinách ako je Dánsko, Nórsko či Anglicko už veľmi pomaly začínajú ľudia dbať na to, aby toľko neplytvali jedlom. Začali hľadať riešenia. Pomaly vzniká niečo ako farmárska revolúcia. Uvažujú



aj o tom, ako používať odpad. V Nórsku sa ročne zahodí okolo 200 000 kíl chleba. Viaceré krajiny, ako Anglicko, ale aj Island alebo Južná Afrika, začali vyrábať z chleba pivo. Alebo v Osle, kde prísne triedia odpad, sa bioodpad používa na výrobu bio pohonných látok, ktoré poháňajú väčšinu autobusov v meste. Číže jedným z riešení je šikovne využívať odpad. Pritom si však treba dávať pozor, aby sme nevytvárali systém, ktorý bude od odpadu závislý a bude zámerne zvyšovať jeho produkciu. Myslím si však, že schopnosť recyklovať svoj odpad je v základoch vývoja krajiny. Krajiny, ktoré hádžu odpad do rieky a po uliciach, sa nikdy nerozvinú.

Viete uviesť nejaký príklad?

Nadmerná produkcia odpadu je vecou možno posledných 50 alebo 60 rokov. Predtým ľudia naprieč históriou hladovali a bojovali o prežitie. Keď sme začali vyhadzovať jedlo, začali sme sa správať proti základným ľudským inštinktom. Produkcia odpadu každopádne musí mať vplyv na naše mentálne zdravie. Dalo by sa dokonca povedať, že všetky veľké civilizácie, ktoré zanikli, pretože sa príliš rozrástli, zanikli na nadmernú produkciu odpadu.

Podľa vášho pozorovania na tom naša krajina ešte nie je tak zle ako napríklad Nórsko, pričom Nórsko už zašlo tak ďaleko, že si muselo svoj problém zadefinovať a začať opačný proces. Musíme aj my zísť až tak ďaleko? Nemôže sa pristúpiť k riešeniu problému odpadu a zahadzovania jedla skôr, než je na tom nejaká spoločnosť názor kritický?

Nemusí to nutne zísť ďalej. Podľa mňa stačí, aby sa ľudia naštváli. V Nórsku sme mali známu kauzu, keď ľudia našli na brehu vyplavenú mŕtvolu veľrybu. Otvorili ju a zistili, že je plná plastu. Táto udalosť odštartovala obrovské, globálne hnutie. Oslovilo to veľmi veľa ľudí. Asi nikdy predtým ani potom nebolo na plážach toľko ľudí, ktorí zbierali

plastový odpad. Nevyriešilo to rovno celý problém, ale minimálne si ľudia uvedomili, čo sa deje. Pretože normálne nevidia plast v oceáne, ani tie haldy jedla v kontajneroch. Preto sa musia nájsť ľudia, ktorí exponujú tieto problémy na verejnosti.

Takže je to všetko o médiách, ktoré by sa mali na tieto problémy sústrediť...

Iste, ale nemusia to byť len médiá. Všimol som si, že v oblasti plytvania potravinami sú to často jednotlivci, ktorí berú situáciu do vlastných rúk a upozorňujú na ňu verejnosť. Ako napríklad hlavný „mesiáš“ Tristram Stuart, ktorý prvý upozornil na problém vyhadzovania jedla v globálnom meradle a napísal knihu *The Global Waste Scandal*. Odštartoval obrovské hnutie s názvom „Feeding the 5000“. Bral expirované jedlo zo supermarketov a organizoval obrovské biblické hostiny na uliciach, kde ľudia mohli vidieť tie množstvá na vlastné oči. Aj u nás v Nórsku jedna žena vyložila na ulici na stôl 60 kg jedla, čo je množstvo potravín, ktoré u nás ročne vyhodí priemerný občan. Ľudia tak mali možnosť na vlastné oči vidieť, aké je to ohromujúce.



Na druhej strane, kým sú zákony nastavené tak ako u vás, teda, že nie je dovolené používať vyhodené jedlo, ďaleko sa nedostanete. Treba asi bojovať na oboch frontoch. Z začať od seba a osobného vzťahu k potravinám a zároveň vplývať na vládu a zákonodarstvo. Nie sme snád schopní sami posúdiť, ktorá potravina je dobrá a ktorá je už pokazená? Musí mi to štát napísať na obal? V skutočnosti je to iba fiktívny dátum. Mlieko je pokazené vtedy, keď páchne. Nie je to tak, že jeden deň je dobré a presne na druhý už nemôžem vypiť.

ROZHOVOR PRIPRAVILA EVA KRIŽKOVÁ

ROZHOVOR VZNIKOL POČAS TURNÉ S FILMOM EXPIRED V BULHARSKU A NA SLOVENSKU V RÁMCI MEDZINÁRODNEJ DISTRIBUČNEJ SIETE KINEDOK

Stoka, za ktorú môžeme byť vďační alebo Zbav nás zlého

V apríli to bude tridsať rokov, odkedy režiséri Blaho Uhlár a Miloš Karásek uverejnili svoj **1. slovenský divadelný manifest**. Vydali ho v programovom bulletine k inscenácii **A čo?** (divadlo DISK, Trnava, 1988, r. B. Uhlár). **Nebol len definíciou ich vnímania divadla, ale (z dnešného pohľadu) najmä základným kameňom fenoménu Stoka, hoci divadelný súbor uviedol svoju premiérovú inscenáciu až o tri roky neskôr.**

Stoka nie je len budova či súbor, ale samostatný segment našej divadelnej histórie, do ktorého môžeme zaradiť aj časť tvorby divadla SKRAT. Už v roku 2006 na to upozornil divadelný kritik Juraj Šebesta, dôkazom však môže byť aj reflexia uplynulej tvorby Miloša Karáska a Blaha Uhlára.

Založenie Stoky bolo pre Karáska vyvrcholením jeho spolupráce s Uhlárom, spolupracoval s ním už „len“ na troch inscenáciách (všetky z roku 1991). Pre súbor boli síce zásadné, ale stále iba tri. Napriek tomu platí, že aj „Milošovi Karáskovi vďačíme za vznik fenoménu, ktorý v deväťdesiatych rokoch tak oživil divadelné dianie na Slovensku“.

Uhlár nastúpil do svojho prvého profesionálneho angažmánu už v roku 1974. Bol zakladajúcim členom Divadla pre deti a mládež v Trnave (dnes Divadlo Jána Palárika v Trnave). Jeho réžie v Trnave, ale aj v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove mali od polovice osemdesiatych rokov jasné znaky poetiky, ktorá sa preňho po roku 1991 stala príznačnou. Napriek tomu sa na to často zabúda a jeho tvorbu zužujeme na Stoku. Staršie inscenácie prehládame, no je to pochopiteľné. Ktokoľvek so Stokou spolupracoval, zanechalo to na ňom pečať a dôvodov je hneď niekoľko.

Svoju úlohu nepochybne zohrala doba, v ktorej divadlo vzniklo. Deväťdesiate roky na jednej strane dopriali novým formám, obsahom a prístupom, no spoločnosť v istých oblastiach ešte fungovala na socialistickom princípe. Napríklad priestor pre menšinové žánre vo verejnej diskusii a v médiách bol výraznejší ako dnes. Pre ilustráciu stačí uviesť, že záznam inscenácie *Eo ipso* (1994, r. B. Uhlár) odvysielala roku 1995 súkromná televízia VTV³. Dnes by sme kupovali ohňostroj, keby aspoň verejnoprávna RTVS odvysielala záznam celej súčasnej inscenácie z prostredia nezávislej scény.

BOJKOT KONVENCIE

K dokresleniu kontextu treba spomenúť, že kríza kamenných divadiel v deväťdesiatych rokoch vrcholila. Už v roku 1988 Miloš Karásek píše: „Momentálny stav divadla na Slovensku je tragický. Väčšina divadiel väzí ešte hlboko v XIX. storočí a dusí svojich už aj tak preriedených!!! divákov

svojimi tradičnými predstavami o zábave. Z napudrovaných divadelných portálov bez prestania bez prestania bez prestania bez prestania (vystrkuje rožky) vyviera nezastaviteľný fixatív balzamujúci publikum v osvedčených polohách meštiackeho spôsobu života. Skutočne nevidím dôvod, aby sme teraz, na konci XX. storočia, so sebou naďalej vládli rozpadajúcu sa mŕtvolu divadelnej konvencie minulých stáročí.“⁴ Citát je subjektívnym stanoviskom Karáska a ako protiargument by sme mohli použiť viaceré inscenácie režisrov Romana Poláka, Ľubomíra Vajdičku, Petra Scherhaufera či Jozefa Bednárika z osemdesiatych rokov. Optikou Uhlára a Karáska síce stelesňovali konvenčnosť, no prirovnanie k devätnástemu storočiu treba čítať s nadhľadom a s vedomím, že je to zámerná provokácia a štýlová nevyhnutnosť akéhokoľvek manifestu. Slovenské profesionálne divadlo bolo však drvivú časť svojej existencie naozaj zvyknuté fungovať v podmienkach totalitného režimu. Postupné uvoľňovanie spoločenskej situácie, ktoré začalo v sezóne 1988/1989 a naplno prepuklo po Nežnej revolúcii, divadlu ukradlo témy. Všetky podtexty, inotaje a metafor, ktoré diváci v „normalizovaných“ hľadáiskách nachádzali aj tam, kde žiadne neboli, zrazu zmizli.

To, že Stoka vybočila z dobového rámca už počas svojho prvého roku, dokazuje recenzia Stanislava Vrbku na inscenáciu *Impasse* **1991**, r B. Uhlár): „Bol koniec minulej divadelnej sezóny a v činohre Slovenského národného divadla si s úľavou vydýchli, že sa im inscenačnou revitalizáciou voľakedajšieho hitu **Na skle maľované** podarilo aspoň na čas vytvoriť pevnú hrádzu všadeprítomnej návštevníckej kríze... V ten večer sa konala bratislavská premiéra novej inscenácie mladého súboru STOKA... my, čo sme odolali zvodom pripomenutých divadelných bestsellerov, sme ešte netušili, že pred našimi očami sa odohrá najvýznamnejšia udalosť práve končiacej, ináč nie veľmi plodnej a široko-ďaleko (česť výnimkám) bezradnej divadelnej sezóny.“⁵

HEREC JE JADRO

Jedným z dôvodov, prečo sa Stoka stala takou jedinečnou a mala špecifické postavenie na divadelnej scéne, bol

postoj Uhlára k úlohe herca v tvorivom kolektíve a v inscenácii. Herec je na javisku stredobodom pozornosti. Je súčasťou výtvarného znaku na javisku, je tvorca textu, je svojbytná entita a presahuje rámec javiskovej postavy. Pre Uhlára bolo kľúčové narušiť tradičnú schému: dramatická osoba – herec – javisková postava. Narušil hranicu medzi predstavovaným a predstavujúcim.

Kvalita javiskového tvaru podľa neho nie je závislá iba na remeselných zručnostiach tvorcov, ale primárne na ich osobnostných rysoch a schopnosti ich aplikácie v procese tvorby. Cíbenie remeselných kvalít je až druhý krok. Prikladom môžu byť sestry Piussi a Ľubo Burgr, ktorých herectvo spočiatku „čerpalo najmä z ich fyzickej atraktivity a zvláštnosti. Postupom času sa však vypracovali aj technicky, pričom ešte prehĺbili svoju osobitosť.“⁶

ZO STOKY DO SKRATU

Spomínam Ľuba Burgra a sestry Piussi, nemôžeme preto obísť ani divadlo SKRAT. Nielen názov odkazuje na príbuznosť so Stokou, dôkaz by sme našli najmä v personálnom prepojení. Herci Inge Hrubaničová, Zuza na Piussi, Ľubo Burgr či Vlado Zborož pred založením SKRATu patrili medzi zásadné osobnosti Stoky. Zo začiatku sa aj priestory, v ktorých tvorili, spojili. Inscenáciu *Morča*, najstaršiu v repertoári súboru SKRAT, ktorý je dnes už bytostne prepojený s priestorom A4 – priestor súčasnej kultúry, uviedli premiérov o (ešte pod hlavičkou Združenia pre súčasnú operu) práve v Stoke. Rovnako princípy tvorby a poetika väčšiny inscenácií má svoje korene práve tézach, ktoré spomínam v súvislosti s manifestami Karáska a Uhlára. Autorská a kolektívna tvorba či princíp dekonštrukcie sú jasne čitateľné. Prikladom môže byť napríklad inscenácia *Zvyšky* (2009). „Podobne ako v predchádzajúcej inscenácii *Mŕtve duše*, aj vo *Zvyškoch* sa SKRAT vracia k svojim stokrárskym koreňom. K divadlu dekompozície, pocitov, asociácií, k divadlu rozbíjania zmyslu. Ale tvorcovia to nerobia eruptívne, s nasadením, len tak nejako zvyškov, zámerne zvyškov, aby sme boli presní: nie je to hurikán

nápadov ako medzinárodne ocenená inscenácia *Impasse*, ani prepracovaná montáž čierno-bielych obrazov ako *Dyp Ina*“⁷ Nakoniec nie je náhoda, že doteraz najmenej výrazné obdobie Stoky sa krylo práve s obdobím silného nástupu SKRATu. Uhlár po odchode kľúčových členov súboru potreboval nájsť skupinu hercov, ktorí by v sebe kombinovali danosti pre jeho typ divadla, schopnosť spolupracovať s týmto režisérom a mali aj základné umelecké a charakterové predispozície.

NAKONIEC SA NAŠLI

Inscenáciou, ktorá predznamenalala obrodenie, bol *Pokus* (2011). Výrazný je v nej práve princíp pohrávania sa s hranicou medzi inscenovaným a reálnym. Na jednej strane išlo o intímnu spoveď Blaha Uhlára, no inscenácia otvárala aj otázku hodnovernosti takejto formy výpovede. Režisér tu z videozáznamu premieta stretnutie so svojou matkou, no zároveň divákovi ukáže aj dokumentaristu, ktorého pri cigarete prehovorí, aby vášnivo odsúdil opulentnosť profesionálnych divadiel. Čo bolo inscenované? A čo reálne? *Pokus* bol navyše prvou spolupracou so skupinou mladých hercov, ktorí aktuálne tvoria herecký súbor Stoky. Ten v dnešných podmienkach nemá šancu zaujať podobne jedinečné postavenie ako na konci minulého tisícročia, no rozhodne predstavuje podstatnú súčasť dnešnej nezávislej bratislavskej scény.

AUTOR JE DIVADELNÝ RECENZENT

¹ Pozri ŠEBESTA, Juraj. Stoky Stoky: Časť prvá: v bazáre citov a spomienok. In SAD, 2006, roč. 17, č. 1, s. 40 – 46.

² ŠEBESTA, Juraj. Stoky Stoky: Časť prvá: v bazáre citov a spomienok. In SA D, 2006, roč. 17, č. 1, s. 42.

³ ŠEBESTA, Juraj. Stoky Stoky: Časť prvá: v bazáre citov a spomienok. In SA D, 2006, roč. 17, č. 1, s. 42.

⁴ KARÁSEK, Miloš: Divadlo krízy, URL http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html

⁵ VRBKA, Stanislav. Divadelná kritika ako seizmograf teatra mundi: STOKA spôsobuje bolesť. In Kód, 2011, roč. 5, č. 8, s. 41

⁶ GRUSKOVÁ, ANNA. Dno alebo Bestia triumphalis. In *Domino fórum*, 1999, roč. 7, č. 3, s. 12

⁷ ŠEBESTA, Juraj. Zvyšky. SKRAT: Zvyšky. In *Monitoring divadiel na Slovensku* [online], 23. 1. 2018 Dostupné na: <http://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/zvysky/

Miro Zwiefelhofer

divadelný

Slávo Krekovič

hudobný

Odvrhnutý a vytesnený. Vnímaný ako čosi nepatričné, čoho sa treba čo najskôr zbaviť. No práve to mu dodáva aj istý punc atraktívnosti nielen pre umeleckú tvorbu, ale nabáda tiež k úvahe o podstate hudobného novátorstva. Reč je samozrejme o odpade, premene nevyhnutného na nepotrebné, o kultúrne podmienených definíciách špiny a užitočnosti. Ale najmä o tom, čo z toho sa dá vyjadriť zvukom.

Brooklynský umelec Ken Butler sa možno ešte viac než svojou hudbou preslávil vyše 400 nástrojmi, ktoré vlastnoručne zostrojil z vyhodnených predmetov, ako sú hokejky, kusy nábytku či zubné kefky. To všetko ponachádzal v uliciach New Yorku a po dôslednej reinkarnácii využil na tvorbu akejsi vyšinutej urbánej world music. A s touto záchranskou vášňou rozhodne nie je sám: u nás mu sekunduje napríklad svieži projekt *DIY Instruments Ensemble* absolventov VŠMU. Zatiaľ čo nástrojové brikoláže by niekto mohol považovať skôr za kuriozitu, poslúžia prinajmenšom ako vhodný odrazový mostík do hudobnej odpadológie.

Opustenými objektmi sú aj tisíce vyslúžilých vesmírnych produktov ľudskej túžby po dobytí kozmu. Putujúc po obežnej dráhe prispievajú k ďalšej z narastajúcich hrozieb doby antropocénu, ktorou je vesmírny odpad. V roku 2016 iniciovala filmárka Cath Le Couteur a umelec Nick Ryan projekt *Adrift* s cieľom upozorniť na tento rizikový úkaz. Popri filmovom dokumente prichádza aj s netradičným hudobným nástrojom. Rotujúci cylinder, ktorý tak trochu pripomína mangle na bielizeň, ozvučuje v reálnom čase dáta z pohybu 27 000 technologických reliktov, ktoré krúžia vysoko nad hlavami návštevníkov. Rozhranie umožňuje ďalej vizualizovať i jednotlivé kúsky a znázorniť aj inak skryté detaily o nelichotivom rozsahu znečistenia.

Bokom záujmu tvorcov neostávajú ani vedľajšie produkty ľudského tela. Album *Pukology* amerického enfant terrible Otta von Schiracha to dotiahol až do výberovky *The Best of the Worst of Spotify*. Ako si rypla kritika, „patrične cool a vyleštená hudba pre grafických dizajnérov to asi nebude“. A skutočne, len ťažko

si predstaviť pôsobivejšie vyjadrenie zhnusenia (zo spoločnosti, doby, systému...), než sú naturalistické zvuky dávenia. No pokiaľ ide o biologické zvyšky, dá sa očividne ísť ešte ďalej než na hranu, ako nedávno ukázala kritická zostava Negativland. Vybrané exempláre CD *The Chopping Channel* pred dvomi rokmi sprevádzalo aj vrećuško, ktoré obsahovalo dva gramy spolopených pozostatkov bývalého člena skupiny, Dona Joycea. Vypredané boli rýchlo. Ide tu len o samoúčelné výstrelky?

Kultúrny teoretik Boris Groys vo svojej knihe *O novom* popisuje kultúru ako kolobeh, v ktorom sa profánnе, „nízke“ prejavy zhodnocujú a stávajú sa tak súčasťou „vysokého“, pričom hranice sa stále posúvajú. Pojem nového tak vystihuje práve tento posun v kultúrnych hodnotách, ktorých výkladnou skriňou je umelecká tvorba. Obsah nového podlieha neustálej zmene, no mechanizmus v pozadí ostáva rovnaký. Za nositeľov jedného druhu novosti môžeme podľa Groysa považovať aj avantgardných umelcov, ktorí tento posun realizujú.

Nestretávame sa s tým často, no aj hudba, tak ako iné druhy umenia, môže vyjadrovať konkrétne myšlienkové obsahy a nastavovať mnohými spôsobmi zrkadlo svetu, v ktorom žijeme. Dôležitým pojmom je tu koncept. Môže plniť nielen úlohu akéhosi kompozičného tmelu, ale neviditeľnými nitkami prepája hudobné dianie s vonkajším prostredím. Významy obsiahnuté v konceptuálne ladených dielach nemožno dešifrovať iba na základe skúmania hudobnej štruktúry; kľúčom k ich pochopeniu je pravdivosť vzťahov s realitou. Či už ide o odkazy, alebo o priamu previazanosť hudobného diania s vonkajšími vplyvmi, hudba nie je do seba uzavretým univerzom. Ako hovorí ekonóm

Jacques Attali, je odrazom aj proroctvom spoločnosti, kolektívnou pamäťou sociálneho poriadku. Niečo také mal zrejme na mysli aj hudobný inovátor Bob Ostertag s filmárom Pierrom Hébertom v projekte *Between Science and Garbage*, ktorého hlavnou ideou je obrazové a zvukové spracovanie odpadu v reálnom čase. Obaly potravín a ďalšie zvyšky sa s použitím autorského softvéru stávajú zároveň predmetom animácie i zdrojom zvuku v audiovizuálnom predstavení, ktoré je svojskou analýzou konzumnej spoločnosti.

Nápadité zúžitkovanie nechceného sa môže týkať aj samotného zvuku a nemusí ísť len o prípad filmovej či rozhlasovej „ruchárčiny“. Medzi nežiaduce patrí trebárs aj spätná väzba, digitálny glitch ako produkt softvérovej chyby či praskanie gramofónovej platne. Tieto javy dalí v hudbe vzniknúť viacerým podobám tzv. „chybovej estetiky“, s ktorou sa pohrávali Yasu- nao Tone, Nicolas Collins, Oval či scéna tzv. clicks'n'cuts. Inšpiratívnym je tu práve moment zmeny pohľadu, preostrenie optiky, ktoré otvára dvere umeleckej inovácii. Pretože, ako hovorí im-provizátor a skladateľ Otomo Yoshihide, aj hluk ako niečo odmietané je len relatívnou kategóriou. Stačí zmeniť postoj a ako hluk sa nám môže javiť všadeprítomná tuctová hudobná produkcia. A niekedy niet divu, že po počúvaní väčšiny rádiostanic môže na niekoho pôsobiť extatická noiseová stena v undergroundovom klube ako vítané oslobodenie.

Zvukové experimenty i niektoré popkultúrne odnože čerpajú svoj subverzívny náboj z rovnakého podhubia avantgardy 20. storočia ako vizuálne umenie. Konceptuálne spracovanie témy odpadu v hudbe si preto len ťažko možno predstaviť bez radikálnych ideí dadaistov, futuristov či situacionistov. Nie náhodou si aj jeden z ďalších japonských hlukotvorcov Merzbow zvolil meno ako poctu pionierovi asambláží Kurtovi Schwittersovi, ktorý slovom „merz“ už pred storočím označoval svoju tvorbu z urbánneho odpadu a každodenných materiálov.

Ak je odpad výsledkom, čo bolo procesom? „Dance me to your beauty with a burning violin,“ spieva Leonard Cohen a myslí to metaforicky. Nie však

niektorí ďalší muzikanti. Pyroman- ské avantúry Jímioho Hendrixa a ďalších rockových idolov zapalujúcich v zápale hry svoje nástroje majú aj svoje „umelecké“ protipóly. Jedným z nich je konceptualistka Annea Lockwood, ktorá v roku 1968 v skladbe *Piano Burning* usúdila, že by mohlo byť dobrým nápadom nechať zhorieť vyslúžilé pianino. Inšpirovala tým aj ďalších, a tak sa ani jazzman Yosuke Yamashita o štyridsať-rokov neskôr na pláži neostýcha preludovať pre zmenu na horiacom krídle, oblečený v protipožiarnej kombinéze. Niekedy sa až zdá, akoby umelecké vízie naozaj dokázali predvídať skutočnosť. Nie tak dávno zverejnila propaganda tzv. Islamského štátu v Líbyi zábery svojich militantov okázalo páliacich bicie a ďalšie nástroje, ktoré ich ideológia považuje za zakázané.

Don DeLillo si v románe *Podzemie* všima, že „vyrábame ohromujúce množstvo odpadu a potom naň reagujeme, no nielen technologicky, ale v našich srdciach a myšliach. Dovoľujeme mu, aby nás tvaroval. Dovoľujeme mu ovládať naše myslenie“. Nie je ťažké predstaviť si pod tým aj kvantá hudobnej produkcie. Pripadné vyvrhnutie preto nemusí byť úplne scestným obrazom ani pri sledovaní rozšíreného javu, keď údajná nepochopiteľnosť vedie k vytesňovaniu tvorivejších hudobných prejavov na okraj spoločenského záujmu ako čohosi nestrávitel- ného a preto nemonetizovateľného. Nie je však z historického pohľadu odpadom skôr priemerná masová produkcia, ktorá neprináša nič nové? A čo teda spraviť s nespratnou a čudnou hudbou, ktorá vystrkuje rožky? Orchestre, rádiá a často ani svojich tvorcov neuživí, ale oplatí sa jej venovať pozornosť. Ak chceme počuť, čo hovorí o nás a našich hodnotách, je dobré skúsiť ju vnímať otvorene a bez predsudkov.

AUTOR JE MUZIKOLÓG, HUDOBNÍK A KULTÚRNY ORGANIZÁTOR

Recyklos found footage



Pamäť migrantov sa vo filme *Boat People* (2016) rozprestiera v obrazoch oceánskych dialav z found footage (doslovne „nájdenný materiál“). S metódou použitia záberov už existujúceho filmového materiálu vo vlastnom kontexte pracuje britská vizuálna umelkyňa Sarah Wood programovo.

Formou esejistickej meditácie rozpráva autorka o historickej masovej migrácii, nevynímajúc pohyby svetového obyvateľstva kvôli súčasným kataklizmám. Dominantou krátkometrážnej snímky je téma, ktorej sa Wood dlhodobo venuje aj teoreticky – dialóg kolektívnych dejín s individuálnou pamäťou; a úloha pohyblivého obrazu v ňom.

Boat People sa stal najlepším experimentálnym dokumentom 21. MFDF Ji.hlava. Vyhral medzi návštevníkmi jihlavského festivalu a fanúšikmi experimentálneho filmu dobre známu sekciu *Fascinace*, ktorej kurátorkou je tradične Andrea Slováková.

INÝ KONTEXT POUŽITÉHO

Český teoretik experimentálneho filmu Martin Čihák radí prúd experimentálnej kinematografie esenciálne využívajúcej found footage do oblasti tzv. sklíženého filmu, ktorému venuje vo svojej monografii *Ponorná řeka kinematografie* samostatnú kapitolu. Čihák píše, že „základem sklíženého filmu je dávat nový význam použitým (a často nalezenným) fragmentům.“¹ Môže ísť o reinterpretáciu či kontextuálnu aktualizáciu týchto fragmentov, ale aj o fyzickú deformáciu filmovej suroviny. Podľa delenia spôsobov metódy found footage amerického teoretika experimentálneho filmu

Williama C. Weesa (kompilácie, koláže, apropiácie)² môžeme *Boat People* zaradiť do skupiny apropiácií, teda

a techniky, zmieňuje počiatky astronómie na Strednom východe, spomína vynález teleskopu, kinematografu. Okolo Británie sa točíme najčastejšie. Spojeným kráľovstvom vyhraná námorná bitka pri Trafalgare je v ďalšej kapitole preklenutá do rozprávania o úteku Sigmunda Freuda z nacistami anektovaného Rakúska do Londýna, **o rok** neskôr umiera. Dejiny sveta sú vo Woodovej filme dejinami migrácie, ktoré snová diskontinuitne. Sama sa do nich vsádza tým, že do filmu vkladá aj útržky svojej individuálnej pamäti.

Boat People polemizujú s myšlienkou globálneho bezdomovectva, pomyselnú premisu reprezentuje Heideggerova vízia bezdomovectva ako osudu sveta³. Je čas na rekapituláciu, revíziu a sebareflexiu v plnej šírke, Wood na to naráža v rovine úvahy nad vôľou prijať utečencov. Robí tak napríklad opakovaným uzatváraním menších celkov rozprávania anglickým welcome, často ironickým. Keď

v expozícii rozpráva anonymný historický príbeh, spomínajúc anonymnú postavu matky migrantky, ktorej cestu divákovi sugeruje priamym oslovením ho v druhej osobe, debatu posúva do aktuálnych súvislostí. Oslovuje nás, čím sa nás implicitne pýta, ako sa vzťahovať k utečencom „Jestliže se dříve soudilo, že odesláni do ‚odpadu‘ je neštěstím, jaké postihne relativně malou část populace, začíná se nyní tato možnost rýsovat pro kohokoli z nás – je jedním ze dvou pólů, mezi nimiž osciluje přítomnost a budoucnost našeho sociálního postavení,“⁴ píše Zygmunt Bauman v eseji *Humanita v pohybu*. Opisuje, pred akou hrozbou stojí ľudstvo, čím dáva Heideggerovi za pravdu. Príklad lumpenproletariátu nie je súčasnej spoločnosti vzdialený.

AUTOR SA VENUJE FILMOVEJ PUBLICISTIKE A KRITIKE, ŠTUDUJE FILMOVÚ VEDU

¹ Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Nakladatelství AMU 2013, str. 151.

² William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993.

³ Konkrétne tri Jenningsove filmy: *The Dim Little Island* (1949), *Family Portrait* (1950), *Farewell Topsails* (1937) a *Jarmanov film The Garden* (1990).

⁴ *Boat People* [online]. Réžia Sarah Wood. Veľká Británia, 2016.

⁵ „Homelessness is coming to be the destiny of the world.“ Martin Heidegger, *Letter on “humanism”*. In: William McNeill (Ed.), *Pathmarks*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998, str. 258.

⁶ Zygmunt Bauman, *Tekuté časy* (*Život ve věku nejistoty*). Praha: Academia 2017, str. 34.

Matej Sotník

Barbora Bakošová

Na dne odpadkového koša

Množstvo vyhodnených potravín neustále rastie, kampane vlád ani osobná iniciatíva jednotlivcov nestačia. Preplnené odpadkové koše sú prítom príznakom oveľa hlbšieho problému poľnohospodárskej produkcie, ktorý má svoje korene v komodifikácii potravín a voľnom trhu.

Odpad vytvárame každý deň a pre väčšinu z nás je nutnou súčasťou našej existencie, vytesňujeme ho však na okraj záujmu. Bud' s ním, podobne ako s plastovými debníkami, v ktorých sa cez pol sveta prepravujú avokáda, vôbec neprídeme do kontaktu, alebo krátky okamih medzi jeho vznikom a koncom v smetnom koši plne automatizujeme.

Dopady tejto skrytej produkcie však majú ďalekosiahle následky pre životné prostredie a sú príznakom systémového zlyhania, ktoré bude možné napraviť jedine radikálnou zmenou uvažovania o procesoch pestovania a distribúcie potravín. Usilie hľadať kozmetické riešenia na rôznych úrovniach vedie do slepej uličky.

POUŽITELNÝ ODPAD

Odpad vzniká až v spojení s ľudskou činnosťou. Je zvyškom, ktorý nechceme a nevyužijeme. Šúpanie, odkostkovanie, vydlabávanie a – v našej dobe také charakteristické – odbalovanie vytvárajú pri základnej činnosti, akou je jedenie, ťažko odstrániteľný vedľajší produkt. Prebytky z varenia a spracovania potravín ľudia dlho nevnímali ako odpad, ale ako niečo, čo sa dá ďalej využiť, či už ako krmivo pre hospodárske zvieratá, alebo hnojivo na poliach.

V priebehu 20. storočia sa vnímanie odpadu z potravín výrazne menilo. V amerických a britských kuchárskych knihách z konca 19. a začiatku 20. storočia sa prísne odporúčalo zvyšky v domácnosti spracovať, no v 50. rokoch sa poľnohospodárstvo transformovalo smerom k masovej produkcii. Šetrné návody sa zo spoločenskej atmosféry vytratili. Čoraz väčší objem potravín z domácností a supermarketov končil v odpadkových košoch. Našlo sa inštitucionálne riešenie – odpad zišiel z očí zriadené skládok, odpadového hospodárstva a vytvorením odpadovej legislatívy.

Slovenský kontext je mierne odlišný. Skladovanie i spracovanie kuchynských prebytkov tu má tradíciu, ktorá do veľkej miery trvá dodnes. Vlastné plodiny si na záhrade, balkóne alebo v sade pestuje približne polovica

obyvateľov. Aj tak však po roku 1989, po uvoľnení trhu a nástupe konzumnej kultúry, množstvo vyprodukovaného odpadu výrazne stúplo. V štatistikách sa síce nachádzame pod európskym priemerom – **kým obyvateľ Slovenska vyprodukuje v priemere ročne 111 ton potravinového odpadu, priemer Európskej únie je 173 ton** – stále však ide o astronomické číslo. Polovicu z tohto objemu podľa štatistik vyprodukujú domácnosti, tá druhá vzniká pri produkcii a spracovaní potravín v reštauračných službách a vo veľkoobchodných či maloobchodných sieťach.

SNÁHA O ZMENU

Množstvo vyhodneného jedla je také alarmujúce, že sa jeho zníženie stalo prioritou Európskej únie, ktorá rok 2014 vyhlásila rokom boja proti potravinovému odpadu a vytýčila si dlhodobé ciele: znížiť jeho objem o 25 percent do roku 2025 a o 50 percent do roku 2030. Aj jednotlivé štáty vyvinuli iniciatívy. Od začiatku roku 2017 na Slovensku platí novela zákona, ktorá umožňuje supermarketom darovať potraviny po uplynutí minimálnej trvanlivosti charitatívnym organizáciám. V Českej republike je rovnaké nariadenie od prvého januára 2018 vo všetkých predajniach potravín nad 400 metrov štvorcových dokonca povinné.

Ťlak rôznych iniciatív viedol zároveň k reakcii veľkých potravinových reťazcov, ktoré začali pracovať na znížení množstva vyhodnených potravín a svoje čiastočné úspechy radi prezentovali v rámci svojho PR. Lídrom tohto boja sa stalo Tesco, ktoré prišlo s kampanou *Perfectly Imperfect* a za zvýhodnenú cenu začalo predávať neestetickú zeleninu, ktorá by inak skončila v kontajneri. Viacerí spotrebiteľia im za tento ťah odpustili iné **važné** nedostatky – nízke mzdy zamestnancov, monopopolizáciu na (nielen) britskom trhu a krach malých pestovateľov, na ktorých firma tlačila nízkymi výkupnými cenami a vysokými estetickými požiadavkami vypestovaných plodín.

Kampane vlád, iniciatív i supermarketov nabádajú k uvedomelej individuálnej spotrebe. Vznikajú brožúry s radami, ako plytvať čo najmenej. Klásť

zodpovednosť na konzumentov však nie je fér. Nekonečné akcie v letákoch supermarketov, reklamy na nové výrobky v médiách alebo nerealisticky nastavené dátumy minimálnej trvanlivosti vytvárajú tlak na spotrebiteľské správanie ľudí, a tomu sa odoláva len ťažko.

Problém plytvania potravinami má hlbšiu podstatu, ktorá vychádza z obrátenej predstavy, podľa ktorej jedlo nie je základnou ľudskou potrebou, ale komoditou a jej hodnota sa odvíja od situácie na trhu. Je symptómom problému, ktorý zasahuje do sféry produkcie a konzumu, a rovnako aj do kvality životného prostredia, sociálnych hodnôt i zdravia ľudí. Ukazuje na zásadné zlyhanie kapitalizmu, ktorý pestovanie plodín priviedol do paradoxného bodu: podľa správy Organizácie pre výživu a poľnohospodárstvo vo svete hladuje 815 miliónov ľudí, no tretina vyprodukovaných potravín sa vyhodí.

Krach malých farmárov, ktorí nedokážu konkurovať veľkoproducentom, monopolizácia potravinovej produkcie, ekonomické externality, hlboké ekologické problémy, ktoré súvisia s intenzívnym poľnohospodárstvom (erózia a degradácia pôdy), sú všetko súčasťou kontextu plytvania potravinami. Vyhodené potraviny tiež nesú svoj podiel na klimatickej zmene a ku globálnej uhlíkovej stope prispievajú ôsmimi percentami. Venovať sa len znížovaniu tvorby odpadu, bez zváženia iných problémov, ktoré s ním súvisia, nemôže komplexnému riešeniu pomôcť. Vlády však odvalu na radikálnu zmenu nemajú a ľudia ju nevyžadujú.

A BASTA!

Sú však i iniciatívy a hnutia, ktoré vyprodukovaný potravinový odpad vnímajú ako dôsledok nefunkčného systému. Patria k nim dumpsterdiveri a freegani, ktorí veci nekupujú, ale hľadajú v odpadkových košoch alebo dostávajú darom. Tvrdia, že v kontajneroch na odpad nájdú všetko, čo potrebujú: od jedla cez oblečenie až po elektroniku alebo knihy. Veľká časť freeganov „lovenie“ vyhodnených vecí nevníma len ako zábavu a možnosť ušetriť, ale ako politický životný štýl, ktorý každodenne popiera zaužívaný trojuholník: produkovať – konzumovať – pracovať.

Životný štýl dumpsterdiverov približuje kniha *Únik* (angl. *Evasion*, 2003), ktorú niekto vydal anonymne pod hlavičkou anarchistického

kolektívu *CrimethInc.* V denníku, ktorý najprv vyšiel ako séria zínov, sa hlavný predstaviteľ bez peňazí pretlka americkými mestami a ukazuje, že aj takýto život protisystémového tuláka dokáže zabezpečiť to základné, čo človek potrebuje: jedlo v kontajneroch za supermarketmi, darované, požičané alebo ukradnuté veci (krádež sa legimitizuje ako spôsob boja proti korporáciám). A predovšetkým pripomína, koľko voľného času má človek, ktorý z trojuholníka vystúpi.

Podobnú protisystémovú pozíciu má i celosvetová iniciatíva *Food not Bombs* (*Jedlo namiesto zbraní*). Rozdávajúc vyhodnené jedlo ľuďom, ktorí ho **potrebujú**, a poukazujú tým na nerovnú distribúciu zdrojov a problém nadprodukcie v kapitalistickom systéme. Zároveň upozorňujú na absenciu vládnych riešení týchto nerovností. Kapitalistické štáty podľa iniciatívy radšej investujú nezmyselne veľa peňazí do zbrojenia namiesto toho, aby systematicky odstraňovali sociálnu nerovnosť a chudobu.

Sú to však len jedinci a malé skupinky, ktorých odpor je skôr symbolický a **ale** ťažko môže mať reálny dopad na zmenu uvažovania o súčasnom systéme kapitalistickej potravinovej produkcie. Omnoho väčší vplyv môžu mať drobní farmári, ktorí na mnohých miestach vo svete vymýšľajú alternatívy vo forme potravinovej sebestačnosti, vytvárajú komunitu podporované poľnohospodárstva, hlásia sa k ekologicky šetrnej produkcii, k rovnosti pohľavi a k féroovým platovým podmienkam pre pestovateľov.

Najvýraznejším protikapitalistickým pestovateľským hnutím je globálna sieť *La Via Campesina*, ktorá od deväťdesiatych rokov združuje milióny drobných a stredných pestovateľov a poľnohospodárske organizácie z osemdesiatich krajín sveta. Snaží sa prepojiť rôzne alternatívy, spoločne bojovať proti intenzívnej produkcii agrárnych korporácií a presadiť potravinovú suverenu komunit.

Zatiaľ čo dumpsterdiveri a *Food not Bombs* cynicky ťažia z dysfunkčného systému, čím jeho nefunkčnosť zviditeľňujú a kritizujú, hnutie pestovateľov ukazuje varianty, akými by sa dalo premýšľať o úplnej transformácii pestovania potravín, ktorá by bola spravodlivá, ekologická, komunitná. A najmä, bezodpadová.

AUTORKA JE AKTIVISTKA

Tak kto má teda písať?

Posledný ročník súťaže Povedka sa niesol v znamení nepochopiteľného rozhodnutia poroty. Ktorákoľvek premiou ocenená povedka kvalitu presahuje text, ktorý vyhral hlavnú cenu.

Literárna súťaž Povedka má na Slovensku už svoju tradíciu – za viac ako dvadsať rokov dostala do literárneho života a povedomia viacerých dnes už zabehnutých spisovateľov a spisovateľky (Kopcsay, Hvorecký, Kompaniková a prakticky aj celá súčasná porota). Recenzenti zvyčajne pristupujú k hodnoteniu zborníka súťaže nasledovne: predstavia ho, poukážu na problémy pri hodnotení knihy textov viacerých autorov, postupne zhodnotia jednotlivé texty, pričom čerešničkou na torte je víťazná povedka. Na záver zhrnú charakteristiky daného ročníka. Pri hodnotení zborníka *Povedka 2017* budem postupovať trochu inak z dôvodov, ktoré snáď samy vyplnú z textu.

Porota v zložení Ivana Dobrakovová (predsedníčka), Balla, Pavol Rankov, Radovan Potočár a Dominika Madro sa rozhodla udeliť päť premií a jedno prvé miesto. Nepríнадléži mi hodnotiť rozhodnutie poroty, keďže nemám šancu poznať inventár textov, z ktorých vyberala. V tomto prípade sa očakáva, že tento fakt autor vykompenzuje inde. V *Povedke o psoch* k ničomu takému nedochádza.

V predslove Ivana Dobrakovová Zaťovičov text vyhraňuje voči ostatným jeho pozitívnu energiou a optimistickým rázom bez sklzu k sentimentu a gýču. Má pravdu: pozitívnosť a optimizmus sú v texte výrazne prítomné a nejde o skzl do sentimentu a gýču, ale priam o lavínu. Nebudem sa rozpisovať o každom mieste, kde autor text cukruje bezhraničnou láskou, porozumením a harmóniou – stačí si prečítať prvých pár riadkov: „Pocítil som pri srdci teplo z jej líc. Potom som jej, ako každé ráno, ovoňal vlasy a znovu zavrel oči.“ Povedku Zaťovič uzatvára v rovnakom duchu, keď sa hlavná postava

dozvedá o tehotenstve svojej ženy: „Nahlas som sa rozosmial. Od radosťi a do sveta. Pobožkal som Terezu na čelo, potom na ústa, potom zase na čelo a potom na celú tvár. Stále som sa pritom smial.“ Popri otázke, ako sa dá „pobožkať“ celá tvár“, mi ostáva ďalej sa čudovať nad výrokmí predsedníčky poroty o písaní bez sentimentu a gýču.

Nemenej rozpačito pôsobí aj Zaťovičova snaha tematizovať proces písania poviedky a úvahy o účasti v súťaži. Neprekračujú rámec sebareferečnosti, v najhoršom pôsobia ako ospravedľňovanie prípadných chýb: „Sú úprimné. To je najdôležitejšie. Nič nie je dôležitejšie ako úprimnosť. Radšej zlá, ale úprimná literatúra, ako dobré spisovateľstvo.“ Skrátka, už Zaťovičov plán počíta s tým, že niekto môže jeho text nazvať „zlou literatúrou“. V tom prípade si čitateľ musí vystačiť s tým, že je aspoň úprimná. *Povedka o psoch* však nie je ani dobré spisovateľstvo (jej „úprimnosť“ je bezpredmetná). Je to len nezaujímavý a nešikovne napísaný text. Optimizmus poviedky pramení v absencii akéhokoľvek konfliktu, Zaťovičova banalita ostáva banalitou a autor jej nepomáha ani nezmyselnými odbočkami, ktorými sa pravdepodobne pokúša text ozvláštniť. Či už porota dospela k tomuto textu jednohlasne alebo kompromisom, stále to neznamená, že „dobrá“ literatúra robí preexponovaná pozitívnosť.

Texty premiantiek dosahujú vyššiu kvalitu. Poviedka Barbory Hrínowej *Naša* tematizuje citové a telesné prežívanie asexuálnej ženy, ktorú okolie tlačí do vzťahu. Jej nezáujem o sexuálne veci si vysvetľujú iba ako reťazec neúspechov a skepsu. *Naša* v tomto prípade označuje homosexuálnu orientáciu, s ktorou hlavná postava prózy pod tlakom okolností experimentuje, no zisťuje, že pre ňu nefunguje. Vyrovnáva sa s asexualitou, ktorú aj homosexuálna spolubývajúca vníma ako čosi nenormálne. Odmietla pripustiť, že hlavná postava skrátka potrebuje žiť bez partnera alebo partnerky, čo sa napokon formuluje už v úvodných vetách: „Ja si myslím, že každý k sebe niekoho potrebuje. Muža, ženu, transu, to je jedno. Všetko lepšie ako sto rokov samoty.“ Tému spoločenského tlaku na jednotlivca v otázke sexuality autorka posúva do paradoxnej polohy, v ktorej menšina tlačí na ďalšiu, ešte menšiu menšinu. Snaha spraviť všetko zaujímavým však pôsobí rozpačito, autorka nenecháva nič „normálne“, od postavy študentky teologickej fakulty po sexuálne menšiny potrebuje každú jednotlivosť ozvláštniť. Pôsobí tak miestami ako ponáška na filmy Wesa

Andersona, no s topornými dialógmi.

V ďalšej poviedke *Byť v centre* Júlia Oreská úsporným jazykom rozpráva príbeh študentky v prenajatom byte a jej peripetie so spolubývajúcimi. Pod povrchom zdanlivej banality sa skrýva tajomstvo zaujímavosť spojené s priestorom. Nejde o žiadnu zdevastovanú perifériu, protagonisti nie sú outsideri. Je to syntéza naivnej obyčajnosti a akejsi hrozivej, neznámej sily, ktorú stesňuje nevýznamný predmet ako šnúra na bielizni. Oreskej textom prestupuje atmosféra nedefinovateľného napätia, ktorá sa zosilňuje práve v banálnom ničnerobení, až do momentov, keď si rozprávačka začne uvedomovať skrytý význam šnúry. S tajomstvom oboznamuje čitateľa v náznakoch pri zmienke o šnúre a bývalej nájomníčke, ktorá zmizla bez stopy. Čitateľovi môže prekážať priveľa banality, ktorá text spomaluje, alebo zbytočné vety a pasáže: napríklad celá línia s českým básnikom, ktorá pôsobí ako snaha za každú cenu „zneobyčajniť“ hlavnú postavu a jej citové prežívanie. Okrem miestami kostrbatej štylistiky a slovosledu (ktorá sa dá napraviť praxou a redakčnými zásahmi) však Oreskej textu nemožno vyčítať výraznejšie chyby.

Text dvojnasobnej finalistky Evy Ryšavej *Nutkanie* možno považovať za technicky najprepracovanejší a najucelenejší z celého zborníka. V lineárnom príbehu, ktorý sa odohráva v jednom časopriestore autobusu, tematizuje neurózy a nutkania, nielen močiť, ale napokon aj kradnúť. Ryšavá v texte zobrazuje, ako dokážu nevysvetliteľné impulzy ovládať život, do miery, keď hlavná postava prispôsobuje svoje cesty psychicky podmienenej potrebe chodiť na toaletu. Nutkania prerastú do neovládateľnej zvedavosti z reakcie na krádež, podnetom je úvaha: „Ktosi jej raz povedal, že medzi cudzími ľuďmi existuje vzájomná kontrola, že na seba neustále všetci dohliadajú.“ Túto myšlienku, kontrolu ostatných ľudí, otestuje stratou sebakontroly. Paranoidný pocit neustáleho dozoru dovádza hlavná postava až do krajnosti, do tzv. moru fantázií: neodbytná myšlienka na krádež v kombinácii s jej kompulzívnosťou ju prinúti konať, nehladiac na to, čo vlastne z kabelky cudzej ženy zoberie. Neznámy predmet pocituje v dlani ako pohyby ryby, čiže nielen ako memen-to krádeže, ale aj ako pokračovanie preexponovanosti jej vnímania. Hoci ide o prózu premyslenú do detailov s pôsobivo vykreslenou psychickou situáciou, jej slabinou môže byť práve

prílišná kompaktnosť, ktorá však v prípadnej zbierke autorkiných textov nemusí vôbec vadit’.

Poviedka Jany Turzákovej *Ponesiem tvoj vlas* v kontexte zborníka zastupuje jedinečné miesto: kým ostatné texty využívajú najmä realistickú optiku alebo logiku reality (ktorú občas nabúrava niečo ireálne), Turzákovej svet je už v jadre vysoko symbolický, snový a iracionálny. Putovanie matky s dieťaťom po rovinatej krajine a jej následný vstup do domu starej ženy, ktorý je plný iných matiek s deťmi. *Dýcha* tajomnou atmosférou starnutia, sťahovania či premeny v metaforickej rovine. Naturálnu a rurálnu scéneriu dopĺňa silná evokačná schopnosť autorky, ktorou približuje akýsi stav tranzu a plynulý prechod do symbolického, snového sveta. Textu škodí len príliš dlhý a pomalý rozbeh.

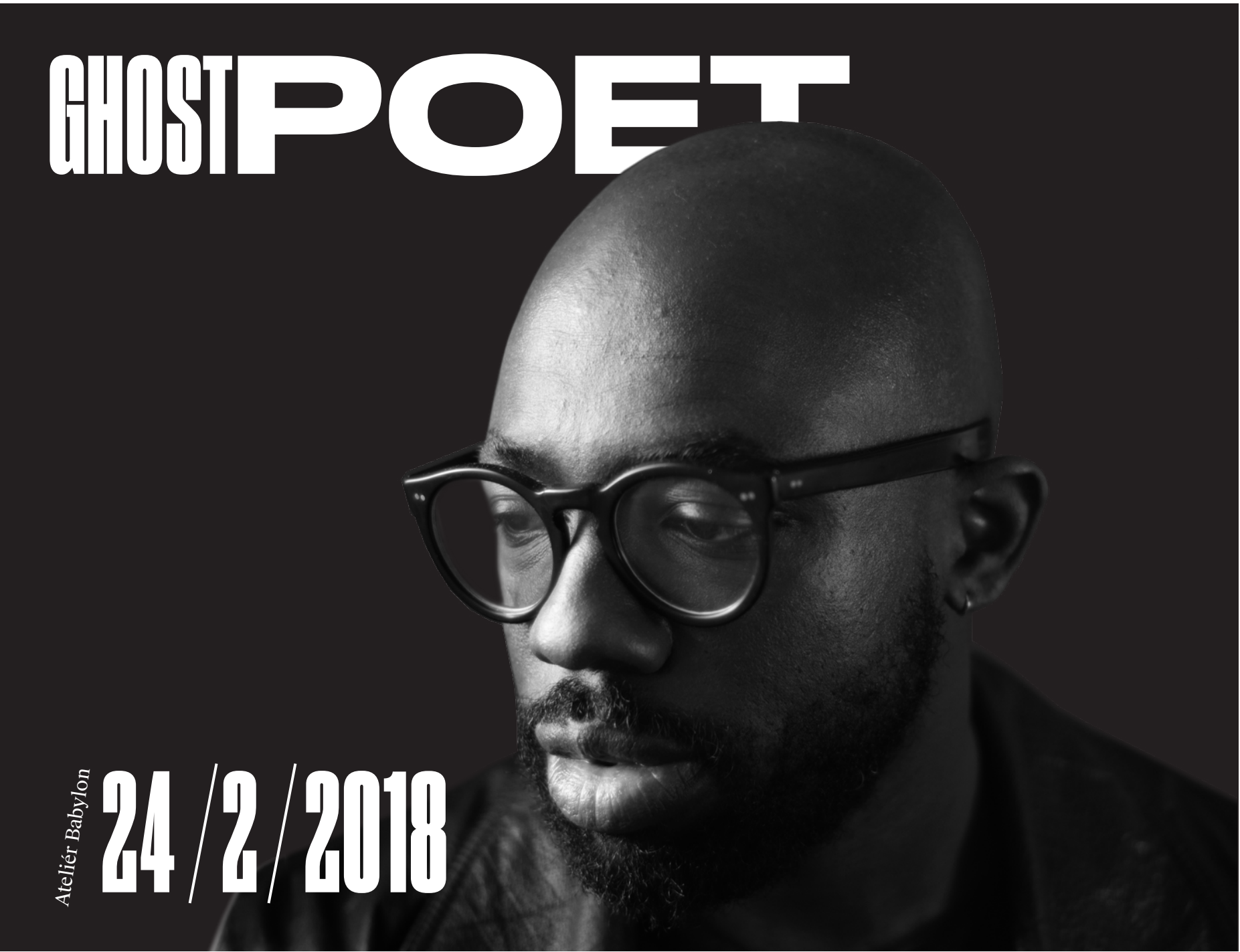
Posledný text dvojnasobnej finalistky, prekladateľky a autorky knihy *na konte* (Gula má aj hrany, 2014) Kataríny Varsikovej, *Viera a pytlón*, sa od ostatných odlišuje svojou modalitou a rozprávačským odstupom. Príbeh Viery, ktorá nájde prišiel silné zaľúbenie vo svojom hadovi, autorka vedie cieľavedome bez zbytočných odbočiek a okľúk s nadhľadom a humorom. Postupný úpadok hlavnej postavy a jej nezdravé projektovanie túžob a pozornosti do hada, sa prejaví potetovaním celého tela hadími motívmi a napokon vyústí do implikovanej premeny ženy na hada či vzájomné splnutie. Nenásilné a zároveň dostatočne ironické gesto individualizmu vyprcháva do stratenia napriek schopnej výstavbe textu a gradovaniu. Môže za to predvídateľný záver, ktorý neprekvapí. Škoda, keďže ide o štylisticky a kompozične vyzreté a prepracovaný text.

Na záver sa žiada zhrnúť ročník 2017 v Povedke: všetky texty s výnimkou víťazného spája princíp napätia, ktoré pramení v akomsi neznámom tajomne. A tiež autorský rozhľad a vyzretosť. To sa o víťaznom texte Jakuba Zaťoviča, povedať nedá. Tento fakt azda najviac uškodí budúcej porote, ktorá sa môže pripraviť na zvýšený nápor „úprimných“ a nezmyselných textov bez akéhokoľvek konfliktu. Netreba sa však báť. Ivana Dobrakovová v predslove hovorí: kto má písať, ten písať bude. To je pravda, ale zásluhou poroty bude predsa len písať aj ten, ktorý by radšej nemal.

AUTOR JE LITERÁRNY PUBLICISTA

Viliam Nádaskay

literárny |



Utopická ₪ ₪ agora poézie a performancie



Daniel Grúň

BYT UMELC A

Keď som raz sprevádzal nemenovaného rakúskeho galeristu na návšteve v byte jedného bratislavského umelca generácie 70. a 80. rokov, ktorý sa stále aktívne venuje tvorbe, naskytla sa mi nevšedná príležitosť zažiť relativitu hodnoty umenia a jeho kriti-



kej účinnosti. Po tom, čo umelec s rituálnou obradnosťou predviedol galeristovi svoju archívnu zbierku diel na papieri, texty a dokumenty mail-artovej komunikácie, galerista sa pokúsil overiť predajnosť celého materiálu. Umelec reagoval, že materiál môže zapožičať na výstavu, avšak nie je predajný. Vraj to pre neho má hodnotu spomienky, ktorá sa vyčísliť nedá. Neskôr som sa umelca spýtal, na čo konkrétne je tento materiál spomienkou. Rozhovoril sa o živých spoločenstvách umelcov, ich aktivitách, ktorým sa on a jeho okruh ľudí venoval a pre ktorý tvoril viac než pre galerijný priestor, kde i tak vystavovať nemohol, a tobož nie preto, aby diela niekedy v budúcnosti predal. Potichu ležia, živé či mŕtve, v úkryte umelcovho bytu a čakajú na príležitosť.

ARCHÍVNA HORÚČKA

Mnohí z bývalých subkultúrnych umelcov nie sú na tom ekonomicky najlepšie, často padnú do rúk dychtivým zberateľom, v lepších prípadoch darujú svoje archívy inštitúciám a tým trvá roky, kým ich odborné spracujú a sprístupnia verejnosti. Archívna horúčka, ktorá vyniesla efemérne konceptuálne diela pod sklá prestížnych galérií, mala niekoľko stupňov. Začala sa ešte počas 90. rokov objavovaním vtedy stále neznámeho východoeurópskeho priestoru západnými kurátormi a západným trhom s umením, pre ktorý sa umenie bývalej východnej Európy stalo významnou komoditou. Ukončila ho muzeálna mumifikácia, kanonizácia v národných príbehoch umenia a napokon sa mnohé zo zaujímavých diel stali cennými úlovkami prevažne súkromných zberateľov. Zvecnenie performatívneho umenia ide totiž ruka v ruke s vyprázdnením jeho kritického potenciálu. Aký by mal byť dnes odkaz umenia, ktoré dokázalo vzdorovať nielen určujúcim direktívam umeleckej

tvorby, ale predovšetkým vedelo účinne reflektovať spoločenské procesy vo vnútri totalitne ovládanej spoločnosti? Verejný priestor kultúrnych inštitúcií môže byť dnes miestom pre znovuzaloženie utopickej agory, miesta, do ktorého prehovárajú radikálne individuálne, subverzívne a kontroverzné hlasy a podnecujú nás k sebakúmaniu umenia a jeho spoločenských rolí.

STEREOTYP JE MONŠTRUM

Čo je priateľstvo? Pýta sa Franco Bifo Berardi a odpovedá si, že priateľstvo je schopnosť vytvoriť spoločný svet, svet ironických vyjadrení a očakávaní. Priateľstvo je možnosť v priebehu času vytvoriť spoločnú cestu. Ako hovoria zapaťisti citujú básnika Antonia Machado, „Caminate no hay camino el camino se hace al andar“ – niet inej cesty než tej, ktorú urobíme chôdzou. A je to práve spoločne zdieľaná skúsenosť krácania, čo robí cestu skutočnou. Preto



klúčový odkaz performatívneho umenia, ktoré využíva jazyk a komunikáciu, je v spolupráci, ktorá smeruje k utopickej agore. Používanie jazyka môže jednotlivcov tak spájať, ako aj izolovať. V každom slove spí monštrum – stereotyp, napísal chorvátsky umelec Mladen Stilinović. A stereotyp je presne to, čo nás priraduje, zaraďuje, triedi a utvrdzuje v moci disciplíny. Na druhej strane je stereotyp aj tým, čo nám poskytuje bezpečie poriadku a rovnováhy. Poriadok konvenčných významov je predpokladom dorozumenia. Kam až môže zjásť permanentná inovácia, ktorá operuje s rozkladom významových dohovorov? Umelci z krajín bývalej východnej Európy obrátili pozornosť k role jazyka v spoločenskej komunikácii, spochybnili vládnuce koncepty politiky. Efemérna existencia je typickým znakom umeleckých prístupov na rozhraní poézie a performance. Táto materiálna nenáročnosť príkro kontrastuje nielen s ich účinnosťou ako umeleckého gesta, ale súvisí najmä s ich kritickou razantnosťou. Pojmy „performativita“ a „performance“ sú odvodené od slovesa „performovať“ – vykonať, predviesť, predniesť. Označujú schopnosť vykonať akciu, vykonať niečo skutočne a dôkladne, rovnako ako aj robiť

niečo podľa predpísaného rituálu. Vykonať v zmysle „uskutočniť“ môžeme aj umelecké dielo, t. j. uviesť dielo pred publikom alebo pre potreby dokumentácie. Ak hovoríme o poézii, nepôjde o klasickú dištinkciu medzi poiesis a praxis, ale o ich prepojenie, integráciu, simultánnosť. Výsledkom sú nielen miestne, špecifické, intermediaľne formy poézie, ale



aj ich prepojenie s performanciami a ich konzekvencie v komunitách, napr. alternatívna pedagogika, cvičenia v kreativite, performatívne prednášky, agitácie, happenings a i. Od začiatku šesťdesiatych rokov sa vo viacerých krajinách objavili výstavy a publikácie experimentálnej poézie. V širokom význame tohto pojmu ide o poéziu na pomedzí vizuálnych, akustických a literárnych experimentov, ktorá sa vtedy dostala do roviny generácie a spoločenskej výpovede. Konkrétne poézia postavila ako základnú sémantickú jednotku básne znak na klávesnici písacieho stroja. Básnická tvorba sa stala vedome intelektuálnym činom, ktorý prestal reflektovať vonkajší a vnútorný podnet, ale jeho východiskom bola všestranná analýza jazyka a najrôznejších možností, aké v sebe obsahoval. Poézia v spojení s performance sa môže javiť ako potenciálne pole skúmania jazyka ako takého. Poézia sa stáva nástrojom pre analýzu správania sa slov na voľnej stránke. Ako píše Liz Kotz, jazyk čoraz viac chápeme nielen ako materiál, ale aj ako druh miesta, ktoré je vzťahové a dynamické. Normovaná stránka je vizuálnym a fyzickým priestorom pre akciu. Rovnako tiež predstavuje základný kontext zverejnenia a interakcie s inými textami. Je analogická bielej kocke galérie. Poézia v týchto experimentálnych polohách otvára pole pre skúmanie nielen vizuálnych štruktúr, ale tiež jazykových operácií a významových vzťahov.

PODOBY STELESNENIA POLITIKY

Performance umiestňuje poetický text do situačného kontextu produkcie a recepcie. Okrem tlačeneého slova sa typografické experimenty odvíjajú od fyzického procesu písania rukou a produkcie textov písacím strojom, pričom často nadobúdajú

formu estetických objektov. Prezentácia poézie básnickým čítaním znamená ďalší posun od recepcie samonosných diel k vnímaniu básní v performatívnych situáciách. Ďalším významným prístupom mnohých umelcov a básnikov je ich sústredenosť na oslobodenie jazyka od uzurpovania ideológiou. Pokúsili sa porozumieť, do akej miery sami podvedome znútorňovali ideológiu, napríklad keď Dmitri Prigov stelesňuje v čítaní sovietskeho policajta. Na rozdiel od metalingvistických postupov moskovského konceptualizmu sa bratislavský konceptualista Lubomír Dureček systematicky zaoberá kontextuálnym významom jediného slova, ako je napríklad slovo „pravda“. Používa formát stránky ako obmedzený modelový priestor, miniatúrnú oblasť performance. Práce Monogramistu T.D zas zdôrazňujú skôr intímny proces písania a manipulácie s obrazným jazykom, v ktorom sa slovo mení na materiálny obraz alebo priestorový objekt. Hovorené alebo písané slovo vo verejnom priestore konfrontuje poéziu s politikou a zahŕňa priame zdieľanie nápadov v rámci komunity alebo interakciu s náhodnými okoloidúcimi. V 70. rokoch minulého storočia Grupa šestorice - skupina šiestich umelcov so sídlom v Záhrebe - organizovala výstavy a akcie a skupina Bosch+Bosch z Nového Sadu sa venovala verejným intervenciám, čo sa dá nazvať ako poézia bezprostredného vplyvu. Pre testovanie hraníc slobody používali ulicu ako otvorený interaktívny priestor, ktorý nahradil stránky knihy alebo bežného výstavného priestoru. V performanciách z obdobia stanného práva v Poľsku vytvorila Ewa Partum, nahá, odetá len v červenom rúži, slovo „Solidarność“ perami na bielom papieri. Pomarańczowa Alternatywa vstúpila do ulíc, aby sa zahrávala s politickým prostredím, kde zmena jediného písmena v zdánlivo neškodnom slogane mení jeho význam na výsmech zákazu protirežimových plagátov. V dnešnom Rusku experimentujú Pavel Arsenov a Roman Osminkin, pôvodne združení okolo Laboratória básnického akcionizmu v Petrohrade, s metódami a postupmi, ktoré chcú prekročiť vymedzený priestor umenia a zasiahnuť priamo do každodenného života spoločnosti. Jazyk sa často chápe nielen ako



prostriedok komunikácie, ale jeho materialita sa vníma ako miesto, ktoré je vzťahové a dynamické. Poézia sa tak stáva sebareflexívnym médiom, bojovým poľom pre spoločenskú zmenu, preberanie pracovných a životných podmienok. Vyhlásenia Mladena Stilinovića často napodobňujú formu politických a marketingových sloganov. Pre Stilinovića hlavný záujem nespočíva v jazyku ako lingvistickom objekte, ale v jazyku ako dynamickej oblasti, kde sa konfrontujú ideológie. Frázy, ktoré vychádzajú z každodenných prejavov, sú písané do komplexnej siete sociálnych vzťahov. Pred-poézia Vlada Marteka sa prostriedkami tautológie vracia k synergii elementárnych praktík a konkrétnych materiálov používaných na písanie konvenčnej poézie. Babi Badalov, ktorý pochádza z Uzbekistanu a žije dnes v Paríži, je umelcom viacjazyčnej básnickej intervencie. Jeho vizuálna poézia, ktorá často nadobúda podobu denníka, skúma spôsob, akým jazyk dokáže izolovať jednotlivcov od ľudí, ktorí nehovoria rovnakým jazykom. Badalov subverzívne rozkladá komunikačnú hegemoniu anglického jazyka. Jeho ornamentálne a súčasne politicky aktívne intervencie na steny galérie, textilie a papier nechávajú prehovárať hlasy znevýhodnených menšín, migrantov, prekarizovaných spoločenských skupín a dráždia významovú stabilitu globálnych pojmov. Tým umelec reflektuje súčasnú geopolitickú krízu, ktorá je ozvenou jeho vlastných osobných skúseností ako „väzňa jazyka“.

TELESNÉ A AUDITÍVNE GESTÁ

Nielen písaný text, ale celé telo je miestom pre reč. Na jednej strane sa jazyk telom vracia k svojmu fyzickému pôvodu. Zároveň potreba mediácie takýchto fyzických rečových aktov v procese dokumentácie vytvára určitý odstup medzi akciou a kontempláciou vo foto- a videoperformanciách. Pretože sa sústreďujú na telesné prejavy, dotýkajú sa základných otázok radikálneho narcizmu, rétoriky tela, politiky identity, pohlavia a pohľadu. Tým, že porušujú disciplinárne normy moci a kontroly nad telom, súkromné sa stáva verejným. Opakujúci sa výrok „Was ist Kunst?“ vo video-performancii Rašu Todosijejića otvára

komplexný sled otázok týkajúcich sa umenia ako inštitúcie. Automatizmus despotického fonocentrického stroja slúži ako všeobecná metafora spojenia totalitného diskurzu s inštitúciou umenia. Jiří Valoch skúma intimitu tela so špecifickým zameraním na vzťahy medzi obrazom a textom, resp. obrazom a zvukom. V performancii pre fotoaparát vyslovuje slová, ktoré diváci môžu čítať len z jeho pier. Bálint Szombat-



hy takisto skúma obrazové a textové vzťahy, ale jeho diela viac zapadajú do hmatového poľa telesných skúseností a konfrontuje byrokratickú operáciu pečiatkovania s krehkou ľudskou pokožkou. Nóra Ružicková a Marianna Mlynárčiková vytvárajú experimentálne fikcie, v ktorých inštitucionálny kontext umeleckej produkcie čelí amatérskym diskurzom, ako je telesné cvičenie a budovanie zdravého tela. Sluchovú alebo fónickú poéziu môžeme vnímať ako ďalšiu fázu vývoja zvukovej poézie s tým, že do hry vstupuje nielen zvuk jazyka a transgresívny potenciál hlasu, ale tiež sa vedome pracuje s technickými možnosťami nahrávania. Novým technickým vrcholom v 60. rokoch bol osobný magnetofón, s ktorým sa zvuk dal nielen zaznamenať, ale aj ďalej spracovať, čo znamená, že zvuk bolo možné i strihať, modulovať, miešať atď. Český básnik a performer Ladislav Novák súkromne používal magnetofón ešte predtým, ako spolu s ďalšími básnikmi Josefom Hiršalom, Bohumilou Grögerovou a Václavom Havlom spustili v neskorých 60. rokoch kompletný program v rozhlasovom štúdiu v severočeskom meste Liberec, počas ktorého strávili mesiace vytváraním inovatívnych



zvukových skladiel pod názvom Semester experimentálnej tvorby. Paralely medzi dielami Milana Adamčiaka a Katalin Ladik možno vidieť v nekonvenčných grafických partitúrach a vizuálnej hudbe realizovanej ako zvukové udalosti, ktoré pochádzajú buď z ľudského tela alebo z okolitého prostredia. Dnes lotyšská skupina Orbita využíva vo svojich predstaveniach množstvo rádiových prijímačov, aby obrátili autoritatívne vysielanie na akustický prach, ktorý tvorí zázemie pre básnikov živý hlas.

FILMOVÉ SUBKULTÚRY

V subkultúrnom prostredí bývalej východnej Európy poézia opäť vstupuje do intermediaálnych vzťahov s príchodom pohyblivého obrazu kinematografie. Vo filmoch Nuše & Sreča Dragana a taktiež Naška Križnara zo slovinskej skupiny OHO od konca 60. rokov išlo o poetické skúmanie materiálnosti jazyka v kombinácii s vizuálnymi filmovými experimentmi. Konštelácie písmen, viet, citátov, predmetov a tiel ďalej rozvíjajú filmové situácie. Poézia zohrávala ústrednú úlohu aj v sebapoznávaní subkultúry v bývalej NDR 80. rokov. Tu sa tiež objavili inovatívne súvislosti medzi básňou a filmom. S použitím jednoduchého filmového zariadenia Super-8 však nebolo možné dokumentovať čítanie poézie, pretože nenahrávalo zvukové stopy. Básnici a filmári preto našli originálne riešenia: pracovali s obrazovými montážami, rytmickým opakovaním, textovými výňatkami, opakujúcimi sa motívmi alebo slovom-písmenom v technike stop-motion. Tomislav Gotovac ako aktívny pozorovateľ sveta videl systém filmových obrazov v americkom kóde, ktorý neustále performatívne skúmal a prekladal do politického diania a kultúrneho kontextu postkomunistickej Európy. Po roku 2000 umelec a básnik Jurij Leiderman a režisér Andrej Silvestrov vyvinuli špecifickú formu filmovej geopoetiky. Umiesťovali literárne ornamenty a kultúrne stereotypy v rôznych životných prostrediach po celom svete.

PRAKTIKY ANTICIPÁCIE

Ak sa dominantnými konceptmi súčasnosti stáva kritickosť a inovácia, podme premýšľať nad praktickými anticipáciami, ktoré, ako tvrdí Peter Osborn, vystihuje charakter súčasného umenia lepšie než horizont očakávaní. Špecifická súčasnosť mnohých experimentov zo 60. a 70. rokov je výsostne aktuálna, pretože i dnes anticipuje krízu jazyka ako univerzálneho média komunikácie. Utopická agora sa môže niekomu javiť ako neznesiteľný priestor hluku, dráždivého prekríkovania, trilkovania a jačania, neartikulovanej semiotickej búrky. Utopická agora nemá centrum, je principiálne mnohohlasná, ale napriek tomu v nej zreteľne počuť každý jeden hlas. Utopická



agora je zostavená z individuálnych a skupinových praktík anticipácie. Preto smeruje predovšetkým k prítomnému a budúcemu aktívnemu divákovi. Utopická agora vytvára priestor pre reflexiu vlastných prostriedkov poézie. Václav Magid tento pohyb v stratégii práce s textom za hranice poézie popísal na príklade moskovského konceptualizmu. Premena chápania poézie ako média súvisí podľa neho s rozšírením súboru poetických konvencií na nosiče v celkom odlišných materiáloch. To vytvára predpoklad k rozšírenému vnímaniu jazyka ako „básnickej hmoty“ na jednej strane a porozumeniu jazyka ako nástroja poézie, ktorý sa používa performatívne, na strane druhej. Pohyb vo vnútri utopickej agory je odstredivý. Je to pohyb od sebareferenčnosti umenia k reflexii ideologickej podmienenosti jazyka. Priateľstvo ako schopnosť vytvoriť spoločný svet ironických vyjadrení a očakávaní je podstatným príznakom utopickej agory. Ukazuje možnosť uchopiť jazyk vo sfére zraniteľnosti a subjektivity, čím môže a musí prepožičať hrdlo a hlas nevypočutým, vidieť svet ako komplex nekonečných živých príbuzenstiev. Utopická agora odmieta kultúrne nadradenosť akéhokoľvek jazyka, bojuje za dialektu, jazykové hybridy, skomoleniny a exaltované prejavy rétorickej extázy. Politikou utopickej agory je zápas za jazyk a súčasne zápas proti dokonalej komunikácii, proti jednému kódu, ktorý univerzálne sprístupní význam sveta a umocní centrálnu dogmu falocentrizmu.



AUTOR VOľNE NADVÄZUJE NA TEXTY, KTORÉ VZNIKLI PRE VÝSTAVU POÉZIA A PERFORMANCIA. VÝCHODOEURÓPSKA PERSPEKTÍVA V NOVEJ SYNAGÓGE V ŽILINE A TÝMTO ĎAKUJE SPOLUKURÁTOROM TOMÁŠOVI GLANCOVI A SABINE HÄNSGEN A TIEŽ ĎALŠÍM MENOVANÝM I NEMENOVANÝM AUTOROM, KTORÝCH FORMULÁCIE A VÝRAZY V TEXTE POUŽIL.

AUTOR JE TEORETIK UMENIA.

Tam, kam sa Adichie neodvážila

Minulý rok nám, okrem inej vynikajúcej reportážnej literatúry, vydavateľstvo Absynt prinieslo slovenský preklad eseje nigérijskej autorky Chimamandy Ngozi Adichie *Všetci by sme mali byť feminist(k)ami*. S názvom a obsahom knihy, ktorá pôvodne vznikla ako TED Talk, sa nemožno sporiť. S Adichie však určite musíme vstúpiť do dialógu. Mnohí/é totiž už vieme, že by sme mali byť feminist(k)ami. Teraz však prichádza otázka, akými feminist(k)ami by sme mali byť.

Na potulkách slovenským vyšším školstvom často hovorím so študentkami a študentkami o rodovej rovnosti. Zvyčajne si vypočujem aspoň jednu-dve pripomienky, že „feminizmus hento“ a „feminizmus toto“. Akoby bolo mojou osobnou misiou a zodpovednosťou neustále vysvetľovať, že žiaden jeden „feminizmus“ neexistuje. Ak by sme si „feminizmus“ aj chceli kategoricky pomenovať, skončili by sme na mile ďaleko od predstavy laickej verejnosti. Feminizmus nie je živá entita s konkrétnym tvarom a formou. Existujú len ľudia s rôznymi postojmi, predstavami, agendou či aktivizmom. Takže žiaden feminizmus, ale feminizmy.

A práve týmto skresleným predstavám Adichie pomáha. Naznačuje to už text na obálke kompaktnej knižky, ktorý informuje čitateľov a čitateľky, že Adichie prináša „jedinečnú definíciu feminizmu pre 21. storočie“. Bola by to trefná poznámka, no autorkina definícia feminizmu jedinečná nie je. A to ani vo svojom úzkoprsom pohľade na nerovnosť a útlak. Za povšimnutie stojí aj pripomienka na obale knižky – názov eseje sa dostal už aj na tričká kolekcie Dior. Takýto branding, ktorý sa snaží „feminizmus“ predat ako atraktívny produkt úspešných žien, je symptomatický pre celú esej, ktorá môže byť pre slovenského čitateľa a čitateľku na mnohých miestach problematická.

PRETRIEŤ RUŽOVÚ A MODRÚ NA ZELENÚ

Hlavným argumentom, ktorý nás sprevádza celou knižkou i samotným TED Talkom, je, že rodové stereotypy bránia mužom aj ženám v naplňaní ich túžob. Adichie sa v celej eseji neustále vracia k svojmu životu v Nigérii a je teda zjavné, že jej stotožňovanie sa s „feminizmom“ vyplýva najmä zo skúseností s rodovými stereotypmi, ktoré sama zažila v Lagose. Hovorí napríklad o tom, ako žena nemôže chodiť sama po ulici. Ako jej kamarátka nosí snubný prsteň, aby pôsobila na svoje okolie dôstojnejšie a aby ju v pracovnom kolektíve brali vážne. Alebo ako

sú mladé ženy neustále svojimi rodinami vydierané, aby sa vydali a mali deti. Jej cieľom je deesencializovať femininitu a maskulinitu: hovorí o tom, že charakter a potreby nie sú vrodené, ale sú produktom našej socializácie. Nedá sa nesúhlasiť.

Autorkine predstavy o rodových nerovnostiach a riešeniach, ktoré je na ich odstránenie nutné uplatniť, však možno označiť prinajlepšom za povrchné. Na jednom mieste sa napríklad sťažuje, že sú chlapci vychovávaní vo viere, že znakom mužnosti je byť finančne zabezpečený a postarať sa o ženu. Autorkin recept je jednoduchý: mali by sme chlapcov vychovávať tak, aby tomu neverili.

Bum. Všetko sa vyrieši, keď si to uvedomíme a budeme jednoducho učiť naše deti inak. Zabúda však na to, že aj rodové stereotypy museli najprv niekde vzniknúť. Klásť si otázky o politickej ekonomii vo svojej krajine by zrejme bolo už príliš náročné a odradilo by potencionálnych čitateľov a čitateľky. Zamýšľať sa nad tým, prečo je domáca práca žien neohodnotená, je príliš komplexné. To Dior nepredáva. Kritizovať podhodnotenie profesií, v ktorých väčšinou pracujú ženy ako zdravotné sestry, upratovačky alebo opatrovateľky, by bolo naddho.

POKROČILÉ POČÍTANIE

Hovorím naddho, pretože si myslím, že Adichieovej esej obišla potreba vysvetľovať podstatu mnohých feministických argumentov. A to môže byť pre slovenského čitateľa a čitateľku hlavným kameňom úrazu, resp. nepochopenia podstaty feministickej kritiky. Na jednom mieste napríklad autorka spomenie, že muži dostávajú za rovnakú prácu vyššie platové ohodnotenie ako ženy, ďalej sa však tomuto vyjadreniu nevenuje. Slovenský čitateľ a čitateľka bez znalostí rodových aspektov trhu práce sa len pousmejú. Povedia si, že na to máme na Slovensku antidiskriminačný zákon. Veď to sa u nás môže stať. Takto znie *napríklad* konvenčný slovenský postfeminizmus.

Obávam sa však, že Adichie mala na mysli tzv. rodový mzdový rozdiel (z angl. gender pay gap). Ten možno počítat rôznymi spôsobmi a najčastejšie sa využíva prepočítanie na hodinovú alebo mesačnú mzdu mužov a žien v danej krajine. Nejde pritom o rozdiel medzi mužom a ženou pracujúcich na tej istej pozícii. Rodový mzdový rozdiel v skutočnosti meria systém, ktorý operuje na rodových stereotypoch. Meria, ako rodové stereotypy ovplyvňujú pracovné životy mužov a žien. Ženy majú tendenciu zamestnávať sa v nízko platených sektoroch. Odchádzajú na materskú, ich kvalifikácia často zaostáva. Počas mesiaca využívajú OČR (ošetrovanie člena rodiny) častejšie ako muži, keď je dieťa alebo iný člen rodiny chorý. V porovnaní s mužmi viac pracujú na úväzky so zníženým počtom hodín a majú tendenciu robiť menej nadčasov. Tam vzniká medzi mužmi a ženami mzdová priepasť. Toto všetko sa však z Adichieovej eseje nedozvieme.

NERACIONÁLNA ŽENA

Knižka *Všetci by sme mali byť feminist(k)ami* sa sústreďí primárne na jeden segment žien. A to si čitateľ/ka uvedomí po asi piatej anekdote autorky, ktorá začína slovami: „mám kamarátku manažérku“, „moja kamarátka vedie firmu“, „moja priateľka je úspešná podnikateľka“ atď. Autorkin hlavný argument je už v úvode eseje zjavný – máme málo žien na vedúcich miestach. Opäť nemôžeme oponovať, je to takmer vždy pravda. Mám ale obavu, že zatiaľ čo sa Adichie vo svojej eseji snaží o jedno, zabúda na druhé. Na ženy, ktoré nechcú byť manažérkami. Alebo tie, pre ktoré práca nie je kariérou, ale nutným zlom. Takáto žena sa v Adichieovej eseji nenachádza a je dosť možné, že ani nezapadá do jej predstavy o ženskej emancipácii či racionalite.

Nechápte ma zle, ja si tiež myslím, že by sme všetci mali byť feminist(k)ami. Avšak neustále si klásť otázku, čo je feminizmus, je únavné a v tomto bode už aj irelevantné. Jednoducho aj preto, že si každý pod „feminizmom“ predstavuje niečo iné. A to je úplne pochopiteľné. Poďme sa preto radšej pýtať, aký je váš/môj/náš feminizmus, resp. predstava o rovnosti. To na Slovensku potrebujeme.

A PRETO NEMÁME NA SLOVENSKU PEKNÉ VECI!

Nedávno som sa ocitla v hádke. Moje rozhorčenie začalo tým, že na

Slovensku neexistujú bezpečné ženské domy pre obete domáceho násillia, ktoré by boli zadarmo. Mesačný pobyt v takomto zariadení stojí zvyčajne dvesto eur, čo je pre ženu, ktorá uteká z domu s deťmi, niekedy problém (partner zablokuje kreditku a pod.). Preto potrebujeme aspoň jedno zariadenie, ktoré bude fungovať zadarmo. Argument, ktorý v tejto hádke od inej osoby odznel, bol, že taký systém možno niekto zneužije. Napríklad aj „nejaká Rómka s piatimi deťmi“! A pre toto nemáme na Slovensku pekné veci. K reflexii toho, čo je pri takomto postoji problematické, nám však esej Chimamandy Ngozi Adichie nepomôže.

Na záver eseje si Adichie kladie dôležitú otázku. Píše: „Iní zas povedia, 'Nuž, a čo chudobní muži? Aj tí to majú ťažké'. A to je pravda. Ale tento rozhovor nie je o tom. Rod a trieda sú celkom odlišné kategórie.“ Argument, ktorý ponúka, je opäť nespochybniteľný: „Isté veci sa mi v živote dejú preto, že som žena.“ Rozhodne. Možno však dodať, že isté veci sa autorke v živote aj nedejú, a to práve preto, že je žena z vyššej vrstvy.

MUSÍME CHCIEŤ VIAC

Podstatné je teda čítať *Všetci by sme mali byť feminist(k)ami* s vedomím kontextu, v ktorom kniha vznikla. O kultúre rodových stereotypov v nigérijských podmienkach veľa neviem. Viem ale niečo o stave rodovej rovnosti na Slovensku. Preto by som bola rada, keby slovenskí čitateľa a čitateľky išli ďalej. Nemyslím si totiž, že niekoho esej autorky privedie k otázke, prečo je rodičovská dovolenka len 214,70 €, alebo prečo je v pouličnom sexbiznise na Slovensku najviac žien rómskeho etnika, či prečo ženy, ktoré zažívajú roky násillie od partnera, „jednoducho“ neodídu preč.

Na to, aby si slovenskí čitateľ a čitateľka kládli tieto otázky, by musel byť text *Všetci by sme mali byť feminist(k)ami* radikálne politický. Okrem otázky, ako vychovávať deti a aká má byť rodina, by mal brať na zodpovednosť aj iné inštitúcie – napríklad trh alebo štát. Chimamanda Ngozi Adichie vo svojej eseji prináša mnoho relevantných tém a postrehov. Je však nutné odmietnuť autorkinu definíciu feminizmu ako invenčnú či prelomovú 21. storočie. My musíme ísť ďalej. Tam, kam sa Adichie neodvážila.

AUTORKA JE POLITOLOGKA A AKTIVISTKA

Veronika Valkovičová

feministický |<

Toxicita umění

Málo se mluví o tom, že současné umění je v mnoha ohledech toxické. Nejen proto, že mnohé materiály, barvy nebo technologie jsou zkrátka v dlouhodobém kontaktu se živými bytostmi smrtící. A nemusí se jednat jen o osinkocement, který obsahuje azbest, ani jedovaté anilinky, jež pomalu zabíjí své tvůrce. Jde i o užívaní stroboskopického osvětlení, díla ovlivňující klima nebo experimentování s plísněmi, jímž trpí především kustodky a kustodi. Pokud rozšíříme spektrum toho, co je možné otrávit, asi nejhorším problémem (nejen) současného umění je odpad, respektive plýtvání vázané na megapřehlídky typu bienále. Množství lidí, kteří do zájímavých destinací každoročně dolétnou už dávno není pouze zanedbatelná elitní vrstva šťastlivců. Daleko nejtoxictějším prvkem je ale exkluzivnost, jíž je současné umění přímo nacucané. Nejde snad ani tak o soutěžení, natožpak ceny, jichž umění na trhu dosahuje. Tím, co nás pomalu všechny ubíjí je pocit, že rozumět umění znamená něco víc.

Anežka Bartlová

Pop's not dead

Nový mixtape od Charli XCX Pop 2 je dalším jasným důkazem toho, že pop ako hudobná aj estetická forma má stále čo povedať, keď sa nebojí otvorene flirtovať s novými konceptmi a prvkami. Ťažko presne vymedziť jeden prvok úspechu albumu. Môže to byť vylepšená produkcia jedného zo zakladajúcich členov PC Music, AG Cooka, ktorý do chytľavých popových aranžmánov pridal jasné vplyvy hudobného štýlu grime, alebo jednoduché, ale veľmi úderné texty Charli. A možno je dobrý vďaka slušnému výberu hostí, ktorí oscilujú medzi hviezdickou Carly Rae Jepsen a kráľom gopnik flexinu, Tomym Cashom. A možno je to jednoducho veľmi dobre spravený popový album, ktorý sa nebojí odtiahnuť stenu ako pošťár Janko a necháva veciam voľný, organický priebeh. A možno tu píšem jeden strašný nonsense a namiesto čítania tohto odstavca si radšej album nájdite a ponorte sa do nihilistickej pozlátky interpretky, o ktorej budeme v budúcnosti naozaj veľa počuť.

Andrej Kabal

Váhovo Ticho

Juraj Váh je autor, ktorý napriek zaradeniu do druhej línie dramatikov predstavuje pozoruhodného tvorca, ktorý je v našom kontexte v mnohých ohľadoch jedinečný. Aj dve diplomové práce, ktoré som o jeho tvorbe napísala, z neho spravili moju literárnu lásku. Rozhodnutie Maxa Sobeka inscenovať Váhovo *Ticho* ma preto úprimne potešilo. Hra napísaná v roku 1948 tematizuje spoluúčasť bežných Slovákov na arizácii. Židovský mladík Spiegel je bezpochybnou jednou z prvých podobných postáv v literatúre po 2. svetovej vojne vôbec. Spiegeľovi sa podarí utiecť z koncentráku, pri návrate domov naráža na strach, odmietanie, na ticho celej spoločnosti. Bojím sa uvažovať, či je téma inkostí a radikalizácie spoločnosti taká citelná, že si mladí tvorcovia vybrali práve tento titul. Dramaturgický výber je v tomto prípade to hlavné, čo môžem pochváliť. Výsledná inscenácia žiaľ trpí viacerými neduhmi študentského predstavenia (uvádza sa v Štúdiu Kaplnka VŠMU) – aj to môže byť dôvodom, že titul ostal takmer nepovšimnutý. Napriek tomu, vidieť Váhovu hru na javisku je pre mňa jedným zo splnených snov.

Zuzana A. Ferusová

Majú na to byť v knižke?

Monografia Anti-Gender Campaigns in Europe – Mobilizing against Equality (2017), ktorú zostavili Roman Kuhar a David Patternote, určite nie je prvou a ani poslednou publikáciou na tému európskych hnutí proti takzvanej „rodovej ideológii“. Ako prvá však ponúka komparatívnu perspektívu niekoľkých prípadových štúdií. Približuje nástroje aktérov a politických skupín, čím poukazuje na spoločné znaky v politickej komunikácii či zdrojoch financovania. Monografia zároveň vyhodnocuje otvorenosť ideologických východísk týchto skupín, ktoré sami seba definujú rôznymi opozíciami, napríklad voči technokratickým sociálnym politikám či politikám identity so zameraním na LGBT práva. Táto hardbacková publikácia sa už stihla stať známou v istých (povedzme si otvorene, hlavne feministických) kruhoch na Slovensku. Prehliadnutý v nej však zostáva slovenský kontext hnutí proti „rodovej ideológii“, ktorý vlastnú kapitolu nedostal. To považujem prinajmenšom za nešťastné, keďže materiálu a dát by určite bolo Kuffa.

Veronika Valkovičová

100% americký sen

Zoznámte sa s našou edíciou 100%.



Reklama na monopol

Bol nesmierne chladný januárový deň a ja som, tak ako každé ráno, kráčala na zastávku neďaleko môjho bytu v Budapešti. Všimla som si, že cez noc vymenili svetelný reklamný pútač v sklenenej vitríne. Ten nový bol tmavomodrý, o niečo vyšší než priemerný človek a vďaka dizajnu sústredných kruhov pôsobil štýlovo a moderne. Bola to reklama na maďarských letových dispečerov *Hungaro-Control*. Áno, billboard robí reklamu spoločnosti, ktorá má na trhu riadenia letov monopolné postavenie. Je jasné, že taký trh ani neexistuje. Cestujúci ani letecké spoločnosti si nemôžu vybrať, kto ich bude navigovať, keď vletia do maďarského vzdušného priestoru.

Európska únia sa snaží liberalizovať viacero aspektov leteckej dopravy, preto by ste sa mohli nazdávať, že ide iba o nevinnú kampaň PR oddelenia. Opak je však pravdou. Reklama v bežných západných demokraciách je možno len následkom a produktom konzumnej spoločnosti. Otravným vizuálnym smogom. No v Maďarsku je veľmi spolitizovaná.

Je to nástroj propagandy, cesta, ako smerovať peniaze verným kamarátom vládnucej strany (Fidesz), a tiež spôsobom, ako zasypať politických oponentov vysokými pokutami, ak dostanú zlavu na billboardy, ktoré si prenajali.

Maďarská vláda miňa obrovské sumy peňazí na vlastnú propagandu. Novinári túto situáciu dobre zdokumentovali a hovoria, že práve cez reklamu smeruje Fidesz peniaze spriatelovým agentúram, ktoré vlastní billboardy a iné reklamné priestory.

Portál *atlatszo.hu* napríklad informoval, že medzi aprílom a júlom 2017 maďarská vláda minula 23 miliónov eur na propagandistickú kampaň proti Sorosovi a Európskej únii. Kampaň zaplavila ulice a zastávky mestskej dopravy fotkami pôvodom maďarského miliardára a filantropa Georga Sorosa a nápisom „Nedovoľme, aby sa Soros

smial ako posledný!“ Táto kampaň bola všade a široká verejnosť ju odsúdila za antisemitizmus.

V nasledujúcich troch mesiacoch medzi júlom a októbrom sa vláda nezaistavila a minula na reklamu proti Sorosovi 7,6 milióna eur. Navyše zaplatila 2,8 milióna eur za PR články o vlastných aktivitách a investovala 1,6 milióna do reklamy majstrovstiev sveta v plávaní. Najväčší podiel z týchto peňazí utratila na mediálne spoločnosti kamarátov. Najviac dostal Lőrinc Mécsáros, starosta dediny Felcsút, z ktorej pochádza premiér Orbán.

Financovanie kamarátov kupovaním billboardov zviditeľňuje korupciu v uliciach. Predmetom reklamy sa nestávajú iba letoví dispečeri. Veľakrát sa nájde aj reklama na štátom vlastnenú spoločnosť, ktorá má monopolné postavenie v predaji elektriny obyvateľom Maďarska, z čoho vyplýva, že nemá zmysel ju propagovať. A občas, keď šoférujete po vidieku, zbadáte pri ceste billboard, ktorý zobrazuje jadrovú elektrárňu Paks. Jedinú jadrovú elektrárňu v krajine. Stavbu, ktorá je v prevádzke od roku 1982.

Bilbord na jadrovú elektrárňu nie je jediným spôsobom, akým vláda využíva reklamu vo svoj politický prospech. Nedávny politický škanďál v Maďarsku sa týkal najsilnejšej opozičnej strany Jobbik, ktorá dostala vysokú pokutu od Štátneho kontrolného úradu, pretože v prvých šiestich mesiacoch roku 2017 prenajímala billboardy od podnikateľa Lajosa Simicsku za nižšiu cenu než sú trhové sadzby. Podľa obvinení kontrolného úradu ide o nelegálne financovanie kampane. Úrad sa odvolal na zákon z roku 2014, ktorý zakazuje spoločnostiam podporovať politické strany, pričom zákaz sa vzťahuje aj na pomoc nefinančnými prostriedkami.

Pokuta dosiahla výšku 2,2 milióna eur. Kontrolný úrad tvrdí, že presne toľko ušetrila strana Jobbik na prenájme

reklamných priestorov od spriatelenej spoločnosti, ktoré patria Simicskovi. Orbán a Simicska sa po celé desaťročia priatelili a prv než sa rozhádali, podnikateľova stavebná spoločnosť vyhrala veľa verejných súťaží. Simicska dnes podporuje stranu Jobbik.

Ostatné opozičné strany dostali pokuty z podobných dôvodov, ale pokuta pre stranu Jobbik je doposiaľ najvyššia. Ak vláda nakoniec toľko peňazí z účtu strany strhne, a je nepravdepodobné, že sa strana Jobbik pokute vyhne, opozícia už nebude môcť robiť vlastnú kampaň pred aprílovými parlamentnými voľbami.

A rovnako prídu o kampaň aj zvyšné opozičné strany. Spravodajský portál *zoom.hu* v polovici januára ohlásil, že strana Fidesz si objednala billboardy a svetelné reklamné pútače od reklamných spoločností, ktoré nevlastní Simicska. To znamená, že počas volebnej kampane budú tri štvrtiny reklamného priestoru pre opozíciu nedostupné. Slobodné a spravodlivé voľby? Asi ťažko.

PREKLAD: ZUZANA MIHÁLIKOVÁ

AUTORKA: ANITA KŐMŰVES

Autorka je reportérkou *Átlátszó.hu* – mimovládnej organizácie, ktorá publikuje online magazín pre investigatívnu žurnalistiku. *Átlátszó* sa snaží podporovať transparentnosť, zodpovednosť a slobodu informácií v Maďarsku. Je financovaná z nestránskych a mimovládnych zdrojov, neprijíma peniaze od štátnych inštitúcií, politických strán ani od ich partnerov.

ATLATZSO.HU