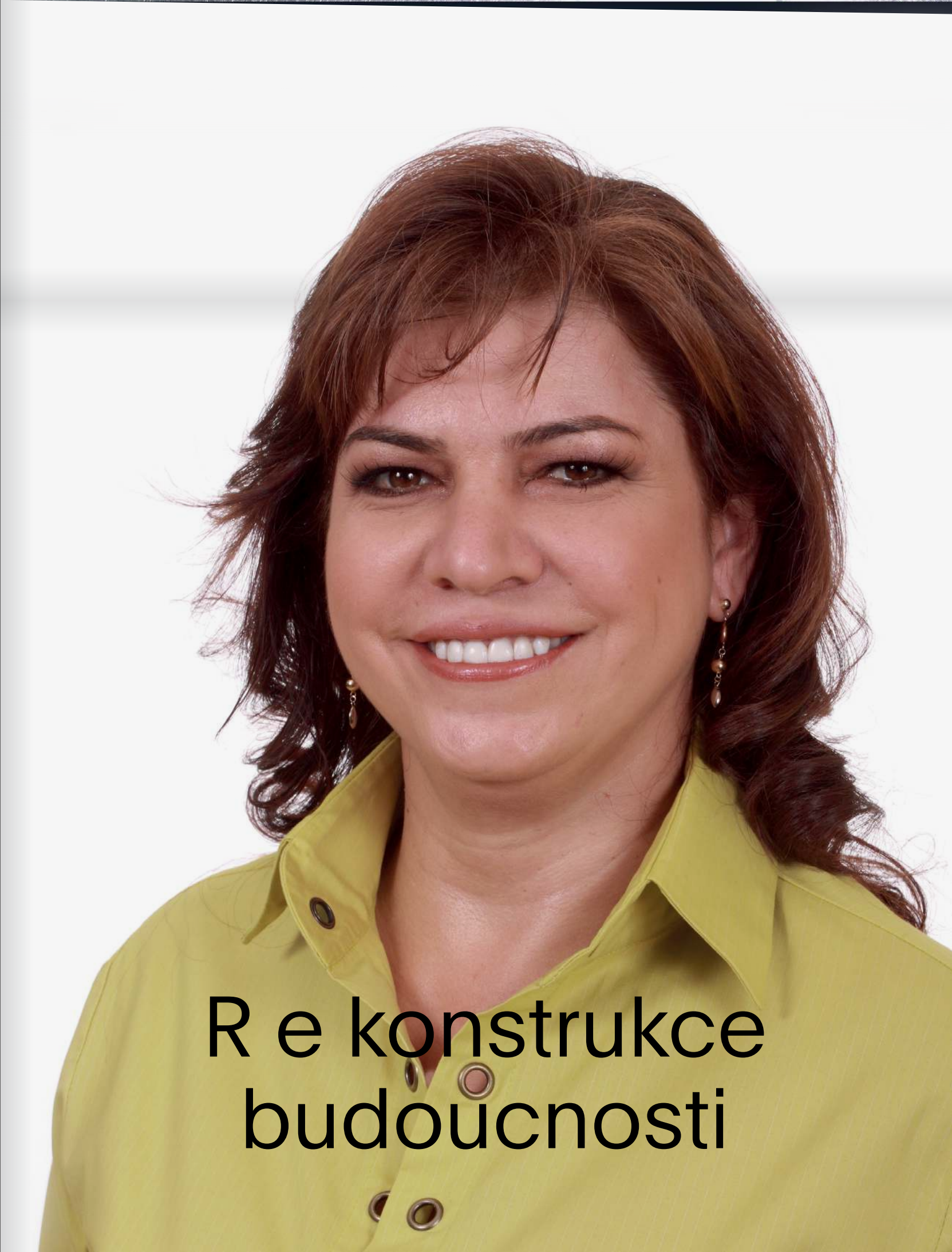




R e konstrukce
budoucnosti

Básně Miroslava Kubese
(1962–1975)
Text: Zbyněk Benýšek
28

ležet na Zemi
ležet na Ni
zarývat do Ni
prsty
čím dál hlouběji
lámat si nehty
přísát se k obloze

Šijeme roušky
Text: Miroslav Oščátka
25



Věřit ve smysl zdánlivě
neproduktivního času
Rozhovor s Kateřinou Münzovou
23



Znovu promýšlet lidská práva
Rozhovor s Annou Šabatovou
03



Dekarbonizovat společnost
znamená dekarbonizovat
především postoje
Rozhovor s Yvonnou Gaillyovou
a Janem Hollanem
07

Polarizace vyprávění
„My a Oni“
Rozhovor s Jakubem
Mackem
13



V dosavadní tvorbě
o Romech něco schází
Pohled Romů samotných
Rozhovor s Pavlínou Matlovou
a Davidem Tříserem
16



FUTURO MA
Fotoprojekt ARA ART
18



Sociální odstup
je protikladem divadla
Text: Barbora Schnelle
19

Editorial
52



Mocálý fantazie a reality
Reportáž z bytového
divadla Jana Sedala
Text: Petr Minařík
48



Hyperobjekt nad
rodinným stolem:
Proč to oddělovat?
Text: Milo Juráni
44



Wall of Faces
40



Nezáleží na věku, ale na tom,
zdejší jsme ochotní a schopní
vnímat jevší poezii
Rozhovor s Pavlou Dombrovskou
33



Čekání na update
Text: Jakub Liška
36



ANKETA
39

Rozhovor s Annou Šabatovou
Text: Barbora Liška a Jakub Liška

Anna Šabatová (*1951) se celoživotně zabývá ochranou lidských práv. Je signatářkou Charty 77, spoluzakladatelkou Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných. V roce 1987 byla mluvčí Charty 77. V letech 2001–2007 byla zástupkyní veřejného ochránce práv, v letech 2008–2013 předsedkyní Českého helsinského výboru a v letech 2014–2020 veřejnou ochránkyní práv.

Znovu

p r o m ý š l e t

lidská práva

Na rozhovoru pro CEDIT jsme se s Annou Šabatovou domluvili již na podzim 2019, kdy ještě jako ombudsmanka diskutovala v rámci večera *Café Revoluce: Kdo jsme 30 let poté?* pořádaného Provázkem. Uskutečnili jsme jej pak jen pár dní nato, co byl mediální ruch ohledně volby a nástupu nového ombudsmana přehlušen nekompromisním halasem kvůli koronavirové pandemii. Zatímco zájem většiny médií se zaměřuje spíše na zachycování a produkci jevů akustických, CEDIT se zajímá primárně o jevy geologické povahy. Proto v podtextu celého rozhovoru zaznívá otázka: Jak nevnímat lidská práva jen jako sedimenty minulosti, ale jako magmatický fenomén, který může být potenciálním zdrojem energie pro budoucnost?

Co je podle vás z odkazu Charty 77 ještě živé? Nestal se z ní už jen vyprázdněný symbol?

Z Charty 77 stále zůstává jedno důležité poselství. Bylo to poměrně obsáhlé a různorodé společenství lidí, kteří měli na základě přihlášení se k myšlence lidských práv silný pocit vzájemné sounáležitosti. I přesto, že se mnohdy nacházeli na různých místech republiky a měli velmi různorodou minulost, měli pocit důležitosti. I přesto, že se mnohdy nacházeli na různých místech republiky a měli velmi různorodou minulost, měli pocit důležitosti. I přesto, že se mnohdy nacházeli na různých místech republiky a měli velmi různorodou minulost, měli pocit důležitosti.

Tehdy byla společnost samozřejmě jinak strukturovaná. Ale v Chartě byli lidé schopní o něco společně usilovat a spolupracovat navzdory názorovým rozdílům. Toto společné úsilí tak umožňovalo překonat i poměrně silné ideologické různosti. Charta fungovala napříč politickým spektrem, protože panovala shoda na tom, že je potřeba dodržovat a naplňovat lidská práva, která jsou něčím, co má pro společnost velký smysl.

Málo se dnes hovoří o generační pestrosti Charty. Byli kolem ní jak úplně mladí lidé, tak i ti, kteří vstupovali do politického života ještě před druhou světovou válkou. Těch samozřejmě nebylo už početně mnoho, ale byli to lidé, kteří

zažili období protektorátu a byli vězněni nebo padesátá léta, a to na různých stranách. V Chartě existovala snaha tyto rozdíly překlenout. Například v eseji *Nežít v nenávisti* Josef Zvěřina mnoha katolickým křesťanům ukázal, že je důležité odpouštět a hledět do budoucnosti a nést si osobní traumata z minulosti.

Myslím si, že tento rozměr Charty se nám bude v nějaké příští krizi zase hodit. Teď zažíváme environmentální krizi, klimatickou krizi, a společnost se bude přeskupovat. Budou se třeba vytvářet silnější společenství než jen běžná politická organizace. Například v roce 2016 hodně lidí spojila myšlenka pomoci uprchlíkům.

Odkud se důraz na lidská práva v Chartě vzal? Odkud tato idea do tohoto prostředí přišla?

Charta 77 se díky ideji lidských práv zformovala. Po roce 1969, kdy začala probíhat normalizace, existovaly skupinky, malá prostředí svobodomyšlných lidí, které byly dosti izolované anebo jen částečně propojené, ale neměly jednotící ideu. Až během procesu s Plastic People of the Universe mezi nimi vznikla vzájemná solidarita. Řada lidí z různých generací se díky němu vůbec setkala a seznámila. Po ukončení procesu mnohým z nich přišlo, že v tomto setkání byla jistá hodnota. A byl to Ladislav Hejdlánek, který upozornil na to, že Československo nedávno

ratifikovalo Mezinárodní pakt o občanských a politických právech a Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech. Jiří Němec, velká postava katolického prostředí a undergroundu a hlavní organizátor solidarity s Plasty, pak navštívil Havla na Hrádečku a dál je to už známé. Vznikla myšlenka, že když se stát zavázal dodržovat lidská práva, je třeba to po něm i žádat, a také vzniklo prohlášení, které bylo napsané velmi neideologickým způsobem. Protože se nedovolávalo ani socialistických, ani komunistických hodnot, mohli se pod něj v souladu se svým svědomím podepsat jak lidé, kteří režim zcela odmítali, tak i ti, kteří socialismus přijímali, ale jen kritizovali jeho praxi. Díky důrazu na lidská práva našli společný jazyk a společnou platformu.

Jazyk, kterým dnes hovoříme o Chartě 77, je zcela jiný než tehdy. Kdybyste prošli dokumenty Charty nebo sdělení Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných, tak byste tam nenašli žádný ismus. Ani komunismus, ani kapitalismus, ani socialismus. Podstatu naší snahy se podařilo vyjádřit skrze koncept lidských práv.

Jakým způsobem se koncept lidských práv dařilo vnášet do institucí nově vznikajícího státu po roce 1989?

Charta nikdy nepředpokládala, že nevznikne normální politický život, i když sama neusilovala o politickou moc. Ale v návaznosti na Chartu začala ještě

před revolucí vznikat vysloveně politická uskupení. Byly to například Hnutí za občanskou svobodu Rudolfa Battěka a dalších, Demokratická iniciativa Bohumila Doležala a Emanuela Mandlera či Klub za socialistickou přestavbu Obroda.

Po Listopadu se pomalu budovaly nové politické a státní instituce. Ustavily se politické strany, konaly se svobodné volby. Základní přihlášení k ideji lidských práv je možno spatřovat v přijetí Listiny základních práv a svobod. Byl založen ústavní soud, tehdy ještě federální. Ostatně byl už v předlistopadové ústavě, ale nikdy tento článek nebyl naplněn, až v roce 1991, v nových poměrech. Velmi důležité je, že Česká republika vstoupila do Rady Evropy a tím se přihlásila k celému souboru lidskoprávních dokumentů, zejména k Evropské úmluvě o ochraně lidských práv a základních svobod. A přihlásila se tím výslovně k ideji demokratického právního státu a lidských práv.

Hodně lidí si však po revoluci myslelo, že jsou lidská práva naplněna. Politické svobody byly skutečně velmi rychle naplněny, ale málokdo i z lidí kolem Charty byl schopen a ochoten vidět skutečný stav lidských práv v našem každodenním životě. Vzpomínám si, že ještě kolem roku 2000 se i v prostředí organizace Člověk v tísni řešila lidská práva jako otázka toho, co bylo v minulosti a co se děje jinde ve světě. Málokdo ale uvažoval o lidských právech uťovivě a kriticky z hlediska každodenního života společnosti. To se ale postupně měnilo.

Ve svobodných poměrech se rapidně zhoršilo postavení Romů. Byli sice uznáváni jako Romové a mohli se organizovat, to byla důležitá hodnota, ale ekonomicky se jejich situace velmi zhoršila. Zákony a vůbec politická praxe nového režimu tuto situaci moc nezohledňovaly a reagovaly na ni s velkým zpožděním. Typickým příkladem byl zákon o nabytí a pozbytí státního občanství, na jehož základě mnoho Romů těžce získávalo občanství. Což ale představovalo problém, protože na občanství byl tehdy navázaný celý systém sociální podpory. A tím, že mnozí Romové neměli občanství kvůli zákonné překážce, neměli ani nárok na sociální podporu. To založilo ekonomický propad mnoha rodin už v raných devadesátých letech. Myslím, že je zajímavé připomenout, že první institucionální reflexe byla takzvaná Bratinkova zpráva. Ministr Bratinka a jeho náměstek Viktor Dobal udělali v přiznání občanství a popsání velkého společenského problému obrovský kus práce. Jen pro pořádek připomínám, že Pavel Bratinka byl chartista.

Problematický byl i systém péče o ohrožené děti. Ještě v devadesátých letech se při odnímání dětí postupovalo dost svévolně. Sociální pracovníci nepostupovali podle základních principů respektujících rodinu a rodinný život jako hodnoty chráněné Listinou a Evropskou úmluvou. Dívali se s despektem na ty, jimž měli v zájmu děti pomáhat. Osud dítěte nebyl chápán ve spojitosti s rodinou, takže když rodina přišla o byt, připadalo úředníkům normální dát děti do dětského domova. Tento despekt byl v systému silně zažitý, ale je zajímavé, že si ho nikdo už nespojoval s minulým režimem.

Podobné uvažování fungovalo i v případě odděleného školství a zařazování dětí do zvláštních škol. Mnoho profesionálů a učitelů bránilo starý systém a nebylo ochotno vidět, že děti v odděleném systému zvláštních škol nedostávají stejně kvalitní vzdělání jako ostatní, což je ve společnosti na celý život diskvalifikuje. Úsilí o překonání hluboce zažitého systému je dlouhodobé, a proto nezbývá jiná cesta než se ho snažit postupně reformovat.

Pozitivní roli v tom sehrála tehdy ČSSD, která měla ještě jako opoziční strana ve svém programu zřízení ombudsmana. Kromě přijetí zákona o veřejném ochránci práv (1999), což předchází vlády odmítaly, zřídila Zemanova vláda na úřadu vlády odbor pro lidská práva a jmenovala vládního zmocněnce pro lidská práva, což předtím nebylo. Tuto část jejich volebního programu pro ně napsal můj manžel Petr Uhl.

Proč myslíte, že se v dnešní politice na lidská práva zapomíná?

Oficiálně se na ně nezapomíná. Ombudsman zrušen nebyl, zmocněnkyni pro lidská práva také stále máme. Objevil se tu však silný politický vliv, který začal lidská

práva z podstaty zpochybňovat a dehonestovat. Vytvořila se falešná ideologie, která tvrdí, že lidská práva jsou jen pro „menšíny“ a že se „většiny“ netýkají. Tento mylný pohled, který obratně těží z nejrůznějších předsudků, má podle mého za úkol dehonestovat lidi, kteří usilují o to, aby se ve společnosti prosazovaly jiné než výhradně ekonomické zájmy. Má také ve společnosti snížit vliv nekomerčně a humanitně myslících lidí. Tento názorový proud, který dnes reprezentuje Tomio Okamura nebo prezident Zeman, což je určitý dějinný paradox, však není jen záležitostí České republiky.

Nyní je ale potřeba se ptát, jak se s tím dá bojovat. Je potřeba hledat způsoby, jak

Musíme se začít ptát, co znamenají lidská práva dnes, v kontextu klimatické krize.

oslovit ty lidi, kteří mají pocit, že v dnešním světě nemají dost možností a příležitostí a že se s nimi moc nepočítá. Což je sice objektivní fakt, ale přitom se nedá ani říct, že by nějaké jejich základní lidské právo bylo potlačeno. V levicových prostředích se vede debata o tom, že dnešní levice zapomněla na ty své „masy“ a že nebojuje s kapitalismem v zájmu širokých vrstev společnosti. Pomínu-li teď ten slovník, tak na tom něco je, velké skupiny společnosti se necítí být reprezentovány. A tím je potřeba se zabývat. Tuto myšlenku však není možné stavět do konfliktu s ochranou základních práv. Nejde přece o to, zda jedno, či druhé, ale jak tyto ideje společně přetavit do nové vize. Kolem některých médií se dnes formují nové levicové platformy, např. kolem *Deníku Referendum*, *A2lamu* či kolem časopisu *largument*. Doufám, že takto myslící lidé se budou podílet na formování naší budoucnosti i v politické reprezentaci.

Představují dnes lidská práva v rámci veřejné diskuse prostor, v němž panuje všeobecná shoda, jako tomu bylo v případě Charty 77?

Lidská práva ze sedmdesátých let tento prostor určitě nevytváří. Musíme se začít ptát, co znamenají lidská práva dnes, v kontextu klimatické krize. Naše odpovědi nebudou stejné jako v sedmdesátých letech. Naše sociální realita je dnes už jiná. Musíme se například podívat na to, proč se posledních čtyřicet let rozevírají nůžky mezi bohatými a chudými a proč čím dál tím více světového bohatství vlastní jen malá skupina lidí. To je podle mého v přímém rozporu s ideou lidských práv. Ale přičiny, proč se to děje, nelze jednoduše uchopit a pojmenovat. Jsou zabudovány v celém systému.

Systém i lidská práva ale můžeme redefinovat, můžeme debatovat nad ústavami, můžeme prostřednictvím ústavních principů zajistit spravedlivější redistribuci bohatství. Klimatická krize, ale i současná koronavirová krize a s ní spojená krize finanční jsou určité výzvami i k novému promyšlení konceptu lidských práv. Zůstane nosným, pokud dokáže pružně reagovat na nové problémy a efektivně chránit slabé. V abstraktní rovině samozřejmě lidská práva chrání všechny. V praxi však ti slabší přicházejí často



zkrátka. Jde tedy také o sociální práva, aby se promítala i do zvýšení kvality běžného života. Což nemusí vždy nutně znamenat jen více peněz jednotlivcům, důležité jsou velké investice do veřejných služeb a reálné zajištění rovného přístupu ke vzdělání, ke zdravotní péči, k běžným veřejným službám, jistě to znamená také přístup k zaplatitelnému bydlení, ke kultuře a dalším věcí.

Máte naději, že uvažování o lidských právech bude iniciováno v rámci stávající politické reprezentace?

Reakce současných politických představitelů na klimatickou krizi i na současnou koronavirovou krizi jsou dosti omezené. Obávám se proto, že ti to lidé toto téma

nebudou iniciovat ani v budoucnu. Velký potenciál vidím v lidech napříč celou naší společností, kteří uvažují kritičtěji a kteří chápou, že situace klimatické krize je velmi naléhavá. Myslím, že skupiny těchto lidí začnou posilovat, a doufám, že přerostou v parlamentní většinu. Jsou to jistě různé ideové proudy, ale mohla by se z nich vytvořit většina, která bude schopná se dívat do budoucnosti a jednat ve prospěch lidí i přírody. Pro mne je symbolem omezenosti věta premiéra Andreje Babiše, že by Evropa kvůli koronaviru měla zapomenout na Zelenou dohodu. To je pro mne symptom toho, že naše aktuální politická reprezentace nebude schopna odpovídat na výzvy doby a bude nahrazena lidmi, kteří budou svět chápat v souvislostech a kteří budou schopni pracovat pro budoucnost.

Společenská proměna je dnes ještě nejspíš v začátcích, ale už je znát. Nejen díky existenci médií, o nich jsem už mluvila, posouvají se i média hlavního proudu. Za poslední rok se o klimatu začalo hodně psát. Dnes si už přes osmdesát procent lidí myslí, že člověkem způsobené změny klimatu ohrožují naši budoucnost. Souvisí to jistě i s tím, že nám uschly lesy a že ledaskde mizí voda, že si na to najednou můžeme sáhnout.

Jakou výzvu podle vás představuje pro koncept lidských práv uprchlická krize?

Lidská práva ani solidarita by se neměly zastavit na hranicích. Pokud jde o uprchlictví, selhávají jak země Visegradské čtyřky, tak v nestejně míře i celá Evropa. Otázka našeho vztahu k uprchlíkům je otázka lidskosti, kterou prostě nesmíme vzdát. Současně ale musíme přemýšlet, jak pracovat na tom, aby ti lidé nemuseli ze svých domovů utíkat. Vždycky existovala část lidí, která se přesouvala a hledala lepší podmínky k životu. Ale dnes množství těch, kteří opouštějí svůj domov, závisí na tom, v jakém prostředí žijí. A velká část uprchlíků jsou už dnes uprchlíci klimatičtí nebo váleční.

Odpovědnost bohatého světa spočívá v pomoci těm chudším, především Africe, která se stane s postupující změnou klimatu částečně neobyvatelnou. Primárně jde tedy o reakci na současně klimatické podmínky, aby chudé země zůstaly obyvatelné. Ale ani hranice, které vydobyli naši předkové, nejsou posvátná kráva a nejsou neprostupné. Není důvod, proč by tu s námi nemohli žít ti, jejichž země se neobyvatelnými stanou.

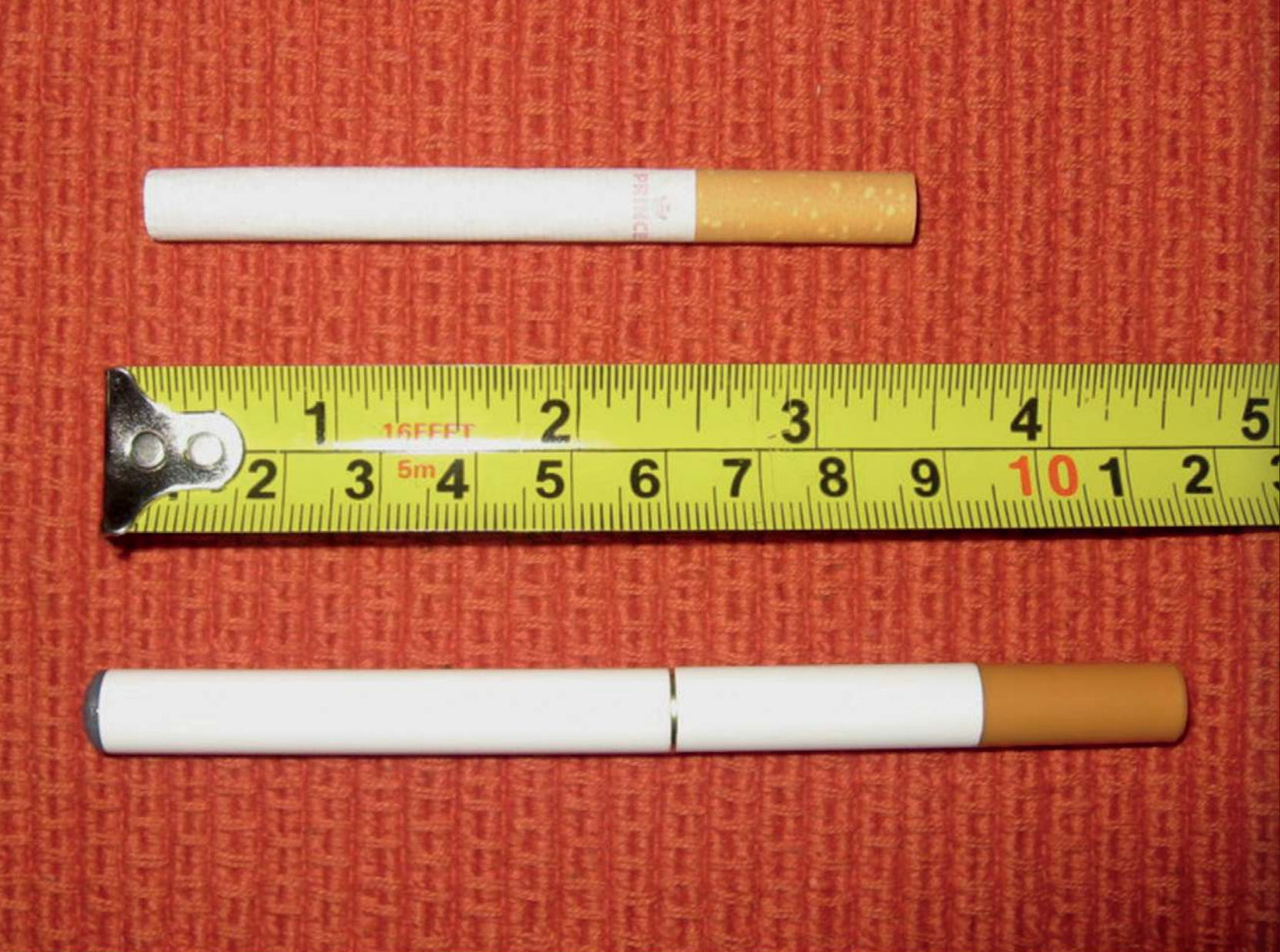
Jak může instituce ombudsmana přispívat k prosazování lidských práv, konkrétně v případě klimatické krize?

Mohu jmenovat dvě situace, kterými jsem se zabývala. První byla výjimka pro elektrárnu Chvaletice, která byla poskytnuta jako výjimka pro vyšší znečišťování oxidem dusíku a rtutí. Zahájila jsem šetření z vlastní iniciativy a tato výjimka byla zrušena. Zároveň bylo řečeno, že kraj je podjatý, což i úředníci sami o sobě říkali, a tak to bylo předáno k řešení jinému kraji. Tím chci říct, že ombudsman může a měl by z vlastní iniciativy poukázat na věci, které jsou proti veřejnému zájmu. Stačí je jen vidět. A poskytovat výjimky pro vyšší znečišťování rozhodně proti veřejnému zájmu je.

Druhou věcí, kterou jsem řešila, je těžba štěrkopísku u Ostrožské Nové Vsi, kde jsou relevantní obavy, že by těžba mohla ohrozit zásoby pitné vody asi pro 130 000 obyvatel. Upozornila jsem, kromě jiného, že je potřeba aplikovat princip předběžné opatrnosti. Za mého působení se tento případ bohužel neukončil. Myslím si ale, že ombudsman má podporovat řešení, která jsou ve veřejném zájmu, a právo těžby není žádné základní právo.

Zajímavé a možná i paradoxní je, že v Maďarsku mají podle nové Orbánovy ústavy z roku 2012 ombudsmana se dvěma zástupci, kteří jsou přímo určení na konkrétní agendu. Jeden zástupce se zabývá menšinami a druhý je určen pro řešení problémů ve prospěch budoucích generací, což by mělo primárně zahrnovat zachování kvalitního životního prostředí pro naše potomky. Jejich konkrétní praxi sice příliš neznám, ale oproti našemu pojetí ombudsmanské instituce se jedná o zajímavý koncept. ☑



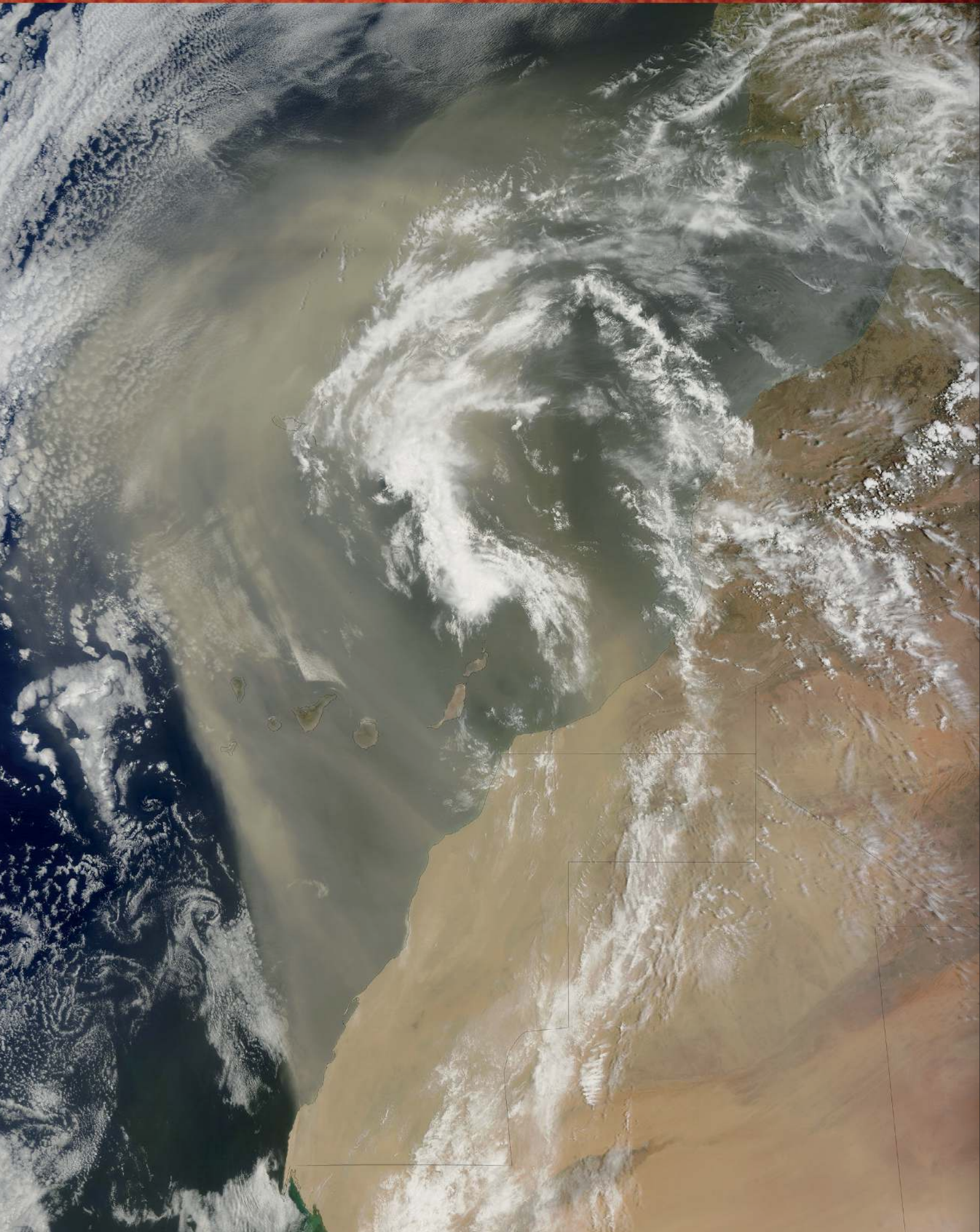


Rozhovor s Yvonnou Gaillyovou
a Janem Hollanem
Text: Barbora Liška a Jakub Liška

Yvonna Gaillyová (*1955) je od roku 1997 ředitelkou Ekologického institutu Veronica. Mezi její hlavní témata patří udržitelnost v domácnosti i veřejné správě, pasivní domy a environmentální aspekty využívání energie. Iniciovala výstavbu Centra Veronica, které je první českou veřejnou budovou postavenou v pasivním standardu. Externě vyučuje na Katedře environmentálních studií na FSS MUNI a aktivně se podílí na činnosti Asociace ekologických organizací Zelený kruh či České klimatické koalice.

Jan Hollan (*1955) je astrofyzik, environmentalista a vysokoškolský pedagog. Třicet let pracoval v Hvězdárně a planetáriu Brno, poté necelých deset let v Centru výzkumu globální změny AV ČR Czech Globe. Podílí se na občanském životě jako dlouholetý zastupitel městské části Brno-střed (2002–2018) a komentátor dopadů klimatických změn.

Dekarbonizovat společnost



V roce 2009 se vláda tichomořského ostrovního státu Tuvalu snažila na kodaňské konferenci OSN upozornit na to, že hladina moře vlivem globálního oteplování stoupá a že je nutné udržet oteplení planety na 1,5 °C, jinak Tuvalu zmizí z mapy světa. Teprve nyní, když už změnu pociťují všichni a kdy se však zdá, že je pozdě, pravděpodobně konečně začínají země celého světa oteplování planety brát vážně. Ačkoliv jsme teprve (paradoxně i konečně) na začátku proměny společnosti, není potřeba vymýšlet kolo. Existují lidé, kteří ochraňují životního prostředí a hledání a medializaci nejefektivnějších cest k udržitelnosti věnovali mnoho let svého života. A to ještě v době, kdy byl stav dopadů sice stejně urgentní, ale nemluvalo se o tom v takové míře jako dnes. Stačí tak pouze převzít know-how. Se dvěma z nich, Yvonnou Gaillyovou z Ekologického institutu Veronica a jejím manželem Janem Hollanem, dlouholetým pracovníkem Czech Globe, jsme se zaměřili na otázky občanského aktivismu, relativitu komfortu i na to, jak se vyvíjel zájem o téma klimatických změn ve veřejném prostoru v průběhu posledních desítek let.

Zhame
de
karboni
zovat
před
vším
postoj

Ochranou životního prostředí a změnou klimatu se zabýváte přes třicet let. Představuje pro vás mediální ohlas Greta Thunbergové a hnutí Fridays for Future nějaký zlom v zájmu společnosti o tato témata?

JH: Je to zásadní zlom. Předtím změna klimatu takřka nikoho nezajímala, a pokud ano, jednalo se o velmi úzký okruh lidí. V Česku je ta změna zájmu o ekologii sice relativně slabá, ale i na naše poměry je to poměrně velký zlom.

YG: Pro mě je to naprosto neočekávaná změna, skoro na úrovni zázraku. Byli jsme už svědky toho, jak se téma změny klimatu snažili nejrůznější lidé zviditelnit a jak byli spíše zesměšňováni. Třeba herec a producent Leonardo DiCaprio nebo bývalý americký viceprezident Al Gore, který je spolu s Mezivládním panelem pro změnu klimatu (IPCC) držitelem Nobelovy ceny za mír. Snahy přicházely i z okruhu vědců. Dlouholetý ředitel Goddardova institutu pro kosmický výzkum NASA James Hansen či německý klimatolog Hans Joachim Schellnhuber se snažili společnost probudit a sami viděli, jak se to nedaří. Proto je pro mě aktuální zvýšení zájmu o změnu klimatu něco jako zázrak. To ale neznamená, že nás takový zázrak navždy spasí.

JH: Vědci v různých oborech o tom, že se klima mění, samozřejmě věděli, a mnozí to brali dokonce vážně. Jen se tím moc aktivně nezabývali. Nyní se zdá, že si řada z nich o globální změně klimatu konečně něco přečetla a začíná se jí věnovat, i když to nemají přímo v popisu práce.

Takže to aktivizovalo i českou vědeckou komunitu?

JH: Dosud žádná aktivní česká vědecká komunita, která by se tímto tématem zabývala, takřka neexistovala. Nejvýraznější byli ti, kteří změny klimatu bagatelizovali a kteří jsou stále i na vysokých vědeckých postech. Na těch nižších to však naštěstí začalo zájmat skoro všechny napříč Akademii věd.

Myslíte si, že kdyby Greta přišla třeba už v roce 2000, pohnulo by to společností ve stejné míře? Nebo k jejímu úspěchu přispělo i současné naladění ve veřejném prostoru?

YG: V komunitě klimatických vědců i aktivistů se čekala velká změna již na kodaňské konferenci OSN v roce 2009. Už tehdy byly dopady klimatických změn velmi zlé. Arktida tála stejně, stoupaly hladiny moře a ani vědecké projekce nebyly příliš

odlišné od těch současných. Kdyby se tenkrát objevil nějaký takový zázrak jako Greta Thunbergová, tak už se to mohlo začít brát vážně dřív. Nepřičítala bych úspěch Greta dobovému naladění, ale spíše synergii s rostoucími dopady klimatické krize. Dnes už je vidí každý. Ukazuje se, že dopady globálního oteplování jsou totiž často již na horní hranici vědeckých odhadů, a nikoliv uprostřed nebo úplně na dolní hranici, jak bychom si přáli. Bylo by podle mne nepřipadné říci, že na konci roku 2018 „nazrál čas“. Už tehdy bylo dávno po dvanácté.

JH: Samozřejmě k tomu přispěly malé rozhodující impulzy, jakými byla Pařížská dohoda, kterou postupně podepsaly prakticky všechny státy světa, či zpráva IPCC z roku 2018. Krom toho se během těch deseti let od kodaňské konference událo velké množství přírodních katastrof spojených se změnamí klimatu, o kterých se hodně psalo v médiích a které nadále probíhají.

Když se bavíme o vzestupu aktivismu ve vědecké komunitě, co pro vás znamená být ekologickými aktivisty?

YG: S tím pojmenováním je to složité. My dva nemáme s označením „aktivista“ žádný problém a nemáme potřebu ho rozporovat, i když s sebou nese nejrůznější nádechy, příchutě či konotace. Mnozí lidé by o nás jistě řekli, že jsme aktivisti, protože chodíme na demonstrace a veřejně vyjadřujeme svůj občanský názor. Náš aktivismus však nespočívá primárně v tom, že chodíme po ulicích nebo na zastupitelstvo s transparentem. Jde spíše o pokus zaujatě, vášnivě a přesvědčivě vnášet do veřejnosti vědecké poznatky. Snažíme se pojmenovávat dopady nicnedělání a přesvědčovat o tom, že věda zjišťuje něco, co je varující, co je důležité pro naše každodenní rozhodování. Měl by být lékař, který léčí nějakou závažnou nemoc, ve své činnosti angažovaný, nebo by se měl chovat jako neutrální vědec, který aplikuje určité procedury? V Česku se na ty, kteří mluví vášnivě o něčem, co se týká současné společnosti, hledívá s despektem. Tedy pokud to zrovna není vykopávka středověké studny. Když někdo potřebuje někoho shodit, tak mu řekne, že je aktivista. Což se neděje jen v médiích, například i ve školách lze slyšet: tohle je na mne moc „aktivistické“.

JH: Slovo aktivista se samozřejmě používalo už za první republiky, a to jako kladné hodnocení, když člověk něco dělá, ačkoliv nemusí. Za komunismu však byla rozhodující otázka, jestli se člověk angažuje. Každý se musel nějak alespoň formálně „angažovat“.

YG: Pro aktivní veřejnou činnost existuje mnoho označení různého zabarvení: angažovanost, aktivismus či dobrovolnictví. Ta však byla v minulém režimu částečně zneužita a degradována. Když lidé někde něco dobrovolně dělali, něco si opravovali nebo stavěli samoobsluhu, tak se to nazvalo akce Z jako zvelebení. Dobrovolná angažovanost byla režimem přivlastněna. Cokoliv se zneužije, tak se dlouhodobě stává nepoužitelným. Podobné to je s družstevnictvím. Prvorepubliková družstva byla důležitá pro fungování tehdejší společnosti a pro pocit společných počínů. Vznikem JZD, rozkulacněním a znárodněním však slovo družstvo dostalo ideologickou nálepku. A když se dnes mluví o energetických družstvech, jaká mají Rakušané, Dánové nebo Němci, v nichž lidé společně investují a provozují větrné elektrárny, u nás se musí používat označení „energetická společenství“. Protože slova „družstvo“ se bojíme jako čert kříže. Nejenže spoustu lidí odrazuje, ale ještě další spoustě lidí, kterým družstevní energetika konkuruje, to dává do ruky zbraň. Mohou totiž říkat: „Družstva? To už jsme tady přece měli, přátelé.“

A stejně tak to je s angažováním. Aby se člověk za minulého režimu dostal do střední školy, musel uvést, kde se „angažuje“. Ale samo označení angažovaný či aktivní není nijak zlé. Být angažovaným vědcem, který se snaží své poznatky veřejně prezentovat a proměňovat díky nim společnost, je standardním předpokladem každého mladého badatele v západních zemích, například v Británii.

Jedním z takových příkladů angažovaných vědců u nás mohou být ti z iniciativy faktaoklimatu.cz. Na konci jejich přednášek se však ukazuje zajímavý paradox:

z hlediska vědeckého poznání vlastně už víme velmi přesně, co je třeba proti změně klimatu dělat. Ale z nějakého důvodu se tyto poznatky ve společnosti nedaří aplikovat. Proč myslíte, že tomu tak je?

JH: Ano, světová věda už všechny nezbytné poznatky má. Myslím si ale, že existují dva hlavní důvody, proč se pořád nic neděje. Prvním z nich je, že většina lidí si stále ještě není jistá, že se planeta otepluje. Druhým důvodem je, že i když velká část lidí připustí, že změna klimatu je způsobena spalováním fosilních paliv a vypouštěním oxidu uhličitého do atmosféry, tak většina z nich jakoukoliv změnu systému považuje za beznadějnou. Nedovedou si totiž představit, že by spalování fosilních paliv mohlo rychle skončit. A to proto, že nevědí, kolik energie na co potřebujeme, odkud se bere a jak se dnes dá například elektrina vyrábět. Možnost dekarbonizovat společnost s dnešními technologiemi je totiž reálná.

YG: Musí se však změnit fungování prakticky celého průmyslu a na to nejsme zatím připraveni. K tomu je potřeba jiné politiky, než je ta současná populistická. Bez široké podpory veřejnosti se změna neuděje. Je potřeba, aby současným poznatkům naslouchali i staří lidé. Ono to samozřejmě není tak snadné. Když všem vysvětlíme skleníkový jev, žádná změna samozřejmě nenastane.



O jaké změně se tedy nyní bavíme? Jde o proměnu přístupu ke světu? Nevýžaduje to po nás až duchovní proměnu?

YG: Opět tu nastává problém se slovy a jejich užitím. V naší sekulární společnosti se ekologické myšlení nazve „novým náboženstvím“ nebo nějakou „novou sektou“. Nemám žádné vzdělání v humanitních vědách, takže i proto je pro mne strašně těžké se o tom vyjadřovat. Člověk se může velice rychle dostat na tenký led. Mluvit o duchovní proměně se nedá bez dobrého vzdělání. Když se na prosté každodenní úrovni bavíme o tom, jak by ten nefosilní a dekarbonizovaný svět měl fungovat, duchovní proměna nehraje hlavní roli. Spíše se ve formulaci otázek objevuje jiná ostražitá výtka: Jaké to bude, když se budeme muset uskrovnit? Budeme se muset zdíci svého komfortu? A to je právě velký problém dnes spíše neexistujících debat s lidmi našeho věku, s našimi vrstevníky, o nichž se říká, že to jsou ti staří. Ten tkví v představě, že co mám dneska, je jediná možná forma komfortu a že všechno ostatní je diskomfort, popříjím komfortu. Větrání v pasivním domě, které se u nás pojmenovává jako větrání s rekuperací, mechanické větrání či se označuje jinými slovy, která budí minimálně vyrážku, se v Rakousku nazývá větrání komfortní. Někteří naši vzdělaní přátelé řeknou tramvaji či veřejné dopravě všeobecně „socka“, i když jezdí TGV je v zahraničí známkou společenské úrovně. Jde tedy spíš o změnu přístupu. Problém tkví v tom, že již na začátku si nazveme naši cestu ke změně jako „omezení“ a „snížení komfortu“. Když budeme špatně pojmenovávat věci, tak to nebude rezonovat ani s mladými, ani se starými, kteří jsou zvyklí na určité věci a chvějí se o to, aby v komfortu dožili. Už se opravdu nejedná o technologickou ani technickou debatu. Ale samozřejmě nejde ani o to lidi oblbovat a říkat jim něco, co není pravda.

Cítíte se díky svému zájmu o ekologii a aktivismu na okraji své vlastní generace?

YG: Pravděpodobně se svými názory a tím, co děláme, nespadáme do běžné množiny toho, jak si například většina našich spolužáků představuje, že by měl život vypadat. Tuším, že si nepřipouštím, co lidé svým způsobem života vytvořili za globální komplikaci. Mnozí to dokonce považují za patologické uvažování. Člověk se má totiž přeci za svým životem ohlížet spokojeně a říct si, že to, co udělal, bylo v pořádku. V tomto pohledu si s mnohými svými vrstevníky nerozumím.

Nemyslím si, že by člověk měl v závěru života říct: pardon, já jsem dělal všechno blbě. Ale může si uvědomit, že nedomýšlel dopady svého stylu života. Ale je to samozřejmě těžké. „To mám teď najednou přestat topit? A když mám v důchodu ko-nečné čas cestovat, tak mám ty letenky na dovolenou vrátit? Tak ještě naposled, ne?“

JH: Od konce druhé světové války probíhá v Německu proces denacifikace, který německou společnost radikálně proměnil a stále ještě proměňuje. Proces dekarbonizace je s ním možná srovnatelný v tom, že dekarbonizovat společnost znamená dekarbonizovat především postoje, které jsou v nás naprosto zažrané a nikdo nechce připustit, že by byly v nepořádku. Někde hluboko v hlavě se stále ozývá: „Vždyť jsme to přece museli dělat, všichni to dělali a naši představitelé nás v tom podporovali.“

Máte inspirativní příklady ze zahraničí, jak by se dala společnost vzhledem k dekarbonizaci proměňovat?

YG: Ekologický institut Veronica si cestu k udržitelnosti vytyčil jako své poslání. Vždycky jsme hledali inspiraci v zahraničí a snažili se pochopit, jak to funguje jinde a jak by se to dalo adaptovat v českém prostředí. Velmi často se nám dokonce podařilo naopak naší zkušeností obohatit i tamní, rakouské, lucemburské, francouzské, anglické, projekty. Byla by to dlouhá pohádka říkat ty povzbudivé příklady.

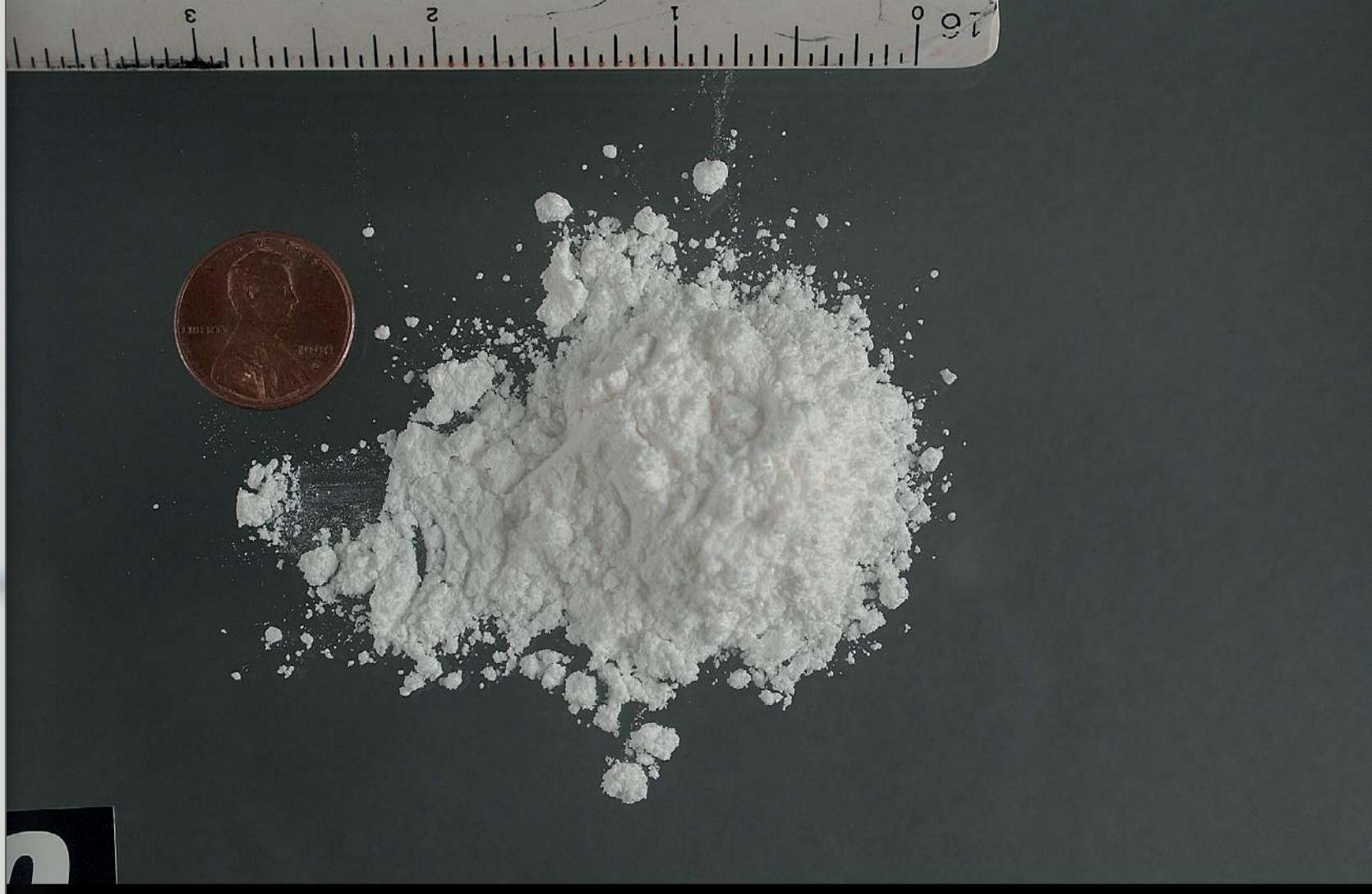
Aby se podařilo zmírňovat dopady lidské činnosti na životní prostředí, je potřeba hlavně systémová změna, která je podmíněna proměnou společnosti celkově. Jenže změnit systém bohužel nejde tak rychle, neboť proti tomu stojí velké překážky, jako již zmíněná nepředstavitelnost „jiného“ komfortu nebo třeba logika ekonomiky stojící na globalizovanosti světa. Člověk by si mohl říci, že sám nic nezmuže. Jaká je však vaše zkušenost s prací na úrovni menšího dosahu? Jaká může přinášet pozitivita?

YG: Myslím si, že zásadním pozitivem malých každodenních změn je vlastní dobrý pocit. Existují věci, které by měly samozřejmě i celospolečenský význam, kdyby je dělali všichni, třeba příklon k produktům ekologického a lokálního zemědělství. Z využívání komunitní zahrady a lokálních potravin však může i jednotlivec mít radost a dobrý pocit. Jsou ale i důležitější drobné počiny, jako je třeba hnutí montování solárních systémů na střechy. V Rakousku bylo velmi silné. I z takové instalace mají lidé výborný pocit a zase přemýšlejí o tom, co mohou udělat dál. Mají klidnější svědomí, že fungují na obnovitelných zdrojích. Stejně tak jako lidé, kterým se podaří udělat něco se svým domem, zateplít ho, vyměnit okna a podobně. Ty počiny přinášejí dobrý pocit, který se dá dále šířit, dá se o něm vyprávět a ukazovat ho. Je to důležité, aby se lidé vzájemně povzbudili a mohli si ekologický způsob života užívat.

JH: Stavět pasivní domy je dobrý základ. Málo se o nich mluví, a přitom je to velmi důležité takhle stavět jak novostavby, tak i na takovou úroveň vylepšit domy bytové. Když jsou pasivní domy dobře postavené, stačí jim topit jen občas, kdy je přebytek elektřiny, a pomocí tepelného čerpadla mohou fungovat v bezuhlíkové ekonomice. Na úrovni českých měst se je však jako standard zatím bohužel nedaří prosadit.

Jako dobrý fenomén mi přijde, že ne všichni mladí lidé chtějí mít vlastní osobní auto. Připadá mi, že ve městě je auto naprosto zbytečné. Na venkově, kam se člověk obtížně dostává, je to samozřejmě něco jiného. Ale do měst osobní auta dle mého názoru prostě nepatří. Město je kvůli nim škaředé, ucpané a špatně funguje. Doufám, že ta hloupá móda mít velké osobní, dokonce terénní auto ve městě brzy a nadobro pomine. ☹







Jakub Macek (*1979) je sociolog médií. Ve svém výzkumu se zaměřuje na role starých a nových médií v každodenním životě jejich uživatelů, mediální publikum a na polarizaci společnosti. Vede Katedru mediálních studií a žurnalistiky na FSS MUNI. Jako dramatik píše pro Divadlo Feste.

Polarizace vyprávění „My a Oni“

Rozhovor s Jakubem Mackem
Text: Jakub Liška

Ve skypovém rozhovoru se sociologem médií Jakubem Mackem jsme se zaměřili především na principy fungování veřejné debaty a na role, jaké při jejím utváření hrají média, mezi něž Macek počítá i divadlo.

zahrnuje ta místa, kde se spolu lidé setkávají, aby spolu zakoušeli věci a aby se spolu o těchto věcech bavili. Modelově lze za takový prostor považovat i divadlo. Z větší části má však veřejný prostor spíše symbolický charakter. Je takzvaně „vymístěný“, nenachází se v konkrétním místě, protože ho vytvářejí média, ať už tištěná, nebo elektronická.

Vlivný německý filozof a sociolog Jürgen Habermas, který se zabývá teorií komunikativního jednání, definuje takzvanou veřejnou sféru jako oblast, ve které se občané komunikálně setkávají a snaží se za pomoci patřičných komunikačních návyků dospět k tomu, co je jejich společným, to jest veřejným, zájmem. Habermas předpokládá, že jsme konsenzuální zvířata, že chceme dojít k tomu, co nás spojuje. Také říká, že snaha nacházet konsenzus je klíčovým předpokladem k fungování demokracie. Diskuse v ní by podle něj měla mít racionální a augmentativní charakter a zároveň by měla být otevřená všem, kdo do ní chtějí vstupovat. Habermas tedy veřejnou sféru chápe jako normativní ideál. Neříká, že existuje, ale že by bylo skvělé, kdyby existovala.

Zároveň se Habermas snaží vyprávět o veřejné sféře jako o prostoru, který svým nastavením předchází konfliktům. Nicméně konflikt je jednou ze základních vlastností veřejného a politického prostoru. Právě v něm se různá politická, hodnotová a ideová stanoviska střetávají a konfrontují. Veřejný prostor je místem, v němž se bojuje o moc. Proto je mi bližší přístup socioložky Chantal Mouffeové, která na Habermase přímo reaguje. Mouffeová říká, že je potřeba přiznat veřejné a politické

debatě přirozeně konfliktní rozměr a pracovat s ním. Pro liberální demokracii jsou podle ní konflikty totiž právě tak důležité jako hledání konsenzu. A možná ještě důležitější.

Nárůst polarizace a konfliktů v rámci české společnosti je tedy normální a jde jen o to se s ním umět vypořádat?

Konflikty, které nyní zakoušíme, rozhodně nejsou neobvyklou součástí veřejné debaty. Ale jejich polarizace není pro liberální demokracii úplně dobrá. Chantal Mouffeová rozlišuje v rámci veřejné debaty dva typy konfliktu. První typ konfliktu spočívá v tom, že se ke svým oponentům chováme jako k nepřítelům, tedy antagonisticky. Chceme jim vzít jejich prostor, vyloučit je z diskuse, protože je považujeme za neakceptovatelné. Antagonistický konflikt vede k umlčování oponentů, nevyslyšení a v nejhorším případě pak k jejich likvidaci. Druhý typ konfliktu Mouffeová nazývá agonistický. V něm chápeme své oponenty jako legitimní a v principu akceptovatelné, byť jsou jejich zájmy jiné než naše. Při agonistickém konfliktu získávají v různých momentech navrch různé zájmy, ale opoziční hlasy potlačovány nejsou.

Jakou podobu mají konflikty v naší veřejné debatě?

Lze v ní spatřovat obě tendence. Jako polarizaci nazýváme právě tendenci chovat se k oponentům antagonisticky. V tomto ohledu pak chápou polarizaci jako negativní jev, protože činí dialog a produktivní konflikt nemožným. Když budu odpůrcem Miloše Zemana, tak všichni ti, kdo stojí na straně Miloše Zemana, pro mě budou „ti špatní“, neakceptovatelní a pitomí. Neměli by v politice co dělat, neměli by do ní mluvit, ideálně by neměli volit. Takový způsob vedení veřejného a politického konfliktu má na jednu stranu velmi destruktivní následky pro společnost, protože ostrakizuje a vytváří nepřátele, na druhou stranu je samozřejmě velmi efektivní, protože podtrhuje rozdíl mezi „my“ a „oni“, a na to v určitých situacích všichni velmi dobře a velmi rádi slyšíme. Platíme za to ale vysokou cenu v podobě příkopů, které rozdělují společnost, a v podobě vytváření neakceptovaných identit, nálepek, jako „sluníčkáři“ či „zemanovci“.

Komu tato polarizace vyhovuje?

Myslím, že svědčí populistickým politickým aktérům. Jádrem populismu je pragmatické vycházení vstříc požadavkům tak, aby cesta k moci byla co nejsnazší. Jednodušší je tedy označit část společnosti jako principiální nepřátele než postupovat složitější, trapné kultivovanou cestou, která předpokládá, že ne všichni naši oponenti jsou ztělesněním zla.

Jakou roli při utváření veřejné debaty sehrává technologická proměna médií?

V případě masových médií, kam patří rozhlas, televize či zpravodajské servery, se ukazuje, že záleží na tom, kdo je používá a za jakým účelem. Technologie samotné jednoznačný dopad nemají. Média fungují pochopitelně a nepřekvapivě na základě toho, kdo v nich promlouvá, co v nich říká a v čím zájmu mluví. Televize může sloužit k potlačování polarizačních tendencí veřejné diskuse, pakliže je dělána zodpovědně. Stejně tak je však může i posilovat.

V první polovině dvacátého století se veřejná debata odehrává prostřednictvím rozhlasu a novin, v druhé polovině dvacátého století dominoval zase formát televizní debaty. Mířime dnes na začátku jednadvacátého století k nějaké nové formě veřejné debaty?

Dobrá polovina populace se s ní už několikrát rok setkává. Odehrává se na sociálních sítích. Nicméně i tam aktivně promlouvá jen malá část uživatelů. To, co chápeme jako veřejnou či politickou debatu probíhající například na Facebooku, utváří řádově jednotky procent uživatelů. Naprostá většina uživatelů Facebooku se politice spíše vyhýbá a nemá ji tam ráda. Obraz veřejného mínění je na sociálních sítích zkreslený a stěžejí reprezentuje širší veřejnou debatu.

Obraz toho, jak je veřejné mínění naladěné, dnes totiž získáváme simultánně z celé řady různých zdrojů. Socioložka Elisabeth Noelle-Neumannová, která se zabývala veřejným míněním, přišla s teorií spirály mlčení. V ní vysvětluje, proč se některé hlasy stávají ve společnosti hegemonními a proč jiné utichají. Říká, že každý z nás má tendenci sledovat, jaké postoje v okolí převažují. Nechceme zůstat se svými postoji sami. Bavíme se s přáteli, s příbuznými, s kolegy na pracovišti i se sousedy. Přímá interakce je pro nás velmi důležitá. Zároveň získáváme informace z masových médií, většina populace stále primárně z televize. Skrze sociální média pak zjišťujeme, co si myslí lidé v našem sociálním okruhu. A zprostředkovaně se díky nim dostáváme i k obsahům z masových médií, přefiltrovaným přes postoje našich kontaktů. Vytváříme si tak představu o tom, co převažuje, jaké postoje jsou zásadní a jaké ne, kdo má stejné postoje a kdo má rozdílné. Noelle-Neumannová dále říká, že máme tendenci vnímat jako závažnější ty postoje, které jsou prezentovány hlasitěji a důrazněji. Může se tedy stát, že i když většina populace má jiný postoj, než je ten nejhlasitější, tak se se svým postojem může cítit izolované, a proto utichá. Což pak ten převažující hlas jen dále posiluje.

Dá se nějak popsat, jaký vliv mají na postoje jednotlivce jeho sociální vazby?

Můžeme mluvit o různých tendencích ve svém okolí. Máme mezi sebou lidi, kteří fungují jako názoroví vůdci, například ve vztahu k politickým otázkám. Ti jsou velmi motivovaní mluvit o politice a politických tématech a jsou tak hlasitější a silnější než ostatní. Mají tendenci spíše ovlivňovat druhé než opatrně sledovat, co se děje. Existují také lidé, kteří žijí víceméně v sociální izolaci. Obklopují se menším počtem lidí, mají méně sociálních interakcí. Pro ně je důležitější to, co se odehrává v televizi a co se říká v rozhlase. Jiní například nesledují masová média vůbec nebo jen minimálně a jejich obsah mají zprostředkovaný online přes sociální sítě anebo skrze osobní interakce.

Obvykle, když se lidé baví o médiích, řeší témata, která jsou v nich předkládána. Jakou roli sehrává volba témat v utváření veřejné debaty?

Veřejná debata je tematizovaná, což je její důležitá vlastnost. Ať už se však v rámci ní probírá jakékoli téma, vždy se řeší

v souvislosti s dalšími aktéry, lépe řečeno s různými typy aktérů a s různými postoji, které k tomuto tématu patří. Když se v rámci veřejné debaty řeší například migrace, implicitně nebo explicitně se v každé diskusi počítá s tím, že vůči migraci existují minimálně dva postoje. Jak jeden, tak druhý si dokážete ztotožnit s nějakými sociálními a politickými typy aktérů. A vždycky je člověk sám sebe schopný zařadit na nějakou z těchto vymezených pozic, respektive vůči některé z nich. Mluvit o tématech veřejné debaty tedy vždycky znamená bavit se zároveň o skupinách lidí, o skupinových identitách a o individuálních aktérech. Když řeknete migrace, tak se vám vybaví konkrétní jména konkrétních politiků, kteří k tomuto tématu zaujmají konkrétní postoje.

Různá témata nemají pochopitelně stejnou polarizační sílu. Silnou reakci vzbuzují především ta, která se podílejí na vyprávění o tom, kdo jsme „my“ a kdo jsou „oni“.

Témata jako migrace, islám nebo vztah k Rusku mají zřetelný polarizační náboj, protože na nich artikulujeme své klíčové hodnoty, které utvářejí to, kým jsme.

Zároveň ale platí, že i ta nejvíce polarizační témata jsou nemalé části společnosti prostě ukradená. Když hovoříme o současné polarizaci naší společnosti, tak to neznamená, že by celá společnost byla polarizována. Na jejích krajích se jen objevují mobilizovanější, aktivnější a hluchnější názorové skupiny. Uprostřed se však nachází tichá většina. Z našich dat vyplývá, že dvě třetiny české populace za polarizované považovat vůbec nelze. Většina z nás sice vnímá společnost jako polarizovanou, ale polarizovaně se prostě nechová. Což není špatná zpráva. Problém je, že ti, kteří se polarizovaně chovají, jsou v souladu se spirálou mlčení hlasitější a hluchnější než všichni ostatní, a to tím pádem vyvolává dojem, že polarizovaní jsme tak nějak vlastně všichni.

Jak lze polarizační potenciál témat, jako jsou migrace nebo klimatická krize, zmírňovat, aby diskuse o nich nesměřovala k radikálním řešením?

Důležitými aktéry jsou samozřejmě ti, kdo se pohybují v institucionalizované politice. Politici dnes představují klíčové mluvčí, kteří iniciují debaty a kteří nastolují tematické agendy. Na nich leží hlavní zodpovědnost. Pakliže se oni budou chovat polarizovaně, veřejná debata bude polarizovaná. Druhou klíčovou skupinu aktérů představují ti, kdo dělají média. Oni jsou zodpovědní za podobu symbolického veřejného prostoru. A třetí klíčovou skupinu pak tvoříme my, aktéři každodenního jednání. Nejsložitější a nejnáročnější procesy se odehrávají mezi námi. Posledních třicet let se postupně snažíme zvládnout umění demokracie a velká část populace si to ještě nezažila. Takže stále velmi závisíme na politické sféře a na médiích. Oni mají zodpovědnost kultivovat veřejnou debatu a mají k tomu všechny prostředky.

Jak se tedy podle vás projevuje na naší veřejné diskusi to, že velká média jsou ve vlastnictví nejbohatších Čechů, v některých případech dokonce nepřímou politiků?

Někdy ne moc dobře. Některá velká média se na polarizaci zřetelně podílejí. Ilustračním příkladem může být Mladá fronta DNES, jejíž redakční vedení se chová polarizovaně velmi výrazně. Promítá se to do toho, jak vypadají titulní strany, což se projevilo za migrační krize. Lze to také vidět v jejich názorových sekcích. Hledají nepřítelé. A mívají mrazivé jasno, kdo jím je.

Když se bavíme o odpovědnosti médií, mají nějakou zvláštní odpovědnost veřejnoprávní média?

Média veřejné služby jsou nezastupitelná. Vznikla proto, aby polarizačním tendencím zamezovala. Myšlenka veřejnoprávních médií přišla po druhé světové válce v reakci na to, čemu média sloužila

v meziválečném a válečném období. Jako nástroje politické a státní propagandy tehdy média podpořila nástup totalitních režimů. Média veřejné služby byla zřízena jako systémová pojistka proti jednostranné destrukci veřejného a politického prostoru.

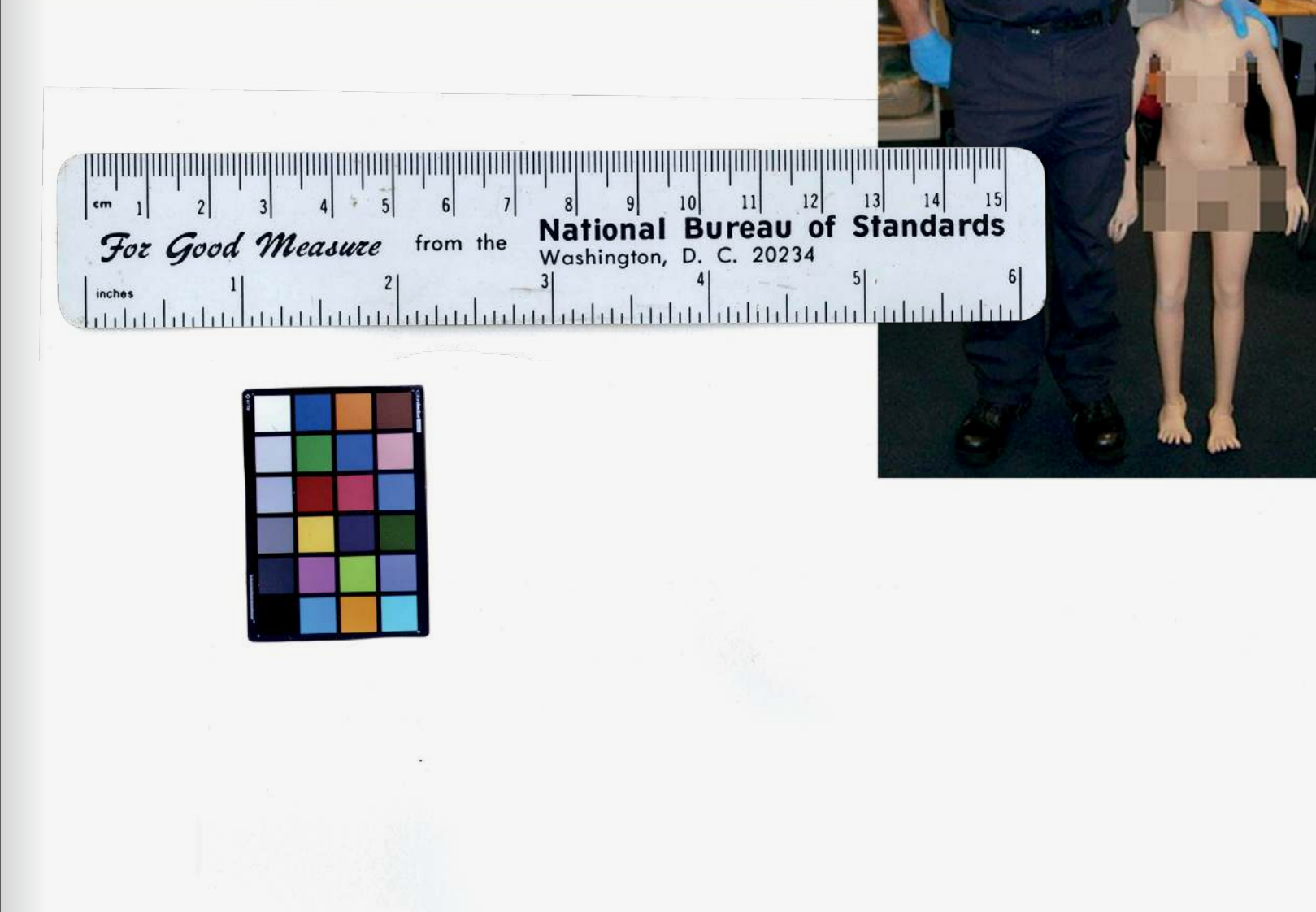
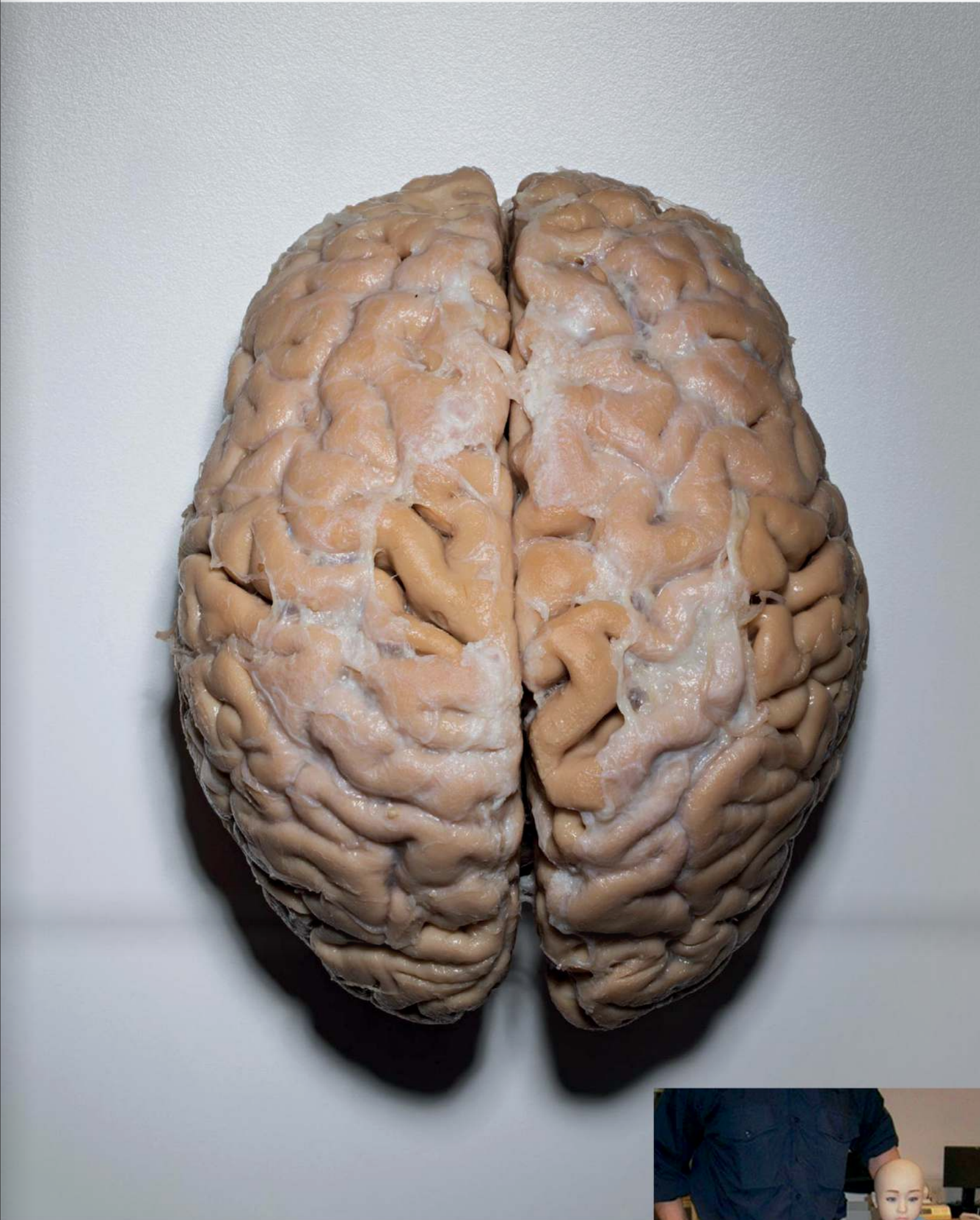
Na tuto úlohu však nereagují všichni v české společnosti pozitivně. Ačkoli Českou televizi a Český rozhlas považuje za důvěryhodné nejvíce lidí, část populace chápe především Českou televizi jako principiálně nedůvěryhodnou. Odmítají ji, protože už svou existencí a tím, co říká, ztělesňuje ty postoje, které tato část populace chápe jako nepřátelské. Sama idea veřejné služby totiž není neutrální, ale je výrazně ideologicky ukotvená. Vychází z předpokladu, že média veřejné služby mají vytvářet prostředí, ve kterém se daří liberální demokracii. A ve chvíli, kdy odmítáte demokracii jako akceptovatelný model vládnutí a kdy odmítáte vytváření kulturně-společensko-politického prostoru, v němž jsou si všichni aktéři rovni a v němž má každý být obsloužen ve smyslu svých kulturních a informačních potřeb, pak médium veřejné služby začnete vnímat jako ohrožení vámi preferovaného společenského řádu. Sama existence České televize tedy část lidí štve a podílí se na jejich polarizovanosti. Podle mého to však není důvod, aby se Česká televize měnila. Prostě musí systémově počítat s tím, že bude část populace už z principu štvát.

Je podle vás divadlo médiem? A jak se může podílet na kultivaci veřejné diskuse?

Divadlo je instituce, ve které dochází k přenosu komunikátu i k jeho zakoušení, takže v tomto smyslu médiem je. Má samo-zřejmě jiné parametry než masová média. Divácký zážitek „být publikem“ probíhá v konkrétním místě a v konkrétním čase a není sdílený napříč celou společností. Na kultivaci veřejné diskuse se tedy divadlo kvůli svému dosahu podílí selektivně. Dobře funguje především jako nástroj stvzovávání kulturního vkusu určitých sociálních skupin. Sociolog Pierre Bourdieu mluví o takzvané sociálně podmíněném vkusu. Asi nepřekvapí, že na určité typy divadel chodí jim odpovídající typy lidí. Do městského divadla vyrazí v dobře stříženém oblečení celé rodinky, které mají jiné sociální a kulturní parametry než diváci vyrážející do Buranteatru nebo na Divadlo Feste. Ti druzí si sako obvykle zapomínají doma.

Divadlo se podílí na společenské atmosféře i na veřejném mínění mimo jiné také proto, že nezřídka promlouvá právě k těm aktérům, kteří sehrávají roli názorových vůdců. Do umělecky a veřejně ambicióznějších divadel chodí lidé aktivnější, kteří mívají tendenci promlouvat k těm okolo sebe. Samo divadlo se také může stát a pravidelně se i stává katalyzátorem společenských debat, které se podílejí na utváření veřejného mínění. Velmi příznačná byla situace kolem uvedení inscenace *Naše násilí a vaše násilí* na Divadelním světě Brno 2018, která krásně ukazuje, jak už od devatenáctého století divadlo funguje. Na jednu stranu slouží jako uklidňující společenský činitel, který říká, že máme sdílené kulturní hodnoty, na nichž se všichni ve společnosti shodneme a skrze něž budujeme společnou identitu. Za tímto účelem existují všechna národní divadla. Na druhou stranu divadlo hraje tradičně roli provokatéra, který otevírá témata, což některé lidi rozčiluje.

Když tedy města a státy financují umělecké instituce, je s tím vždy spojena otázka, jestli takto vydržované instituce mají být vůči vládnoucí moci loajální, anebo jestli obdržené finanční prostředky mohou využít ke generování něčeho, co jde většině a vládčům navzdory. To je jedno ze základních dilemat, které je spojeno s uměním jako takovým. Osobně si myslím, že jeho řešení je podobné jako ve vědě, která je také financována z veřejných prostředků. V jistý moment dává zřizovatel ruce pryč a nechává vědce, aby si své záležitosti rozhodovali mezi sebou, protože věda je založena na osobní integritě a odpovědnosti těch, kdo ji provozují. A stejně by to mělo, myslím, být i s uměním. Umělecké instituce mají své vlastní vedení a tvůrci svou vlastní uměleckou autonomii, protože neplní konkrétní společenskou objednávku, ale naplňují požadavek vnášet do veřejného prostoru umění. ☹



Rozhovor s Pavlínou Matiovou
a Davidem Tišerem
Text: Jakub Liška

Pavína Matiová (*1988) je romská
zpěvačka, herečka, pedagožka
a členka sdružení ARA ART.

David Tišer (*1988) je romista, režisér,
romský LGBT aktivista a výkonný
ředitel sdružení ARA ART.

Hovoříme spolu v době, kdy bylo v Divadle Husa na provázku kvůli koronaviru pozastaveno zkoušení nově inscenace Jiřího Havelky *Gadžové jdou do nebe*, v níž účinkujete. Přestože ještě není zkoušení u konce, můžete už teď říct, jestli pro vás bylo nějakou novou zkušeností, případně v čem? PM: Zkoušení probíhalo přesně tak, jak jsem očekávala, a myslím, že to bude pěkná inscenace. Na jejím obsahu i formě je ale samozřejmě poznat, že ji vytváří režisér, který není Rom. Romská zkušenost je v ní spíš zabalená – v textech, v hercích, v názorech celého týmu. Když děláme představení v ARA ART, které zkouší převážně Romové a které režiruje romský režisér, vycházíme přímo z vlastních zkušeností, z toho, co jsme prožili. I tady jsme vycházeli z vlastních zkušeností, ale ty se v inscenaci setkávají s jiným pohledem a nejsou nahlíženy romským očima. DT: Životní zkušenost, s níž do zkušebního procesu člověk vstupuje, se vždycky projeví. Tvůrce může mít absolutně otevřenou mysl a být absolutně nediskriminační a bez předsudků, a přesto, protože se o Romy v životě nemusel zajímat a nežil s nimi, jim jen těžko může porozumět. Kdyby s nimi žil v dlouhodobém kontaktu a kdyby mohl zažívat, jak je nepustili sem či diskriminovali jinde, tak by je dokázal vidět z jiné perspektivy.

členem, na tu knihu reagovala performancí *Žereme informace z průvodce Brnox*, při níž jsme ji pojídali. Nedovedu si představit, že bych hrál v představení, kterým bychom tu knihu legitimizovali. Na *Brnoxu* se mi potvrdilo, jak snadné je být nadšený, ale zároveň nekritický, což mě u umělců a odborné veřejnosti mrzí. Problém projektu Kateřiny Šedé vnímám hned z několika hledisek. Za prvé se v něm utvrzují předsudky týkající se Romů. Otázky v něm jsou návodné a zmatené a úkoly jsou ušité na míru známým stereotypům. Za druhé tím, že kniha dostala Magnesiu Literu za publicistiku, byla veřejně legitimizována jako dokumentární svědectví. Tedy že to, co tam je napsáno, je vlastně pravda. Během zkoušení jsme se pak dozvěděli, že tu cenu předával týmu Kateřiny Šedé právě Jiří Havelka. PM: Řekl nám to už na první čtené. (*Smějí se.*) DT: Myslím si ale, že pochopil, v čem máme s *Brnoxem* problém, když jsme se o tom začali bavit. Doporučili jsme mu radši knížku *Šaj pes dovakeras. Můžeme se domluvit* od Mileny Hübschmannové, což je perfektní zdroj k pochopení toho, co Rom v České republice prožívá.

V *Gadžové jdou do nebe* má Pavlína monolog o tom, jak jsou jí jako romské herečce nabízeny především stereotypně

o sobě. Já, Pavlína a další podle mnohých českých režisérů nejsme „praví“ Romové, protože nesplňujeme stereotypní představu Roma ani přízvukem, ani vzhledem, ani češtinou, ani například tím, že umíme pracovat na počítači. Není pro ně „uvěřitelné“, že by Rom mohl mít vysokou školu a že by byl třeba lékařem či právníkem.

Jak se tedy díváte na seriál *Most!* Petra Kolečka a Jana Prušinovského, který zřejmě patří ke snahám českých tvůrců bořit stereotypní představy o Romech? PM: Byla jsem strašně vytočená. Podobně jako u toho seriálu, ve kterém jsem hrála. Jak mohli ti romští herci dovolit, aby hráli takové stereotypní role? Já vím, že ten seriál je založený na nadsázce a že všechny postavy v něm jsou vlastně karikaturami. Ale některé věci se mi už zdály přes čáru. Štve mne, že to herci dovolili. Jde jednak o hereckou, ale i o romskou etiku. DT: *Most!* byl z hlediska stereotypů stejně špatný jako dosavadní česká tvorba. Čekal jsem od něj víc. Nemám nic proti humoru ani proti drsné srandě. Nejde o to, že něco bylo „přes čáru“. Prostě to vyobrazení Romů nebylo jiné než u jakéhokoli jiného českého filmu či seriálu. Čtvrtý díl se v tom rovnal Tráskovu *Kameňáku*. Netvrdím, že musíme dělat „vážná díla“, může to být klidně ještě větší sranda. Ale nemusíme

V dosavadní tvorbě o Romech něco schází

Mě v jistou dobu začali lidé na ulici podezírat, že jsem muslim. To pro mě byla úplně nová zkušenost, i když se s diskriminací potýkám od útlého věku. Lidé v okolí se mě reálně báli a já nevěděl, co s tím. Dokážu tedy částečně pochopit, s čím se asi muslimové v Čechách a v Evropě potýkají, ale stejně tomu nemůžu zcela porozumět, protože s tím nežiju. Při zkoušení jsme se setkali s novými lidmi se zcela odlišnou životní zkušeností. Společně přemýšlíme nad tím, aby se naše pohledy sešly a aby to, co chceme říct, bylo srozumitelné a zároveň nejednostranné. Pro mne to ale není první zkušenost s romsko-českou skupinou. Vlastně asi vždycky skončil v roli kontrolora, který hlídá, aby se to nezvrtlo do něčeho, co nechceme. Nechceme třeba ospravedlňovat diskriminaci, rasismus, nechceme bez jakéhokoliv významu používat předsudky a stereotypy, jednoduše to, s čím se setkáte v jakémkoli „díle“ o Romech. Chceme jiný pohled, pohled Romů. To je něco, co nám v dosavadní tvorbě o Romech schází, a přitom je to pro nás to nejcněnější. Mám pocit, že jsme při tomto zkoušení všichni na stejné lodi. Rozumíme, proč inscenaci děláme, a nepotřebujeme na nikoho útočit. Jen se občas stane, že se kvůli vtipu sáhne po tom největším stereotypu, kterému by se smála takřka celá republika. To se s Pavlínou snažíme eliminovat a nahradit něčím nestandardním, klidně mnohem tvrdším. Jde nám zejména o to, aby to nebylo prvoplánové.

Původně se inscenace měla jmenovat *Brnox*, podle knihy Kateřiny Šedé. Proč se nakonec přejmenovala? DT: Myslím, že to vzniklo na můj popud. Romská umělecká skupina Romane KALE Panthera, jejímž jsem

vytvářené role. Jaké stereotypní obrazy Romů jsou reprodukovány v současné české kultuře? A proměňují se nějak? PM: Moc se neproměňují. Před časem jsem například hrála v jednom seriálu na Primě. Moje postava měla dítě, které se jmenovalo Beyoncé, protože stereotypní představa o Romech je, že dávají svým dětem jména amerických zpěváků či postav z telenovel. Dále po mně chtěli, abych ho v jedné scéně kojila. Obraz romské matky máme přeci zafixovaný v situaci kojení. Když jsem odmítla, tak mi nabídli, že by to prso natočil někdo jiný. Odmítla jsem podepsat smlouvu, dokud se to ze scénáře úplně nevyškrtne. Takových stereotypních obrazů se vždycky objeví spousta, a já pak musím s režisérem nebo se scenáristou řešit, aby se změnil texty, protože mi jsou nepříjemné. Nechci, aby na televizi Prima byla Pavlína Matiová kojící nebo Pavlína Matiová, která podporuje jiný stereotyp o romské komunitě. DT: V České televizi mi řekli, že u mne mají červený otazník, a že když mi volají, tak vědí, že neberu stereotypní role. Většinou už volají s tím, že mají super roli, která rozhodně není stereotypní. A pak je to samozřejmě jeden stereotyp vedle druhého. Role jsou vystavěné například tak, že něco ukradnu, pak se na to přijde a v závěru vyjde najevo, že jsem to ukradl, protože jsem musel. Anebo tak, že mne podezírají z toho, že jsem něco ukradl, ale pak se to vyvrátí. Stereotyp je skoro jako norma. Existují sice divadelní inscenace či filmy, které se snaží stereotypní pohled na Romy změnit, ale na uměleckých školách chybí mimo jiné vzdělání týkající se vytváření romského obrazu či historie vyobrazování Romů. A tak se do uměleckého průmyslu, kde působí čeští režiséři, vybírají převážně ti Romové, kteří už od pohledu tím, jak mluví a jak se vyjadřují, představují stereotyp sami

používat pořád ty samé modely. Myslím, že dokud Romové sami neudělají nějaký seriál, tak se produkce v tomto ohledu nezmění.

Ve stereotypu se podle mého ztrácí především živá kultura a hodnoty, které s sebou nese. Které hodnoty romské kultury jsou pro vás důležité? PM: Těch hodnot je hodně. Moc se o nich nemluví, a když člověk hovoří s Neromama, tak jsou z nich pak překvapení. Často jsou pak impulzem pro takovou tu romantickou představu o Romech. Máma mi tady radí, že mám zmínit, jak v romské komunitě funguje veřejné projevování vztahů a stud. Nikdy by se před tátou neprošla v noční košili nebo si mu sedla před ostatními na klín. Existuje spousta takových malých příkladů, jak to máme. Důležitá je například tzv. *pařív*, úcta ke starším, která u nás v rodině silně funguje. Je to úcta k rodičům, ke starším Romům, k autoritě, která však nemusí být jen nutně romská. DT: Romové si váží stáří, a proto nejsou romští senioři takřka vůbec v domovech důchodců. Rodina, sounáležitost a soudržnost jsou pro nás hodně důležité. Proto také Romové přežili všechny strasti během své brutální historie. Nebyli na to sami. Důležité je, že romská kultura je kolektivní. Od mala děti učíme sounáležitosti, soudržnosti a pomoci. Češi zase děti od mala učí, aby uměli děkovat a prosit, často je to spojené s jídlem. Romové o jídlo neprosí ani za něj neděkují. Ale od určitého věku od dětí očekáváme, že než se pustí do sušenky, tak že jí nabídnou ostatním. Hodnota je, že se rozdělíš. Kdo se víc dostane do romské kultury a pochopí, v čem tradiční romská kultura spočívá, pochopí, že na ní není nic „špatného“. Je postavená na pozitivních hodnotách jako mnohé jiné kultury světa.



Už před dvaceti lety tady byly snahy, aby se na školách romské kultuře věnovala alespoň jedna hodina měsíčně, ale bohužel se tak nestalo. Romská kultura je proto živá hlavně doma v rodinách. A je

DT: Ačkoli ARA ART dělá i celorepublikové projekty, jedná se stále o zájmovou činnost. Nikdo z nás z toho nemá stálý příjem. Tento rok by se to však po devíti letech mohlo změnit, protože jsme zís-

dohromady komunitu napříč celým světem. Dnes už jsou zástupci romské LGBT zváni na mezinárodní romské konference a existují i malé projekty, které se tomuto tématu věnují. V České republice jsme

Pohled Romů samotných

samozřejmě ovlivňovaná kulturou majoritní. Existuje velká skupina Romů, kteří už nevědí, co je jejich kultura, co je „dobře“ a jak se mají chovat. Doma sice vyrůstali v kultuře romské, ale z toho vnějšího světa pořád poslouchají, že být Romem je špatné. Sami se tak rozhodnou pro asimilaci, ale často převezmou z majoritní kultury to nejhorší, což se přebírá nejsnáze.

Je tedy pro vás ARA ART cesta, jak romskou kulturu dostávat do veřejného prostoru? DT: Přesně proto jsme ARA ART založili. Chceme, aby romská kultura nezůstávala jen v rodinách. ARA ART ale není určena jen pro Neromy, aby poznali romskou kulturu, slouží i Romům samotným. Ti si totiž většinou ani neuvědomují, že žijí ve svébytné kultuře. Když se spolu bavíme o tom, jak se liší romská a česká kultura, tak to často nedokážou popsat. Obvykle si myslí, že tak, jak žijí a uvažují, žije každý. Romové často žijí izolovaně, jenom spolu, a nemají kde se potkat s Neromy a naopak. Jsou z toho špatné a napjaté vzájemné vztahy. Nemáme se kde nezáměrně potkávat. A tak žijeme vedle sebe, a nikoliv spolu, což je základem mnoha problémů.

Můžete popsat, jak ARA ART funguje? PM: Jádrem tvoří šest lidí. Každý z nás má k tomu svou vlastní práci, protože finance v ARA ART nedovolují, abychom měli činnost jako hlavní pracovní úvazek. Komunikujeme spíš po telefonech a po e-mailech, scházíme se, když společně organizujeme akce, jako například Mezinárodní den Romů.

kali projekty, kde se s nějakými úvazky počítá. Projektů máme hodně. Oslavy Mezinárodního dne Romů, festivaly, divadelní inscenace, romskou galerii a další. Jsou velké a ovlivňují romskou komunitu. Už nejdou dělat nadšenecky z domova.

Jaké byly začátky ARA ART a jak se vaše činnost za devět let existence proměnila? DT: ARA ART vzniklo jako neformální divadelní uskupení v roce 2011, kdy

Moje postava měla dítě, které se jmenovalo Beyoncé, protože stereotypní představa o Romech je, že dávají svým dětem jména amerických zpěváků či postav z telenovel.

jsme nazkoušeli naši první inscenaci *Gul'í daj*. V roce 2012 jsme pak vznikli formálně. Naším hlavním tématem je od začátku romská kultura. Organizujeme výstavy, tvoříme divadlo, pořádáme oslavy významných romských dnů, festivaly, koncerty, výuku romštiny a podobně. Mediální obraz ARA ART je však spojený s tématem romské LGBT komunity. Začali jsme se jím zabývat jako první a dali jsme

DT: Jednoduše to znamená nevytvářet program, který je jen pro zábavu, ale který se vždy snaží předat určité téma. Když organizujeme festival ARA FEST v Plzni, tak se snažíme přemýšlet o tom, co chceme předat za myšlenku – ukázat z romské kultury „to nejlepší“, hledat pozitivní romské vzory, seznámit majoritu s romskou historií a podobně. Nechceme jen bavit omezenou část společnosti a nechceme tvořit program jen pro někoho, například jen pro Romy. A když v rámci ARA ART vytváříme divadelní inscenaci, nepřebíráme něco, co existuje, cizí hry a texty, ale píšeme si texty vlastní. Každou svou inscenaci tak chápeme jako aktivistickou. Treba naše pohádka *Čiríkloro aneb co říká ptáček* je vytvořena tak, aby interaktivně propojovala romské a neromské děti. Naš aktivismus je založen na přesvědčení, že spolu můžeme všichni vycházet. PM: Pro mne je důležité, že se v ARA ART snažíme vytvářet inscenace s přesahem. Jako romská herečka a zpěvačka nechci hrát ve stereotypních seriálech, ale chci dělat něco, co je pro mne přirozené a co lze dělat srdcem. ©

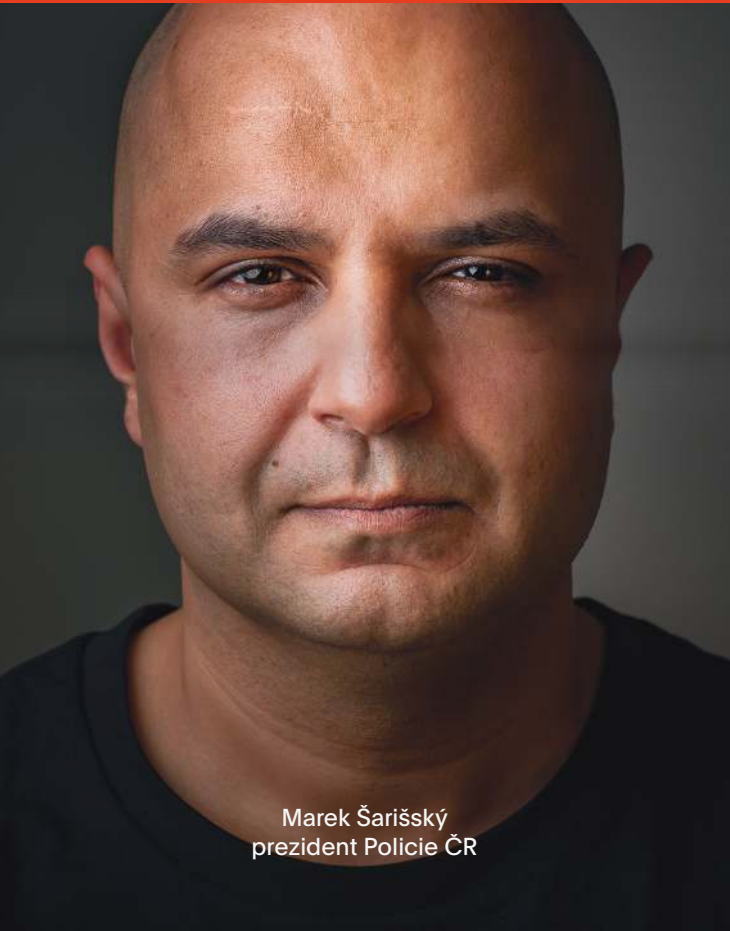
FUTUROMA je výstavní projekt putovní galerie Phundrado Vudar (Otevřené dveře), kterou od roku 2016 provozuje organizace ARA ART. Jejím cílem je poskytovat prostor mladým začínajícím umělcům, pomáhat v jejich uměleckém rozvoji, inspirovat je a motivovat k další práci. FUTUROMA vznikla při příležitosti Mezinárodního dne Romů 2019 a jejím uměleckým garantem je fotograf a člen spolku 400 ASA Jan Mihaliček a ideovým autorem Vincent Holub. Lze za „normální“ označit společnost, v níž jsou v politické, ekonomické, sociální a kulturní sféře všechny nejvyšší funkce zastoupeny monoetnický? Jak markantní rozdíl by byl, kdyby takové posty, nebo některé z nich, byly obsazeny například Romy? Unesla by to česká společnost? A poznala by to vůbec?



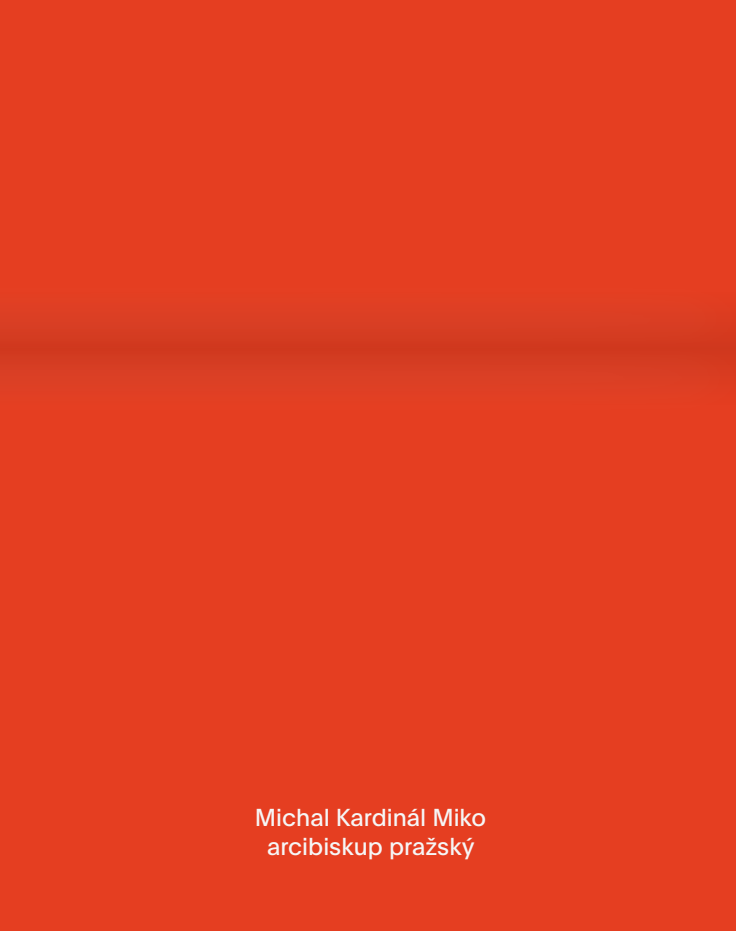
Dána Hrušková
prezidentka ČR



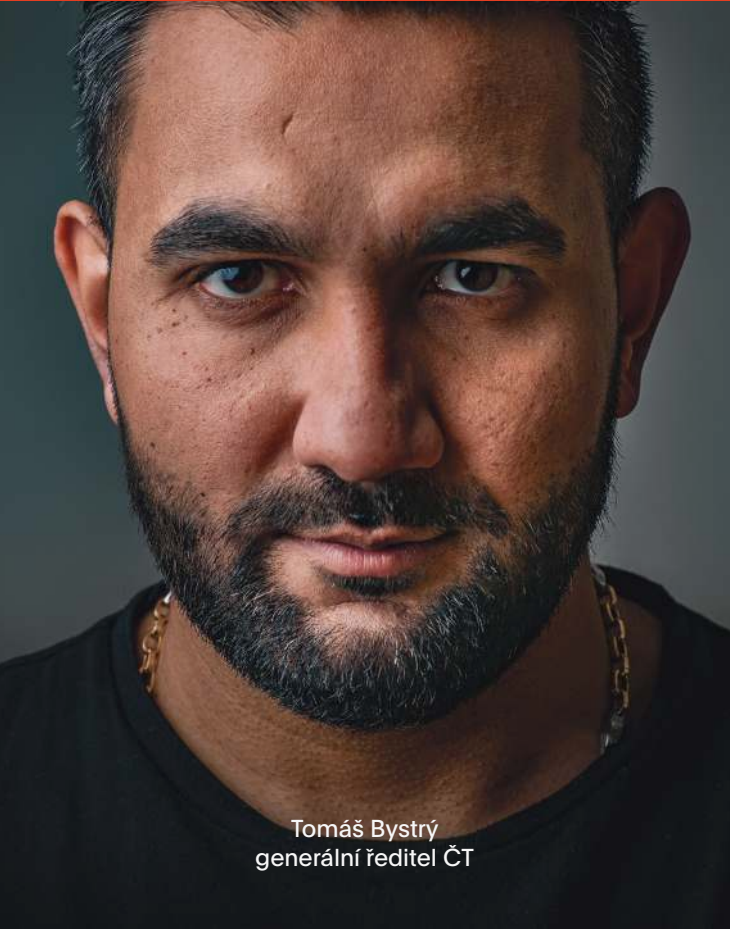
Renata Patkaňová
ministřyně obrany ČR



Marek Šarišský
prezident Policie ČR



Michal Kardinál Miko
arcibiskup pražský



Tomáš Bystrý
generální ředitel ČT



Veronika Hlaváčová
předsedkyně Státního úřadu pro jadernou bezpečnost

Barbora Schnelle (*1974)
Autorka je překladatelka, divadelní kritička a předsedkyně berlínského spolku Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e.V.

Sociální o d s t u p

je protikladem divadla

Několik zamyšlení v brněnsko-berlínském kontextu

Redakce časopisu CEDIT mě požádala o napsání článku na téma schopnosti divadla ovlivnit veřejnou diskusi. Jako začka Bořivoje Srby, duchovního otce Divadla Husa na provázku, považují samozřejmě divadlo za umění, jehož nejenom schopností, ale i nejvlastnější podstatou a povinností je vstupovat přímo, aktuálně a angažovaně do veřejného prostoru. Srbovo „vymezení se proti nicotě“ bylo napojeno na výslovné zaujetí kritického postoje. Článek ale píšu v době, kdy se divadlo tímto svým nejzásadnějším způsobem projevovat nemůže, protože nuceně mlčí. Jedním z důsledků koronavirové pandemie je zavření divadel. Karanténní opatření velí držet se v dostatečné vzdálenosti od ostatních a sdílet prostor s co nejmenším možným počtem lidí. Sousloví „sociální odstup“, heslo dnešních dnů, je doslovným překladem z anglického „social distancing“ a je podivně nepřesné, neboť v aktuální pandemické situaci se jedná zejména o odstup fyzický. Sociální odstup by totiž znamenal i popření společenské solidarity, která je dnes naopak mimořádně důležitá. Do důsledku aplikovaný sociální odstup je zároveň pravým opakem divadla.

Divadlo není karanténní umění, je založeno na přímém sdílení prostoru a času, jedinečného, neopakovatelného. Každý večer má svou dynamiku a energii. Divadlo je komunikační umění („komunikace komunikací o komunikaci“, jak výstižně pravil jeden z mých dalších učitelů, sémiotik Ivo Osolsobě). Zároveň je v dnešní době více než zřejmé, že tato bezprostřední komunikace na divadle není ničím nahraditelná. Ocítáme se v éře, kdy se divadlo snaží udržet kontakt s diváky prostřednictvím živých videopřenosů, zpřístupnění digitálních archivů, poslechových pořadů nebo jiných digitálních formátů. Sledujeme-li však pouhý záznam divadelní inscenace prostřednictvím média, je nám ihned jasné, že jsme tím ochuzeni o základní přednosti divadla, které se jako živé umění tady a teď tolik liší od všech reprodukovatelných uměleckých druhů. Začíná to už samou podstatou, nemožností výběru, co budeme sledovat – naše zorné pole určuje kamera. Závažnější je ovšem neschopnost interakce mezi scénou a publikem –

herečky a herci jsou totiž citlivé bytosti odrážející reakce publika s přesností lakmusových papírků.

Již skoro dvacet let žiji v Berlíně, kde jsem založila a přes deset let vedu organizaci Drama Panorama. Z původního projektu na síťování divadelních překladatelek a překladatelů s praktickým divadlem se zaměřením na scénická čtení nové mezinárodní dramatiky vznikl veřejně prospěšný spolek, v němž paralelně pracuje několik kurátorských a realizačních týmů, které se podílejí na mezinárodních koprodukcích a iniciují projekty, jež se zabývají aktuálními společensko-politickými tématy v oblasti divadla. Naše projekty jsou závislé na získání financí zejména z veřejných zdrojů. V posledních třech letech jsme se několikrát pokoušeli získat podporu na představení ženské afrodiasporické evropské performativní dramatiky z Francie a Belgie, jejíž texty a témata jsou vnímány veřejností velmi okrajově, přestože cíleně reflektují současné rasistické a sexistické tendence v naší společnosti. Projekt *Afropäerinnen* (*Afropanky*) byl několikrát odmítnut, až na začátku letošního roku byl přece jen podpořen.

Zahajovací večer s francouzskou performerkou s karibskými kořeny Rébeccou Chaillon byl plánován na 14. března. Paralelně s jeho přípravou se stupňovala i koronavirová krize. 10. března bylo v Berlíně oznámeno zavření státních divadel a byly zakázány veškeré veřejné akce nad pět set osob. S přibývajícimi dny se situace dramaticky vyhrcovala, i menší a privátní divadla začala ukončovat provoz. V době, kdy Rébecca Chaillon seděla ve vlaku do Berlína, bylo jasné, že se večer nebude moci uskutečnit za účasti publika. Byl tedy narychlo zorganizován živý přenos přes internet a do sálu byly vpuštěny pouze dvě novinářky. Všichni jsme pocítovali zklamání, že projekt, který jsme tak dlouho připravovali, nemůžeme ukázat publiku. Ten večer jsem zůstala doma s dětmi a rozhodla se vše sledovat na internetu.

Když jsem si sama sedla do křesla s počítačem a dívala se na monitoru, jak se Rébecca Chaillon ve své performanci s názvem *Whitewashing* pohybuje v prostoru s bílým plátnem jako uklízečka a manicky ho drhne, v konečné fázi svým nahým tělem, byla jsem zdrcena tím, jak magie této naléhavé a velmi fyzické performance zmizela. V původním konceptu navíc Chaillon pracuje s rozčleněním publika podle barvy

pleti a interakce s diváky hrají významnou roli. Obrazovka počítače, ještě umocněna kukátkově statickým záběrem jedné kamery, na mě působila jako emoční filtr. Bolestně jsem si uvědomila, jak je zkušenost z živého divadla, které je založeno na přímém sdílení a vytváření jedinečné pospolitosti, naprosto nenahraditelná. Z dialogické formy se stal prostřednictvím mediálního přenosu jednosměrný monolog.

Na základě tohoto zážitku jsem se rozhodla, že musíme v naší organizaci hledat jiné cesty. Pod hlavičkou Drama Panorama jsem v roce 2014 v Berlíně založila festival současného českého divadla *Ein Stück: Tschechien* (jehož titul lze do češtiny přeložit jako *Kus: Česka*), hostují na něm česká divadla a ve scénických čteních prezentujeme vždy tři současné hry. Festival žije ze setkání českých divadelníků s berlínským publikem a je jakýmsi ověřením témat českého divadla v mezinárodním prostoru, což vždy dokazují diskuse po představeních. Má nyní smysl festival transformovat do digitálního formátu? Po fiasku s *Whitewashingem* jsme se rozhodli, že raději počkáme na publikum a dobu konání festivalu přesuneme na později.

Jak dlouho ale budeme muset čekat? Naše doba se snaží řešit zejména finanční odškodnění a o zavření divadel se rádo mluví hlavně v podobě čísel definujících ztrátu tržeb na vstupenkách. Ve veřejné debatě, která se vede v době zavření divadel, se jaksi nedaří formulovat to zásadní, proč má společnost divadlo postrádat.

Divadlo je umění, jehož výsostným privilegiem je možnost okamžitě reagovat, zasáhnout do veřejné debaty a reflektovat ji. Divadlo Husa na provázku to ostatně dokazovalo a dokazuje celou svou historií. Je to přímý princip dramaturgie, kterou dramaturg Petr Oslzlý, další z mých pedagogů, kteří mě významně ovlivnili, zakotvil v principu nepravidelné dramaturgie, jejíž součástí je zároveň neustálé ověřování vlastních postojů a kladení dotazů, na které se společně s publikem hledají odpovědi. O tom, jak závažná tato role divadla může být, svědčí třeba scénický časopis Divadla Na provázku a HaDivadla *Rozrazil 1/88* s podtitulem *O demokracii*, jehož jedno představení přešlo 17. listopadu 1989 do přímé stávky divadel.

Otázkou zůstává, co se stane s divadlem, až se uvolní koronakrizová opatření a hlediště se budou moci znovu otevřít. Budou se lidé bát přijít? Divadlo totiž znamená nejen výměnu myšlenek a názorů, ale svým přímým fyzickým charakterem také předávání tělesných tekutin – slzi, potu, slin – toto všechno má najednou stigma nemoci. Blízkost druhých je nyní navíc v podobě nejrůznějších vládních nařízení prezentována především jako riziko a ohrožení.

Vzpomínám na jednu z mých nejoblíbenějších inscenací Provázku sestavenou z limericků Edwarda Leara s názvem *Příběhy dlouhého nosu* režisérky Evy Tálské, která mě jako jednu za zakládajících členek svého Studia Dům kdysi přivedla k divadlu a spolu s Milošem Štědroněm, další důležitou hybnou silou Studia Dům, předurčila má studia. Ve zmíněné inscenaci se metonymicky pracuje s čerstvě usmaženou palačinkou, která může být volantem, nebo naopak svatozáří a putuje publikem, předává se z ruky do ruky v naději na další konotace, přičemž se počítá i s možností snědení.

Jde dělat divadlo v bezdotykovém, sterilním prostředí? Nebo se změní rozmístění sedadel v hledišti, takže už nedeme moci vnímat bezprostřední reakce našich přísedících? (Slavné brechtovské divadlo Berliner Ensemble dnes oznámilo, že má pandemický plán, jak distančně rozesadit v hledišti namísto původních sedmi set diváků pouhých dvě stě.) Budeme přicházet do divadla v rouškách? A co herci – budou moci hrát s odhaleným obličejem?

Rouška jako maska, která dělá z člověka figurku, loutku bez mimiky, nyní naopak ovládla politickou scénu, tiskové konference a vládní jednání. Politik s rouškou na obličeji má zároveň cosi z loutky, která se snaží mechanickým pohybem a gestem doprovodit svůj strnulý výraz.

Ale jestliže politici jako loutky hrají své distanční divadlo před diváky sedícími před obrazovkami svých přístrojů, co se stane s opravdovým divadlem? Bude se muset přesunout jinam, vzniknout nově, zezdola, kriticky, mimo instituce, mimo divadelní domy? „Představení se konají tam, kde právě pulzuje společenský život“, napsala jedna z mých nejdůležitějších vysokoškolských profesorek Eva Stehlíková, když se ve své knize o středověkých latinských textech, které sloužily k předvádění v rámci církevních obřadů, zamýšlela nad

nejrůznějšími podobami divadelní kultury. „Všechny vrstvy společnosti pořádají rodinné slavnosti, všichni hrají nej-různější hry“, píše dále ve studii, kterou trefně nazvala *A co když je to divadlo?* Možná že takové divadlo známe už teď, v Berlíně ho vidím vznikat mezi dvěma dekami rozloženými v parku s náležitým odstupem anebo v tanci okolo dalších osob ve snaze dodržet odstup, a přesto komunikovat vše důležité.

Dialogický charakter veškerého kritického myšlení vždy zdůrazňovala filozofka Hannah Arendt. Kultura stejně jako politika pro ni byla „rozáznou výměnou názorů na věci, které se týkají veřejného života a společného světa“. V současné době, kdy jsme svědky bujících nacionalistických tendencí a veřejných debat bez ostychu vedených z pravicově extremistických a rasistických pozic, potřebujeme víc než jindy divadelně dialogická setkání. V Berlíně se nyní každou sobotu konají před budovou divadla Volksbühne na náměstí Rosa-Luxemburg-Platz tzv. Hygiene-Demos, doslovně „Hygienické demonstrace“, jejichž účastníci protestují proti nařízením, která mají vést k zastavení koronavirové pandemie. Tyto protesty popisující koronakrizovou situaci jako spiknutí elit v zájmu posílení jejich moci nebo jako akci na podporu ochrany klimatu cíleně pracují s žargonem pravicově extremistické rétoriky. Příznačně se zde objevují také antisemitské projevy a brojí se proti migrantům. Divadlo Volksbühne se od těchto protestů samozřejmě striktně distancuje.

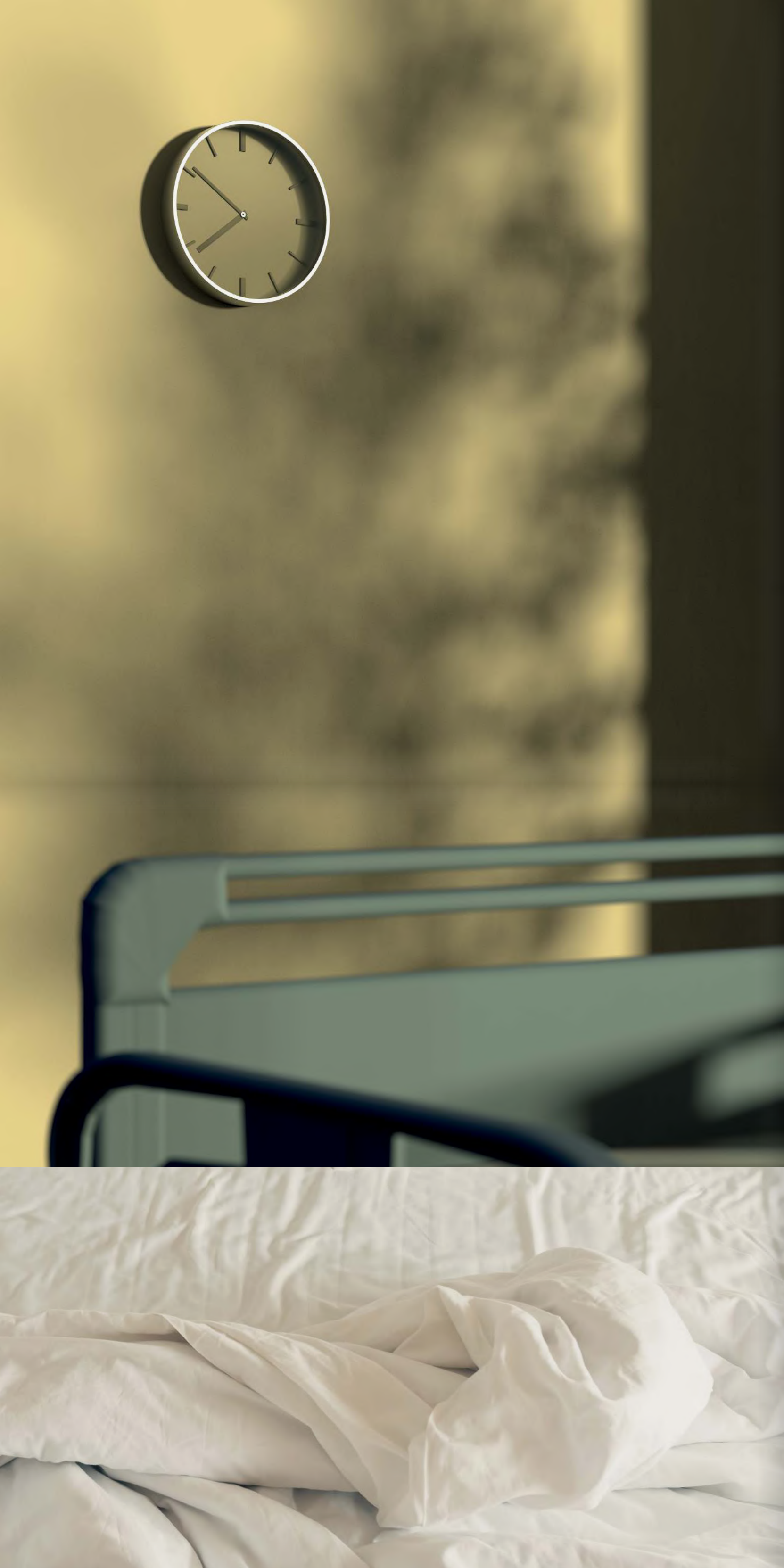
O to víc je dnes důležité zažít „na vlastní kůži“ performativní umění někoho, jako je Rébecca Chaillon, její manické „whitewashing“, kdy se (oproti původnímu významu slova, které zejména v americkém zábavním průmyslu popisuje praxi obsazení etnických konotovaných nebilých rolí bělošskými herečkami či herci) hystericky potírá bílou tělkou, aby smazala veškeré stopy snědé barvy své kůže, což se děje jako paralela k její další roli, a to roli uklízečky drhnoucí veškeré tmavé skvrny na podlaze.

Dnes se bolestně ukazuje, že nejsme ohroženi pouze novým, dosud nedostatečně probádaným virem, proti kterému nemáme medikaci, ale také chybějícím kulturním diskurzem. Je opravdu něco jiného přečíst si o diskriminaci romské menšiny v médiích a něco jiného sedět v sále berlínského divadla Maxim Gorki Theater, když se hraje představení *Roma Armee* (Romská amáda), jež pod taktovkou režisérky Yael Ronen skutečně dokáže zprostředkovat, jaké to je být součástí neustále marginalizované a potlačované kultury. Ronen svými kritickými, reflexivními, a přitom smyslnými a často biograficky konkrétními inscenacemi dokazuje, že divadlo je jedním z nejlepších tréninků imunitního systému proti zjednodušujícím frázím a veškerému populistickému oblbování. Nepřítomnost divadla ve veřejném prostoru je dnes zároveň nepřítomností přímé debaty o společensko-politické situaci naší doby. Otevření divadel se tak pro mě stává neodmyslitelnou podmínkou návratu k funkčnímu chodu společnosti. 📍 *Berlín 18. dubna 2020*

tréninků imunitního

systému ...





Rozhovor s Kateřinou Münzovou
Text: Barbora Liška

Kateřina Münzová (*1980) pracuje jako sociální pracovníce a poradkyně pro pozůstalé, komunikuje s umírajícím a jeho blízkými a pomáhá jim v technických, finančních i sociálních otázkách, které umírání provázejí. Pracovala v Domácím hospici Tabita při Hospici sv. Alžběty v Brně a nyní pracuje v Centru paliativní péče Brno, které zahájilo svou činnost začátkem jara 2020.

Věřit ve smysl zdánlivě neproduktivního času



Přirovnání, že někdo na něco zapomněl jako na vlastní smrt, se dnes už moc často neříká. Asi i proto, že se na smrt v nezastavitelném tempu doby už doopravdy do velké míry zapomnělo a ve společnosti zatížené na výkon pro ni není mnoho místa. Starých lidí si všímají hlavně populisté a i těm se to vyplatí právě proto, že si jich nikdo jiný nevšímá. Do letošní provázkové sezony se téma neodvratného stárnutí a umírání promítlo v autorské inscenaci *Domov na konci světa* a v diskusi z cyklu *Café Revoluce: Tahle doba není pro starý*. Impulz k realizaci tohoto rozhovoru však zavedla ojedinělá akce věnovaná smrti a umírání – festival Smrtfest pořádaný začátkem února v Boskovicích v kulturním a komunitním centru Prostor, na němž Kateřina Münzová vystoupila vedle dalších tří hostů. Jestli je potřeba smrt a stáří tematizovat a obhajovat veřejně, nakolik je ještě součástí naší intimity a každodenního života? Vypadá to, že si musíme dát práci zase propojovat mládí se stářím a život se smrtí.

Úplně na úvod: Co si představit pod pojmy paliativní péče a hospic?

Cílem paliativní péče je udržet kvalitu života na co nejvyšší úrovni v situaci pokročilé nemoci a při umírání. Jde zde nejen o léčbu tělesných symptomů, jakými jsou bolest, dušnost či zácpa, ale také o psychologickou, duchovní nebo sociální podporu.

Hospic je místo, kde se dá žít i s nevyléčitelnou nemocí. Péče v hospici vychází důsledně z přání a potřeb pacienta. Tým složený z lékařů, sester, sociálních pracovníků, psychologů, ošetřovatelů a duchovních je lidem s nemocí a jejich blízkým blízkou v životě i umírání.

Mohla byste prosím představit koncepci domácího hospice?

Péče domácího hospice je vhodná tehdy, když je rodina ochotna o nemocného pečovat či péči v domácím prostředí zajistit. Multidisciplinární tým s touto péčí pomáhá tak, že poskytuje potřebné zdravotní, psychologické, sociální a duchovní služby. Je k dispozici dvacet čtyři hodin denně, sedm dní v týdnu a vede jej odborný lékař paliatr. Cílem péče je léčit a tišit obtíže, které nemoc provázejí, přičemž se klade důraz na to, že se péče přizpůsobuje vývoji nemoci. Jde o to pomoci udržet důstojný život bez ohledu na to, jak nestabilní zdravotní stav je a jakou míru podpory rodina potřebuje. V domácím prostředí lze provádět i některá specializovaná ošetření, která by měl pacient zajištěn v nemocnici, proto se pro činnost domácího hospice používá také termín domácí hospitalizace. Lidé v týmu jsou blízkou při řešení fyzických obtíží, ale i při obavách.

Kolik domácích hospiců se nachází v Brně a okolí? Jak jsou tyto organizace právně zakotveny?

V současné době nabízí pomoc Domácí hospic Tabita pod Hospicem svatě Alžběty, o. p. s., a Domácí hospic svatě Lucie pod Diecézní charitou Brno. V průběhu letošního roku zahájí činnost i Domácí hospic pod Centrem paliativní péče Brno, zřízený statutárním městem Brno. Tam nyní funguje

poradna a ambulance paliativní medicíny, která může poskytovat distanční paliativní péči formou konzultací.

Jak často jsou služby domácího hospice využívány? Jaké jsou podle vás výhody domácího hospice?

Řádově jde o stovky pacientů za rok. Život s nemocí nemusí být jen sekvencí terapií. S pomocí vašich blízkých si ho můžete obohatit o to, co máte rádi. Zároveň by bylo v těchto situacích skvělé, aby i blízcí mohli využít čas k uskutečnění správných věcí a necítili se být jen ve vleku událostí. Proto jim tým domácího hospice nabízí své zkušenosti, aby byli připraveni na to, co je čeká, a také aby se mohli spolehnout, že je podpoříme, když přijde nečekaný zvrat, když něco nepůjde podle plánu. V závěru života a při umírání je jen málo událostí, jež nelze zvládnout v domácím prostředí. Snažíme se dosáhnout toho, aby smrt byla součástí života a cesta k ní uzavírala to, o co v životě člověku šlo. Aby byl jeho odchod v souladu s tím, co pro něj bylo v životě důležité.

Je možné se postarat o umírajícího blízkého za podpory domácího hospice sám? Jaké jsou možnosti finanční podpory v průběhu péče?

Pro jednoho pečujícího je situace náročnější, ale s kurází to jde zvládnout. Nejprve je dobré zamyslet se nad pár věcmi: Je v blízkém okolí někdo, kdo by s péčí rád pomohl – kamarád, kolega z práce, sousedé? Každý může zvážit své možnosti a schopnosti a společně vytvoříte seznam návštěv a rozdělíte si úkoly, které je třeba vyřídit. Lze nějak uzpůsobit byt, vypůjčit si pomůcky, aby péče byla pro vás i pacienta komfortnější? Jsou ve vašem okolí dostupné služby, které by vám v péči mohly být nápomocny?

Rodině, která jinak celodenně pečuje o nemocného, mohou kupříkladu pomoci terénní odlehčovací služby nebo pečovatelské služby. Pečovatel může pravidelně v předem dohodnutých časech pomoci například při hygieně, stravování, oblékání a umožnit pečujícím, aby si na danou dobu odpočinuli. Služby jsou placené od hodiny a na úhradu těchto sociálních služeb slouží příspěvek na péči, finanční částka poskytovaná měsíčně přímo nemocnému.

Pečujícímu může při rozhodování, zdali situaci zvládne sám, pomoci také dávka nemocenského pojištění zvaná dlouhodobé ošetrovné. Představuje finanční podporu pečujícího až po dobu devadesáti dnů a jeho legitimní uvolnění z práce. Během této doby se mohou pečující i vyřít. Nyní je však dlouhodobé ošetrovné dosažitelné jen pro pacienty, kteří jsou do domácího prostředí propouštěni z nemocnice po minimálně sedmidenní léčebné hospitalizaci. Tuto podmínku lze při obvyklém průběhu léčby – nejčastěji onkologických, ale i jiných vážných onemocnění – jen těžko splnit. Proto je dlouhodobé ošetrovné pro většinu pacientů domácího hospice a jejich pečujících nedosažitelné. Návrh na úpravu tohoto zákona je již připraven, především díky iniciativě pražského domácího hospice Cesta domů.

Jaké jsou podle vás největší problémy, s nimiž se umírající potýkají, a čemu musí čelit blízcí, kteří se o umírajícího doma starají?

Umírající člověk má často problém přijmout blízkost konce nebo se bojí, že bude na obtíž. Klíčové je v tomto případě překonat překážky a zábrany v komunikaci jak s lékařem, tak i s blízkými. Zábrany mohou být z obou stran a umírající je nemohou řešit sami. Je potřeba, aby vstřícný krok udělala i druhá strana a dodala do vzájemného vztahu sílu situaci přijmout.

Pečující se zase musí naučit překonat nepříjemné momenty v průběhu péče, někdy i beznaděj z umorného a nelepšícího se stavu. Je důležité věřit ve smysl času, který je zdánlivě neproduktivní.

Co je podle vás důležité ve fázi vypořádávání se se smrtí blízkého člověka? Jak konkrétně může po smrti blízkého pozůstalým pomoci domácí hospic?

Pokusit se podívat na život člověka, který nás opustil, z nějaké vyšší perspektivy, jež nám umožní nalézt určité souvislosti a motivy, které jsme zblízka nevníмали.

Domácí hospic je nablízku i v době truchlení. Nabízí podporu lidem, kteří se vyrovnávají se ztrátou blízkého, i lidem, kteří

váhají, jak blízkého pozůstalého podpořit, nebo o něj mají obavy. Své služby může nabídnout psycholog, duchovní, sociální pracovník nebo přímo poradce pro pozůstalé. Častá jsou také vzpomínková setkání pro pozůstalé.

Mám dojem, že žijeme v době, v níž se smrt z každodenního života lidí (pokud to nejsou lékaři, zdravotní sestry, sociální pracovníci aj.) poněkud vytratila. Jak se podle vás změnil vztah ke smrti, řekněme v rozvinutých zemích, vlivem vyspělých technologických možností a pokročilého lékařského výzkumu?

Racionalismus vede k představě, že na každý problém existuje postup, kterým se dá odvrátit, nebo že jej v nejhorším můžeme pustit z hlavy a ignorovat pod náplavou dalších starostí, které každodenní život přináší. Smrt ale takto zamést nejde a v důsledku všechny naše pokusy bránit jejímu majestátu končí nezdarem.

Populace stárne. Nese s sebou „prodloužení života za každou cenu“ nějaký typ problémů, nebo je to čistě pozitivní záležitost pokroku, s níž je třeba jen umět se vypořádat? Mohla byste to prosím nějak okomentovat?

Lékařská etika intenzivně řeší otázku „ceny“, tedy kdy je správné přestat zkoušet další postupy, které mají třeba jen malou šanci na úspěch, ale umírajícího člověka stojí spoustu sil, které by mohl věnovat důležitějším věcem.

Jaký je váš pohled na eutanázii, tedy asistovanou sebevraždu? Názory se různí. Podle některých jde o právo každého na důstojnou smrt, podle jiných nejde o pomoc, ale o zabití.

Při zvládnuté paliativní péči nikdo nemusí trpět nesnesitelnou bolestí. Důstojnost smrti pak závisí jen na osobním postoji a podpoře nejbližších. Pokud mají blízcí a rodina poctivou snahu s nemocným jeho poslední kroky sdílet, dokážou přesvědčit i největší pesimisty, že nejsou svému okolí na obtíž.

Proč je podle vás důležité se smrtí vědomě žít? Jak to člověka může obohatit, když si „pravidelně“ uvědomuje, že nebude žít věčně, a jaké problémy to s sebou nese, když smrt absolutně vytěsníme?

Třeba tak, že si utírdíme, co je opravdu důležité. Jak někdo poznamenal: před smrtí málokdo lituje, že netrávil více času v práci, ale spoustu lidí mrzí, že si nenašli dost času na rodinu, hovory s dětmi a tak.

Pokud dokážeme vytvořit dokonalý systém, který se o umírající z našeho okolí postará, aniž bychom se v tom museli jakkoli osobně angažovat a zatěžovat se nějakými emocemi, o to větší strach budeme mít ze svého vlastního konce. Půjde o obvyklý strach z neznámého, neboť nebudeme mít žádnou představu o tom, co umírající člověk prožívá.

Říká se, že česká společnost je z velké části sekularizovaná. V čem je podle vás těžší najít pozitivní vztah ke smrti pro člověka, který aktivně nepěstuje duchovní život?

Pokud pro člověka neexistuje nic jako nesmrtelná duše, pak vše, co po člověku zbyde, jsou nějaké jeho pozemské výtvary, ve kterých se zde realizoval. Na sklonku života často ale pozná, že pro ostatní nemají takovou hodnotu jako pro něj a že mnohé plány už musí definitivně pohřbit. Osobní poznání nebo duchovní zakotvení postrádá jakýkoli význam pro ty, pro které smrtí vše končí.

Vy se se smrtí stýkáte ve své práci zřejmě poměrně pravidelně. Jak vy osobně se smrtí žijete? Co vás práce v hospici naučila?

Setkávání se se smrtí nemusí vést k tomu, že vás emočně vyčerpává. Potkáváme se vlastně spíše s těmi radostnějšími případy, kdy rodina stojí o svého nemocného. ☹

Doporučená literatura na téma umírání:



ANTONOVÁ, Barbora a kol.: *Praktický průvodce koncem života*. Edika, Brno 2018



Cesta domů (ed.): *Našemu dítěti zemřel sourozenec*. Cesta domů, Praha 2019



GAWANDE, Atul: *Nežijeme věčně*. Dokořán, Praha 2016



HILLMAN, Ken: *Kapačka, cévka, houkačka. Jak jsme zapomněli normálně stárnout a pokojně umírat*. Cesta domů, Praha 2018



KOKESOVÁ KLEINOVÁ, Gražina; PROKOPOVÁ, Jindřiška: *Žít naplno čas, který ještě zbyvá. Provázení životem v době umírání dítěte či dospívajícího*. Cesta domů, Praha 2019



POCHMANOVÁ, Karolina a kol.: *Průvodce domácí péčí*. Cesta domů, Praha 2016



REMEN, Rachel Naomi: *Obejmout život*. Portál, Praha 2007



SPINKOVÁ, Martina: *Jak být nablízku*. Cesta domů, Praha 2017

SPINKOVÁ, Martina: *V době zármutku*. Cesta domů, Praha 2013

Příručky Agentury domácí zdravotní péče České Budějovice IVAS:



KALÁBOVÁ, Martina a kol.: *Rady ošetrovatelské*
KALÁBOVÁ, Martina: *Rady pro komunikaci*



KALVACH, Zdeněk: *Rady lékařské*



PROVAŽNÍKOVÁ, Eva; KALVACH, Zdeněk: *Rady pro pečující o člověka s demencí*



SLAMA, Ondřej; PLÁTOVÁ, Ludmila: *Rady pro závěr života*





Šijeme roušky

V úterý 10. března přišlo vládní nařízení, které omezovalo shromažďování lidí nad sto osob, což bylo prvním znamením radikální proměny provozu (nejen) divadel. Ve čtvrtek 12. března pak následoval úplný zákaz hraní. Vedle prosazování preventivních opatření stran vlády se pomalu začaly šířit také zprávy o nedostatku a akutní potřebě ochranných roušek v sociálních a zdravotnických zařízeních. V sobotu 14. března se na Divadlo Husa na provázku obrátila právě vzniklá iniciativa *šijemerosky.cz*, zda by CED neposkytl prostor pro vytvoření šicí dílny na výrobu roušek. Ihned jsme pro tyto účely uvolnili a vybavili kongresový sál a vedlejší klubovnu v přední budově domu Pánů z Fanalu na Zelném trhu. Již v neděli 15. března tak u nás vznikla malá šicí dílna na výrobu roušek, kterou zprovoznila skupinka studujících z brněnské FAVU. Nedlouho poté se na dílnu v CEDu napojila šicí dílna v Podané kavárně na Hilleho ulici, jejíž vznik iniciovala nezisková organizace Podané ruce a platforma Dobro JMK, propojující jednotlivé dobrovolnické činnosti v Brně a Jihomoravském kraji s potenciálními příjemci pomoci.

Iniciativě jsme následně poskytli dvě krejčové a dva šicí stroje. Víc v CEDu bohužel nemáme. Mezi dobrovolníky se však přihlásili také naši zaměstnanci, včetně herců. Stříhali, šili, nosili materiál, rozvázeli hotové roušky do prádelny a na potřebná místa. Prostřednictvím našich sociálních sítí jsme činnost iniciativy

začali propagovat a nabídli se jako sběrné centrum pro celé Brno, a to jak materiálu na šití, tak roušek, které lidé spontánně začínali šít doma. Záhy se k *šijemerosky.cz* přidalo velkým dílem také HaDivadlo, které ve svých prostorách zřídilo další šicí dílnu, a platforma Terén, z jejíž produkce vzešel krátký dokumentární profil iniciativy *Šijeme roušky v Brně* v režii Matyáše Dlaba a s kamerou Anny Babjárové (dostupný je na webové stránce vimeo.com/jasuteren). Pokladna na Zelném trhu se proměnila v informační centrum a vznikla zde samostatná informační telefonní linka. Provoz dílny v CEDu byl stanoven nepřetržitě od pondělí do neděle od 8.00 do 20.00 hodin. Infocentrum fungovalo od 8.00 do 18.00 hodin a za den se v něm vystřídali vždy čtyři lidé.

Iniciativa *šijemerosky.cz* se ve řádu dní rozrůstala o další šicí dílny: *Brno šije*, *Galerie OFF Format*, *Divadlo Polárka*, *IQ Roma Servis a Industra*.

Od samého počátku jsme se snažili pomáhat i s dalšími záležitostmi. Kromě informačního servisu a komunikace s veřejností jsme přišli také s optimalizací výrobního procesu od šití přes dezinfekci roušek a jejich balení až po samotnou distribuci. Přes odbor kultury se nám podařilo propojit s odborem obrany, zajistit část materiálu a získat příslib, že nám město Brno proplatí paragony za materiál, který jsme dosud kupovali z vlastního rozpočtu. Šlo o kilometry látek, tkalounů, nití a další potřebný materiál.

Díky velkému nasazení všech dobrovolníků došlo velice rychle k vytvoření dílny se slušnou produkcí. První den vzniklo sto padesát roušek, druhý den pět set, třetí den už to bylo přes tisíc. Postupně se produkce usadila na tisíce roušek denně. V tomto objemu jde přitom nejen o složité pořízování samotného materiálu a jeho dopravu, ale také o výrobu, následný převoz do prádelny, kde se vše dezinfikuje, následně balí a distribuuje na potřebná místa. *Šijemerosky.cz* zásobují brněnské nemocnice, domy se sociální službou, pečovatelské domy pro seniory, policii, lidi bez domova, sociální pracovníky a celou řadu dalších potřebných skupin. Celkem zavezli roušky asi do sta brněnských zařízení.

Na Velký pátek se na facebookové stránce *Šijeme roušky v Brně* objevila zpráva, že se po takřka měsíci intenzivního provozu dílen a práce lidí šijících z domova podařilo Brno a okolí plně zásobit bavlněnými rouškami všude, kde bylo potřeba. Výroba se tedy do odvolání přesměrovala na šití nanovlákněných roušek, roušek s kapsou na nanovlákněné filtry, návrků a čepiček pro hospice a jiná sociální zařízení. Ovšem s vědomím, že když to bude nutné, všichni jsou připraveni se k šití roušek navrátit.

Děkujeme všem, kteří pomáhají!
Miroslav Oščatka, ředitel CEDu

Foto: Ivo Dvořák a Lucie Šiprová



Básně Miroslava Kubese (1952—1975)

Letošní sezona, jakkoliv to po patřičné podzimní oslavě a v proudu aktuálních událostí ustoupilo do pozadí, se v HaDivadle nese ve znamení 45. výročí od svého založení, za nímž stojí několik divadelních nadšenců z Prostějova. Počátky Hanáckého divadla však sahají o něco dále než do roku 1974. Nic, natož divadlo, nevzniká ze dne na den potvrzením úředního razítka. Kořeny spo- lečenství kolem Svatopluka Vály a Josefa

Kovalčuka se prolétají do všemožných stran s všemožnými jmény, která, pokud nebyla zapsána do oficiálních zdrojů o historii a často opakována, zůstala časem už jen v paměti těch, kdo tyto časy prožili. K těmto zbloudilým kořenům HaDivadla patří i pro- stějovský rodák, student farmacie a posléze divadelní vědy, básník, zakládající člen Hanáckého divadla a herec Miroslav Kubes, který tragicky utonul v roce 1975. Iniciátorem zachycení vzpomínky na osobnost Miroslava Kubese byl při jednom náhodném setkání.

Se svolením Zbyňka Benýška, editora básnické sbírky *Blues za dívčí duši* (2010),

výtvarníka, grafika, písničkáře a redaktora časopisu *Paternoster*, přetiskujeme několik Kubesových básní. Klíčem k jejich výběru ze sbírky čítající přes sedmdesát textů nám byl jednoduše cit. Rozhodlo to, které z veršů začínajícího básníka k nám promlouvají coby k lidem, kteří žijí v úplně jiném světě, než jaký byl před téměř padesáti lety. Kubesovy básně doplňujeme úryvky z Benýškova vzpomín- kového textu na jeho souputníka a přítele, neboť z naší současné perspektivy už nejsme schopni postihnout, jak verše dýchají vzduch normalizace, riskujícího mládí, rebelství, jazzu a začínajícího Hanáckého divadla.

Opdoutání březen 1970 Stačí jen málo a život vznikne a směle můžeme očekávat degeneraci Přirozeně žertuji Člověk = dokonalost Opice přece nevymyslí penicilín a plynovou komoru To jen člověk v přestávkách mezi milováním a očištěm světového názoru Skupenské Přeměny červen 1970 Vynalezl jsem perpetuum mobile a hned mi ho zakázali Prý ničím ideály To je mi ovšem velmi líto že lidem беру to poslední co ještě mají kromě předsudků Já přece také mám ideály jako všichni celé galaxie ideálů a ideály v kapalném skupenství louže ideálů lahve ideálů a lahve od ideálů ideální kapalné skupenství Bože jak krásné perpetuum mobile	Sny květen 1971 Je to úplně beznadějně šílený nápad praštit sebou do oranice udeřit tylem o horizont rozhodit nohy i ruce ležet na Zemi ležet na Ní zarývat do Ní prsty čím dál hlouběji lámat si nehty přísát se k obloze sát ji trhat žvýkat rvát vyplivovat hvězdy chroustat je mezi zuby přirůst k Zemi KŘE-ČO-VI-TĚ-SE-SMÁT za křečovitého úsměvu kolemstojících zvědavců jménem andělé A potom znám ještě jeden sen Takhle navečer papír pohozený na cestě normální Rudásek mi připomínal kočku v ne- přirozené poloze a on to byl vážně jenom Rudásek a já jsem na něj šlápl a ozvalo se křupnutí kostí V žaludku vyrašil šrapnel -nebo na dvanáctníku– už nevím kde vlastně ale byl to šrapnel jak se patří	(To říkali ti chlápci co mě položili do oranice Očima páčili zdi všech komunardů podrápané rukama sebevrahů kteří se škrabali zase nahoru s přeraženou páteří mozkem na pravém místě -totiž v igelitáku- v zubech svírali jakýsi cár papíru než jim nahoře zase roz- mačkali palce) ALE POMOHLO TO... Hexogen v hlavě vystřídalo čtyřicet atmosfér inertního plynu V tom okamžiku jsem spokojeně usnul *** červen 1970 Quo vadis posero Mlíko ti teče po bradě a už si hraješ na generaci Za pár grošů uděláme díru do světa Ne ne to přece nejde díru do světa jen tak Pro koho Ach tak díru do světa jako takovou Lid se ukloní svému oblíbenci dá palec vzhůru a všichni budou moci dát skromný peníz na děti postižené oční vadou bez rizika že nebudou mít na cigarety Korunka ke korunce říká maminka a ono je to všechno	den ode dne dražší Že už bys byl človíčku přece jen generace Jaká či generace Není to vlastně jedno Hlavně ale ta díra do světa Díra do světa jako taková Věk času jaro 1971 V rozporu s dobrozdáním soudního znalce Hodiny opravdu šlíí předsmrtnou křečí věk se zadřel nedostatkem oleje směřodatných událostí světlíky jsou plné gumových mumii s kroužkem slzy mi tečou dovnitř Času nezbývá na rozmyšlenou Pro Kristovy rány pohlédněme už jednou malomocným do očí Crčí čurky potu obětovaných na jejich obnažené zátylky a oni si rozkousávají předloktí do krve tou bolestí Proklínají mystérium žádost přívětivých pivních přástevníků imunních infantilitou vrozené vděčnosti Slabá chvíle Pokušení Sv. Antonína přímo lahodí expertům	(Brát toho de Chardina vážně nebo ne?) Alegoričtí dobromilové žívají na celé kolo soustředěním Trhaně mávají pamfletem na předešlé náhončí polních kurátů dávno již neexistujících armád času přesčasů v neprůstřelných montérkách Tichem paneláků tiše kdosi šeptá <i>Gott mi tuns</i> Orbis Pictus březen 1972 Asi tak do osmi let jsem pokládal odzbrojení za nejlehčí věc na světě už proto že jsem si uvědomil jaká sranda jsou pády s kola proti tomu co jsem slyšel od prastrejdy který přeběhl s celým batalionem k Rusům jak vždycky zdůrazňoval Před pěti lety jsem se přestal koukat na válečné filmy Od té doby se několik mých spolužáček vdalo a jednoho mého známé- ho pustili z vojny kvůli žaludečním vředům V některých případech je totiž zvracení krve výrazem pacifismu
--	---	---	---	---

Zbyněk Benýšek, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Ted’ mi ukápla na náhrobek svíčka z nosu

Text: Zbyněk Benýšek

Tuto sentenci z rukopisu Miroslava Kubese jsem v čase, kdy jsem na konci osmdesátých let připravoval k vydání několik jeho básní pro revue *Paternoster*, neznal. Napsal jsem tehdy v malé vídeňské vinárně krátký vzpomínkový text nazvaný *Achabovské mávnutí před sedmnácti lety*:

Vynořil se dýmově od dveří restaurace Kotěrova prostějovského Národního domu, gymnaziální aktovku, vrásčitou poznáváním, přehodil přes pultik smutné slečně v černém, která věčně obracela oči v sloup. Vešel v teniskách, popsaných věčnou tužkou jmény amerických beatníků, nechal si přinést od zrzavého okresního Morgensterna pivo, na stůl rozložil černý školní sešit a začal zapisovat krátké, skákavé řádky.

Tak jsem ho viděl poprvé, básníka Miroslava Kubese, budoucího spoluzakladatele a centrálního herce budoucího Hanáckého divadla, romantického klauna, k ránu zapomínajícího na omezující povinnosti dne a s krabičkou letek odjíždějícího za dobrodružstvími, neoznamující nikomu kam, za kým a na jak dlouho.

Končivali jsme pak – nebo začínali – své klábosivé noční túry v nádražních bufetech na umakartových pultech, ve skleněných zámcích, on přednášel z černého školního sešitu ranním opilcům své ferlinghettiovské básně, naplněné farmaceutickou terminologií – studoval tenkrát, po gymnaziální maturitě, farmacii. Utíkal na další a delší výlety, tu do Tater, tu na Šumavu, až skončil svá studia u divadelní vědy na olomoucké

filozofické fakultě. Schovával se před dopoledním shonem v růžku hospody U Musea, snil o beckettovských absurdních textech, hladil je Kafkou i Haškem a nostalgicky je solil pocitem své generace rocku a hippies. Dobová chvíle ho přivřela hrát pak v kusech, které byly odvarem té absurdity, co si vysnil nad ranním pivem, a dvojnásobným odvarem absurdity života první poloviny 70. let. (...)

Celé poetické dílo Miroslava Kubese bylo napsáno mezi léty 1970–1975, více času nebylo dáno. Básník nijak neskrývá – nominálně ani reálně – své bezprostřední poetické vzory, inspirační zdroje a aktuální lásky – intelektuálního a provozního otce americké beatnické scény Lawrence Ferlinghettiho (...), knížete české beatnické poezie Václava Hraběte (...), nevyhnul se drásavě „jazzující“ dikci poezie Allena Ginsberga (...), ale i básníka, jehož pískovcovou sochu student Kubes denně potkával na cestě do budovy gymnázia, Jiřího Wolkera (...).

Kubesovi bylo v čase prvních básní sedmnáct let, studoval prostějovské gymnázium, ale všeobjímající maloměsto není kupodivu ikonografií, rekvizitami a inspirací v básních téměř přítomno. Zdá se, že se básník programově této inspiraci vyhýbal, i tam, kde se rodné maloměsto některou svou rekvizitou do básně prodere (...), jedná se o mimochodnou kulisu, před kterou se hraje o obecnějších a existenciálnějších tématech. Kubes se vědomě vyhýbal „spadnutí“ do provinciálních tematických zón, cítil, že jsou lákavě jednoduché, ale pro poezii zrádné.

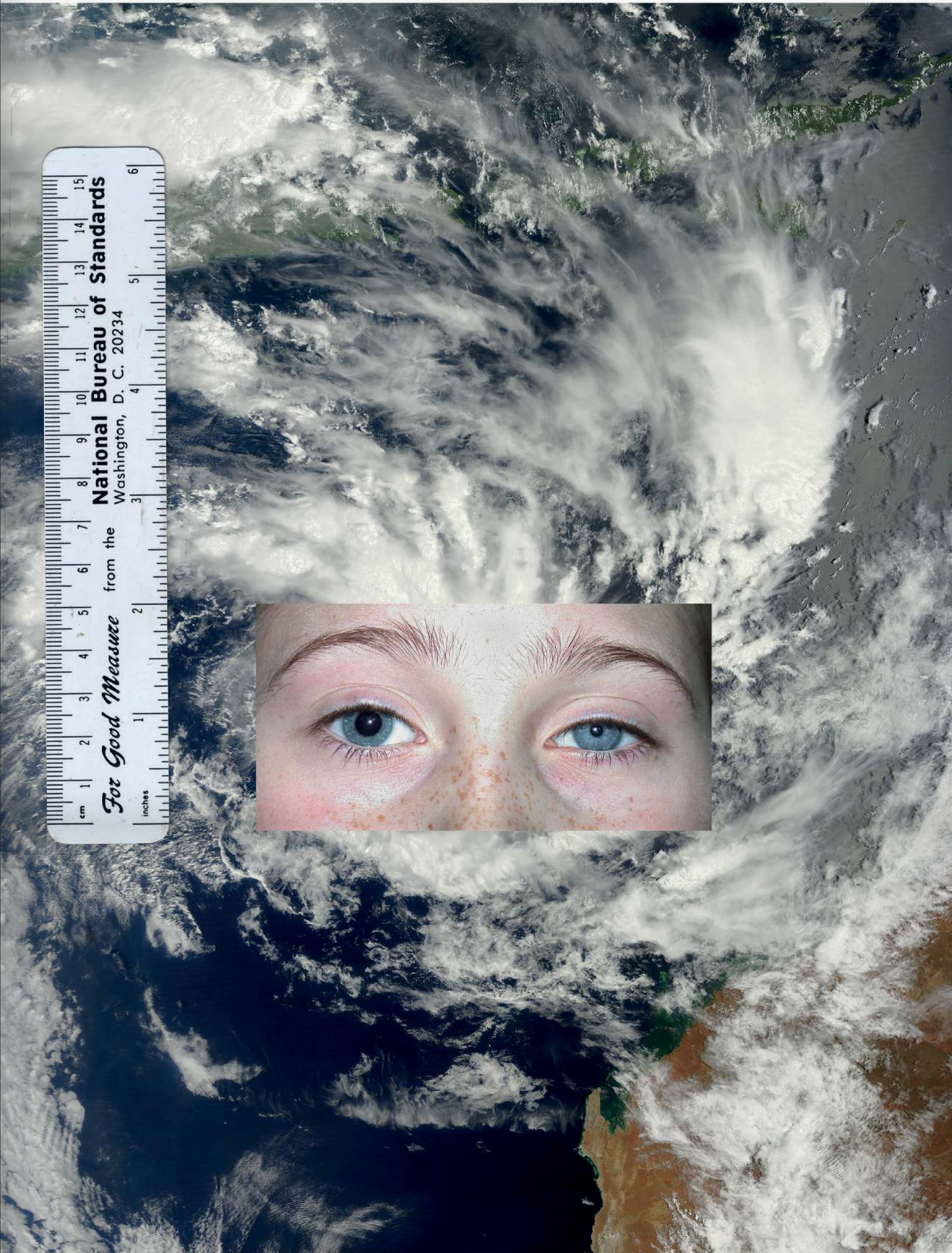
Silná je v básních vazba ke generaci (i Kubes jistě četl slavný Ginsbergův verš z *Kvílení: Viděl jsem nejlepší hlavy své generace...*). Kubesova generace, která na přelomu 60. a 70. let dospívala, měla za sebou zkušenost celoplanetárního vzepětí rockové revoluce s její svobodomyslnou zvěstí, romantikou

dětí květín, ale i nové levice, pražského jara a ovšem i tanků v ulicích. Kubes, *rodící se intelektuál* – jak se sám v jedné básni definoval – své poetické dílo napsal v čase prvního normalizačního lámání chleba, kdy generace s touto genetickou výbavou byla nuceně manévrována do „svazáckých“ klišé a ideologických kotrmelců normalizace. (...)

Kubes nebyl básníkem „ateliérovým“, nosil své černé školní sešity do plenéru, psal na cestách, v nádražních bufetech, ve vlcích a na stopu, v hospodách či pod lucernami při návratech domů. Metoda psaní „na cestě“ přibližuje poezii žánru „zápisu“, autor je blíž realitě, reálné rekvizity vnikají do básně autentičtěji... Byl jsem stokrát spolucestujícím, obyčejně jsme se rozhodovali spontánně kolem půlnoci, vyráželi na nádraží a ujížděli nocí k ranním čekárnám v cizích městech.

Básnické dílo Miroslava Kubese bylo uzavřeno o něco málo dřív, než se mohlo zcela plně rozvinout. Jak to bývá, je možné najít v jeho poezii deficity – například je zřejmá absence průměrové imaginace a metaforičnost Kubesovy poezie je v těch několika případech spíše literární než čistě poezijní, způsob poetických reflexí je víceméně v intencích „*rodícího se intelektuála*“. Nicméně fascinace reálie-mi, „fotografičnost“ a „zápisovost“ některých básní – spíše pozdějšího období –, vyčerpávající bohatost jazyka, to vše dává tušit, že tu máme první fázi kvalitní básnické zvěsti – zvěsti, která neumí kalkulovat a užívat *studenté spekulace* (Jiří Wolkер), protože panicky ještě neví, co to je. V čase boomu artistních poetů, veršujících provozářů sbírajících publikační body, je Kubesova poezie výletem do časů, kdy se psalo *nutně*, bez naděje na publikaci a jedinými čtenáři bylo pár kumpánů a zdánlivě věčná temnota šuplíků.

Úryvek z knihy *Blues za dívčí duši*, redakčně kráceno



O stárnutí a tak

Mezigenerační medicínsko-poetická meditativní kompozice

Text: Zdeněk Kalvach a Jakub Liška
Text je doprovázen fotografiemi z představení Domov na konci světa. Foto: Patrik Borecký

Zdeněk Kalvach (*1951) je lékař, filozofující geriatr a gerontolog, humanista, který se významným způsobem zasazuje o rozvoj české geriatrie a gerontologie. Vyučoval na Karlově univerzitě a napsal řadu učebnic, vysokoškolských skript a odborných pojednání.

Akt I.: Lehká operace

Stáří je biologická danost. Vše živé stárne a posléze přirozeně umírá. Stáří je také sociální konstrukt, to, co je v dané společnosti jako „staré“ označeno a s jehož nositeli se jako se „starými“ zachází. Stáří je konečně psychické sebepojetí. Jde o sebereflexi jako člověka starého, o ztotožnění se s touto rolí a se stařeckou manifestací. Lze tedy říci, že „stáří“ je komplexní projev těla, společnosti a mysli.

Z hlediska medicíny představuje stáří důsledek tělesných a psychických procesů označovaných jako stárnutí (involuce), jejichž nejvýznamnějším znakem je ubývání výkonnosti, především té maximální – zdatnosti, odolnosti, adaptability, jejichž vzájemně provázaný souhrn se také označuje jako potenciál zdraví. Člověk ve svých sedmdesáti letech prostě podává ve většině parametrů horší výkon než na vrcholu své životní formy. Což ale neznamená, že každý sedmdesátník je v každé činnosti horší než dvacátník, natož padesátník. Průběh stárnutí je variantní. Sebe dbalý aktivní člověk může mít ve svých sedmdesáti letech lepší výkonnost než v dané oblasti pasivně žijící padesátník. Navíc jej mohou zvýhodňovat nabyté dovednosti, znalosti a zkušenosti.

Zjevnou stránku involučních procesů, tedy funkční stav a vzhled staršího člověka, podle nichž se rychle orientujeme, kdo v okolí je „mladý“ a kdo „starý“, určuje více faktorů, z nichž jen málo nelze pozitivně ovlivnit.

Neovlivnitelné jsou genetické, vrozené dispozice a zákonité involuční procesy. Elixír mládí neexistuje a není představitelný ani v kontextu genetického inženýrství, neboť „stáří“ či „dlouhověkost“ jsou fenomény nejen multifaktoriální, ale také polygenní. Jejich geneticky podmíněná stránka je kódována mnoha geny, nikoliv jediným, nahraditelným či vylepšitelným genem. Nadto mají tyto fenomény také složku

epigenetickou, tedy regulační síť fungující „nad“ geny a jejich produkty (architekturou dědičných dispozic).

Do značné míry je však možné ovlivnit životní způsob (aktivitu či pasivitu tělesnou, psychickou, sociální, spirituální), zdravotní stav (jaké choroby se v nás rozvinou, či jakým dokážeme předejít, respektive je úspěšně léčit), osobnostní rysy (můžeme je pěstovat, sebestylizovat se). Lze ovlivnit rodinnou situaci, sociálně-ekonomické podmínky, vlivy prostředí jak fyzického, tak sociálního (můžeme se podílet na tom, jaké role jsou stáří v naší společnosti přisuzovány, jaké stereotypy, mýty, předsudky jsou se stářím spojovány, jaké podmínky jsou pro ně vytvářeny).

Akt II.: Tíha choroby

„Chorobné stáří“ může znamenat zachvácení, výrazné ovlivnění stavu člověka i kvality jeho života chorobami. Některé jsou se stářím často spojovány, ale nikdy by za ně neměly být zaměňovány. Cévní mozkové příhody, srdeční selhání, obstrukční plicní nemoc (záducha, astma), osteoporóza, zlomeniny „krčku“ stehenní kosti, pokročilá osteoartróza nosných kloubů, katarakta (šedý zákal oční), ateroskleróza (zvláště tepen srdečních či dolních končetin), deprese, bércové vředy. To všechno byly dříve příznaky postupující velmi frekventně populaci starých lidí. V současnosti jde však o „banální“ úkoly pro dobře vybavené lékaře. A není důvod nepředpokládat, že stejně úspěšně bude v relativně krátkém horizontu zlepšena prognóza dnes ještě málo řešitelných nemocí, novodobých strašidel, jakými jsou neurodegenerativní postižení mozku (zvláště Alzheimerova a Parkinsonova nemoc), oční sítnice (věkem podmíněná makulární degenerace) či vnitřního ucha (nedoslýchavost), případně chorobná vychudlost svaloviny, tzv. sarkopenie.

I kdyby lidé zvládli všechny tyto neduhy, nestanou se ani „lamželezy do 110“, ani extrémně dlouhověkými, natož pak nesmrtelnými. „Jen“ se jim/nám prodlouží aktivní, funkčně zdatný život, případně se posune závažné omezení běžných aktivit do pozdějšího věku. Prodloužení naděje dožití při narození není ani do konce století reálné nad 85–90 let. Podle demografického modelování by k tomu nestačilo ani úplné zvládnutí (vyléčení) hlavních současných „zabijeců“ – aterosklerózy a zhoubných nádorů. Stále tu kromě zbývajících chorob bude onen involuční proces samotný, ono postupné

nerovnoměrné klesání potenciálu zdraví (zdatnosti, odolnosti, adaptability). Rozvíjí se a bude se rozvíjet tzv. geriatrická křehkost (frailty) zahrnující i stále obtížnější zvládání stále častějších (stále slabšími podněty vyvolávaných) stresů, tj. pro daný organismus závažných, dekompenzujících zátěží.

„Chorobné stáří“ může však také znamenat i špatný funkční stav bez závažných chorob, tedy stav, který nedostačuje nárokům prostředí, v němž člověk žije. „Chorobné stáří“ může znamenat jen významné omezení soběstačnosti. Kromě „vlastního přičinění“ se na nesoběstačnosti či výrazném omezení životních aktivit podílí náročnost prostředí. Mnoho lidí musí žít v izolaci či odejít do ústavu nikoliv pro své těžké pohybové postižení, ale pro přílišnou mnohost zbytečných, snadno odstranitelných bariér existujících v jejich okolí.

Akt III.: Tragédie stáří

Stáří dávno přestalo být nosná, či dokonce důstojnost přinášející identita. Do nejvyššího věku zůstáváme sami sebou, manžely/manželkami, rodiči, prarodiči, občany. Žijeme svými řemesly a zájmy, jsme hudebníky, kutily, sportovními fanoušky a vším dalším. Teprve když (a jestli vůbec) tyto identity vyvanou, zůstaneme zbytkově „seniory“. Ale možná ani to ne; stáváme se spíše nemocí zaskočenými a ztrápenými pacienty. A je už jedno, zda devadesátiletými, nebo dvacetiletými, jako byl Jiří Wolker, když napsal: Ó tího choroby, je nejtěžší z tvých ran, / že člověk bolesti je k sobě připoután / a v potácivých dnech, jež jdou neznámo kam, / je sebou obklopen a v sobě strašně sám. Obraz choroby – nikoliv stáří!

Podstatná část lidí přes osmdesát zůstává vnitřně mladá. A přesto se k nim společnost chová jako ke stařenám a starcům patřícím téměř pod zvláštní ochranu, pod kuratelu. Nesmyslné vymezování nákupních hodin za COVIDové epidemie pro lidi nad 65 let, i když pracují nebo poslancují, je toho příkladem. Stáří je především existenciální fenomén, který však společnost nahlíží primárně jako ekonomický a strukturální problém. To nevěští nic dobrého, zvláště když situaci vyhotila COVIDová krize s těžkými ekonomickými důsledky. Zdravotní a funkční stav starších lidí se setrvale zlepšuje, přesto přetrvávají stereotypy posilující jejich segregaci a despekt k jejich schopnostem. Stereotypní přístup starší lidí uráží a ponižuje, společnost si jím zase vytváří podobu důchodcovství a postproduktivního věku, jehož prodloužování nepovažuje za přínosné.

Část společnosti se až s dojemnou starostlivostí a samozřejmostí obětavě stará o své blízké, o své pacienty či o klienty sociálních služeb s těžkým omezením soběstačnosti. Tato část společnosti je vedena humanistickou mravní povinností, svým závazkem, svědomím a zodpovědností. Vnímá hodnotu jedinečných lidských životů, jejich příběh, vnímá smysl, naději a vzájemnost. Na otázky, proč vůbec léčit „ty postproduktivní starce“, proč jim za COVIDu nabízet intenzivní podporu dýchání, zdalipak je to vůbec dostupné a zvládnutelné, tato část společnosti odpovídá: protože jsou to lidé, protože jsou to mí rodiče, protože jsou to mí pacienti, kteří mi věří.

Část společnosti však totéž snažení vnímá jako zmar a zátěž. Po stu letech opět vylézá na světlo extrémní despekt k „nekvalitnímu“, „nepřínosnému“, „méněcennému“, společnosti „zatěžujícímu“, a tedy „nežádoucímu“ životu, tzv. „životu nehodnému života“. Před sto lety se tento despekt vztahoval k lidem s mentálním postižením, s některými dnes zčásti běžně léčitelnými nemocemi či k lidem žijícím v městských slumech. Dnes se vztahuje k lidem „přestárlym“, k lidem závislým na pomoci. Tehdy i dnes však stojíme na stejné kluzkém svahu. Despekt vůči druhému člověku, který je jednou společensky akceptovaný, se společností šíří do stále mírnějších a mírnějších poloh. I drobné zdravotní postižení i aktivní stáří a nakonec i cokoli jiného dalšího, co zatěžuje tzv. „jádro“ společnosti, se stává nežádoucí přítěží. Na světo se klubou dominance biologických a ekonomických pohledů, které vidí jen zdravotně funkční stav a nákladnost podpory, které však přehlíží mravní závazky a zábrany. Hodnota jednotlivce i závazky k němu jsou tak podržovány ekonomickým zájmem, což se ve společnosti projevuje až do nejmírnějších nezdravotních souvislostí.

Stejně jako před sto lety i dnes jde o posílení společnosti v mezinárodní „soutěži“, o posílení pohodlí a blahobytu „těch správných lidí“, byt třeba jen o posílení dočasné. Tehdy se měl budovat „blahobytný etnonacionalismus“, dnes „produktivně blahobytné společenství mládí“ bez zbytečně samoučelných výdajů. Bioekonomové nevidí lidské příběhy, ale položky, anonymní mravence, a leckdy jen škodlivě přemnožený plevel. Dominantou jim není člověk usilující, trpící a bojující, nýbrž Společnost vnímaná jako „mravenišť“. Evoluce a Příroda, hlásající zákony přírodního výběru a přežití těch nejsilnějších. Tři krvavá božstva žádají lidské oběti. Kam paměť sahá, starci byli vždy jen tou první z nich.

COVID přinesl náznory příklad pokusu řešit stárnutí populace biomedicínsky – objevilo se deformované zneužití medicínského pojmu triáž: místo třídění nemocných podle naléhavosti a léčitelnosti se mění na odlehčení zdravotního systému apriorním vyloučením „starců“. Redefinovaný pojem triáže se navíc skvěle doplňuje s již dříve existujícím konceptem tzv. „završeného života“, který se snaží stanovit takovou délku lidského života, která je pro společnost „žádoucí“. To chceme zachovat stabilitu systémů modulací úmrtnosti?

Epilog: Nesmrtelné mládí

Mládí: Žijete nevhodně dlouho. Možná jste zdatní, schopní, ale i tak jste už nežádoucí. My vás nepotřebujeme. A nechceme vás – my mladí. Nepočítejte s našimi solidárními platbami. Za své dané chceme blahobyť, a ne penze na vaše životy. Proč mne zrazuješ? Proč mne zabiješ? To tys zradilo mne svou hnusnou belhavostí. Není mi tak zle. Jsem vděčný za každé nové ráno, třeba jen za hodinku na sluníčku ve vzpomínkách na tebe. No právě. Jsí ostudná ubohost. Já jsem život, a ty ke mně nepatříš – pojdi. Ty sám jsi hlasatelem i komplicem své likvidace.





Rozhovor s Pavlou Dombrovskou
Text: Barbora Liška
Foto: archiv Divadla Líšeň

Nezáleží na věku,



ale na tom, zdali jsme ochotni a schopni vnímat jevištní poezii



Pavla Dombrovská (*1971) je režisérka, performerka, zpěvačka a principálka nezávislého Divadla Líšeň, které založila spolu se svým partnerem Lud'kem Vémolou v roce 1998. Ačkoliv má divadlo své zázemí v Líšni na ulici Ondráčkova a výrazně se podílí na komunitním životě městské části, se svými inscenacemi cestuje po celé republice i zahraničí. Patří také mezi časté hosty Terénu na Sklepní scéně CEDu.

Jedním ze stálých hostů platformy Terén se stalo nezávislé experimentální Divadlo Líšeň vedené Pavlou Dombrovskou a Lud'kem Vémolou. Na brněnské scéně působí přes dvacet let a již od počátku své tvorby se vymyká jak svou poetikou s výrazným výtvarným gestem, tak způsobem fungování a směřováním divadla. To pro ně není jen zaměstnáním nebo společenskou rolí, ale mnohem spíše identitou a stylem života, který se intuitivně navrácí ke komediantským a kočovným kořenům evropského divadla.

Vaše cesta k divadlu nebyla nejobvyklejší. Nestudovala jste praktickou divadelní školu, ale sedm let jste působila ve Studiu Dům Evy Tálské a absolvovala divadelní vědu. Co jste si z této alternativní praktické „školy“ a ze studia teatrologie odnesla?

Měla jsem štěstí. Se Studiem i divadelní vědou. Studio Dům Evy Tálské, které na počátku devadesátých let vzniklo, fungovalo jako úžasná divadelní škola. Pracovalo se na konkrétní inscenaci, která se pak normálně hrála pro veřejnost, jezdilo se po festivalech – doma i v zahraničí. Ovšem ten proces vzniku byl otevřený a nabízel možnosti podílet se na vytváření všech složek inscenace. Fungovaly dílny vedené kovanými profíky, spolupracovníky Evy Tálské z Husy na provázku. A kdo byl přijat do Studia (ať už jako herec, nebo hudebník, či výtvarník), mohl se všech těchto dílen účastnit. To znamená hudební dílnu, kterou vedl Miloš Štědroň, scénografické a výtvarné s Janou Prekovou či Tondou Maloněm, pohybové s At'kou – Alenou Ambrovou. Přemýšlím, jestli je vůbec adekvátní to slovo „alternativní“. Spíš bych řekla, že to byla prostě poctivá divadelní a praktická škola. Samozřejmě to bylo všechno zaměřeno na styl divadla blízkého Evě Tálské – metaforické, pohybově stylizované, výtvarné, hudební divadlo. Pro toho, kdo toužil dělat klasickou činohru, to asi nebyla taková výhra jako pro mě. Co se týká divadelní vědy, tehdy ji vedl pan profesor Bořivoj Srba. Znali jsme se z takových ne úplně oficiálních přednášek, které se pořádaly těsně před revolucí, když ještě nemohl učit. A myslím, že mě na té škole chtěl pro moje zaujetí divadlem (za které také mohl i on sám skrz ta setkání před revolucí) víc než pro nějaký „teatrologický zápal“. A tehdy na divadelní vědě vládla díky němu svoboda – mohli jsme chodit na přednášky i na jiné školy a to se nám započítávalo, protože divadlo souvisí se vším. Aspoň tak si to pamatuju. Takže jsem chodila na JAMU na přednášky o režii k Peterovi Scherhauferovi a na fotku a kameru k Petru Baranovi. Myslím, že jsem vlastně chodila i tam, kam jsem asi možná neměla mít přístup, ale nikdo mě nikdy nevyhodil.

Studio i škola mi umožnily se najít, vykrystalizovat, zjistit, co chci v životě dělat. Moji učitelé ve škole i ve Studiu pro mne znamenali i velkou lidskou oporu. A také jsem tehdy navázala vztahy – osobní i pracovní, které trvají dodnes.

V rámci jednoho z dokumentů o vašem divadle jste se vyjádřila, že divadlu nerozumíte jako zaměstnání, ale jako stylu života. Co si pod tím představíte?

Skrze divadlo se snažím porozumět vlastnímu životu. Vyjadřuju se k věcem, které jsou pro mě nějakým způsobem neodbytné, a na jevišti je zpracovávám, tvaruju. Tímhle myslím především část tvorby divadla, kterou si pojmenováváme jako angažovanou nebo politickou. Kromě toho máme i poetické „kousky“, kterými se naopak od toho angažování uklidňujeme.

Jak konkrétně vypadá a funguje divadlo, které máte rádi a v němž jste se spolu s vaším partnerem a spolutvůrcem Lud'kem Vémolou našli, a jak divadlo, které naopak „nesnášíte“ (cituji z *Divadelního deníku* zveřejněného na stránkách Divadla Líšeň)? Z minulosti máte zkušenost i s klasickým divadelním provozem z chebského Západočeského divadla a jeho studiové scény Nítě, teprve poté jste se vrátili do Brna, v roce 1997 přestěhovali do Líšně a následně vzniklo Divadlo Líšeň.

S Lud'kem máme rádi divadlo, které má nějaký důvod existence, vztah k životu, vzniká z potřeby něco důležitého vyjádřit, sdělit, změnit; není „marné“ či samoúčelně estetické. Divadlo, které používá neotřelé prostředky, prostě nejlíp něco takového, aby si člověk řekl, že tohle ještě neviděl, takovým divadlem jsme posílení a inspirováni. Baví nás s Lud'kem objevovat možnosti, které divadlo nabízí, tvarovat divadelní hru přímo na jevišti. Luděk je divadelní vynálezce a umí všechno vyrobit. Pracujeme s různými typy loutek, stínohrou, hudební improvizací, pohybovým divadlem. S tím, co „nesnášíme“, bych zacházela opatrně. Možná jsme tehle výrok kdysi použili, ale od té doby jsme přece jenom malinko „změkli“. Divadlo, které



mě neoslovuje, opouštím. Nepovažuju za nezdivořilé odejít z představení. A i když se něco nepovede, neznamená to, že za tím nemohla být spousta upřímného úsilí mnoha lidí.

Co se týká chebského divadla, tak tam jsme s Lud'kem zjistili, že pro nás není možné začlenit se do „stávajících struktur“. Provoz kamenného divadla není kompatibilní s naší představou života a práce. V Chebu jsme zkoušeli loutkového *Robinsona*. Začalo to v Brně – v dílně řezbáře Antonína Maloně, kde tehdejší soubor studia Nítě loutky vyřezával. Pak už jsme zkoušeli v Chebu. Nastala situace, že jsme honem potřebovali něco upravit, uřezat, zatlouct, dovyrobít. Vtrhli jsme s Lud'kem do dílny divadla, kde sedělo několik chlapů za stolem, před sebou lahváče. V tom tvůrčím fofru jsme na ně chrlili své požadavky: Kde je nářadí? Potřebujeme to uřezat, přebrousit, přešroubovat. Hned teď? to potřebujeme! Vzpomínám si na to husté ticho, které zavládlo, na upřímný děs v očích „kamenných pracovníků“. To byl jeden z určujících momentů inspiřujících založení vlastního souboru.

V průběhu času se vám podařilo iniciovat zachování lišeňského Dělnáku na ulici Klajdovská, na chvíli jste oživilí sto let starý dělnický dům na Šimáčkově, využívaný jako sklad, výrazně se podílište i na komunitním životě v Lišni. Kromě toho s divadlem také cestujete. Proč je pro vás důležité mít své „místo“, mít pro divadlo svůj „dům“, kam se lze vrátit? Je to důležité i z jiného než existenciálního a pragmatického hlediska, že je kde zkoušet a kde uložit rekvizity a techniku? Ostatně jste si dali název Divadlo Lišeň, čímž jste s tímto místem vzájemně spoutaní.

Naše divadlo jsme založili s vizí pracovat, tvořit v místě, v němž žijeme, a kultivovat, rozvíjet prostor, který nás obklopuje. Proto i název našeho divadla – Lišeň. Asi je to nejtěžší úkol, který jsme si předsevzali, a též nejkontroverznější vzhledem k tomu, kolik času jsme tím zabili. Lišeň nás inspiřuje i vysiluje. Taková práce nemá deadline, nemá ukončený výsledek, je otevřená, nevyřešitelná. Když se ale oprostím od svého požadavku „dokončit tvar“, který můžu uplatňovat v naší tvorbě, ale ne v „místním aktivismu“, nejde si nevšimnout, že jsme si tu existenci v Lišni pěkně odpracovali. Před dvaceti lety jsme odvrátili demolici Dělnáku v momentě, kdy na zastupitelstvu už bylo odhlasováno, že se barák i zahrada prodá za cenu demolice zchátralé budovy. Dělnák inspiroval tradici festivalů v Lišni (svého času i se zahraniční účastí). Festivaly se konaly nejen v rozbořeném či postupně rekonstruovaném Dělnáku, ale i na dalších zajímavých místech venku i uvnitř. Založili jsme iniciativu Lišeň sobě, která už přesahuje pouze kulturní oblast (řešila třeba výstavbu v okolí Kostelíčka, nejkrásnějšího místa v Lišni). Společně s Národopisným souborem Lišňáci jsme iniciovali obnovení staré masopustní tradice – vytvořili jsme novou koncepci maškarní části Lišeňských ostatků. Před několika lety jsme opět zachraňovali další významný prostor – zahradu Orlovny, kterou navrhoval místní fotbalový klub „zachránit pro sport“, což znamenalo pokácení vzrostlých stromů včetně dvou stoletých lip a zastavění prostoru krytou sportovní halou. V Lišni se i díky našim akcím zformovalo společenství činorodých lidí odhodlaných utvářet místní veřejný prostor. Myslím, že je to tak správné – odpracovávat si pěkně svoji „periferii“. Protože ta nakonec ovlivňuje naše životy víc než ta pohodlná bublina přívízněnců s kompatibilními názory a přesvědčeními.

Z této perspektivy vnímám jako „svůj dům“ celou Lišeň. Ovšem je třeba zdůraznit, že z praktického hlediska je zcela zásadní prostor pro zázemí divadla, který nám obec pronajímá a za který jsme vděční. I přesto, že jako zkušebna nám slouží nevýtopitelný prostor, což především v zimních měsících určuje svižné pracovní tempo.

S divadlem hostujeme po celé republice i na zahraničních festivalech, což je přes veškerou oddanost Lišni velmi osvobozující. Člověk získává zdravý „odstup“. Procestovali jsme za dobu naší existence šestnáct zemí Evropy, představení jsme schopni odehrát v jazyce země, v níž hrajeme – německy, anglicky, rusky, italsky, španělsky –, například *Sávitrí*, kterou hrajeme nejčastěji.

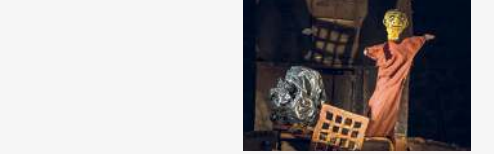
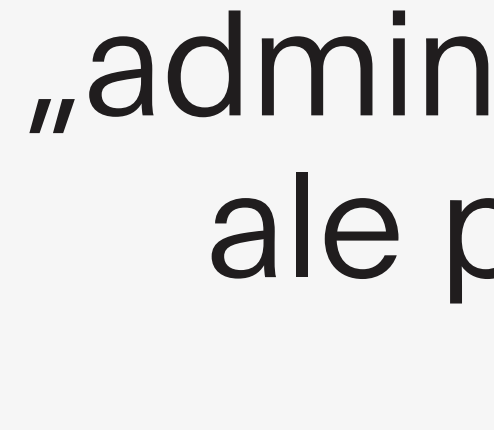
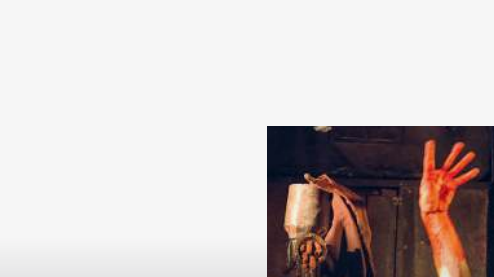
A jako „svůj dům“ vnímáme i Sklepní scénu CEDu, na které jsme také odehráli poslední představení *Domovní requiem (zlá hra)* den před vyhlášením

omezení veřejných akcí. V tomto prostoru jsme zkoušeli ještě jako členové Studia Dům naši první inscenaci (*Černá Panna*) a máme Sklep moc rádi.

V již zmíněném *Divadelním deníku* také píšete o „dětském divadle“, že je to pojem značně podezřelý. Mohla byste rozvést proč? Většina vašich inscenací je určena zároveň divákům od pěti let a dospělým bez dětí. Inscenace *Andělé z lesa* dokonce dětem od dvou let. Jak o dětech jakožto divácích uvažujete?

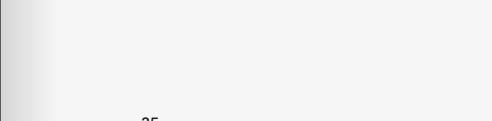
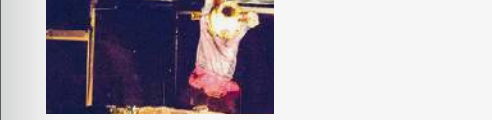
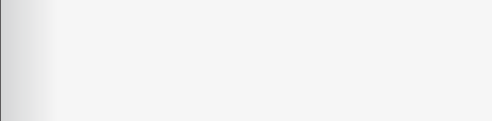
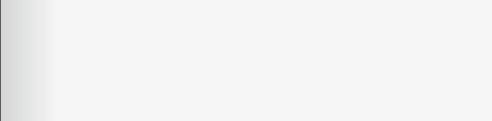
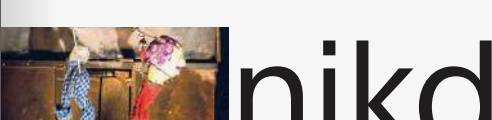
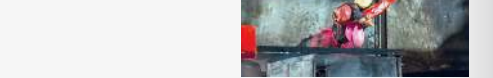
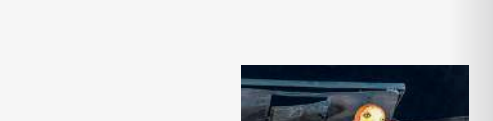
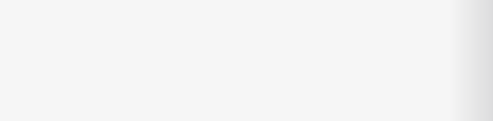
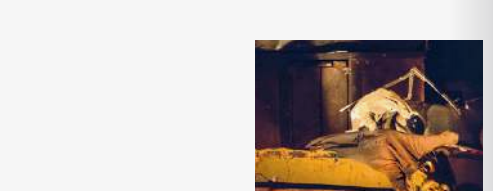
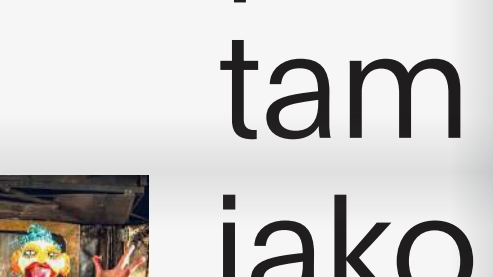
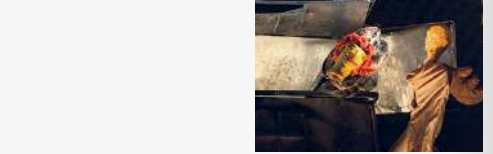
O „dětech jakožto divácích“ jsme nikdy neuvažovali a ani to dělat nemíníme. Ten věk „od pěti let“ tam máme spíš jako takovou „administrativní pojistku“, ale prakticky to nic neznamená. Máme i jednoleté fanoušky. Nevnímám dítě jako nedorostlého dospělého, ale jako plnohodnotnou bytost, která je schopná vnímat věci, které dospělí už nevnímají nebo je vnímají jinak. Není potřeba vyrábět „speciální“ dětský svět, pamatuju si, že jako dítě mě fascinovalo i to, že něčemu nerozumím. Během představení děti reagují jinde a jinak než dospělí. Pokud třeba *Sávitrí* (kterou hrajeme i pro mateřské školky, ale také v noci venku pro dospělé publikum) vidí někdo jako dítě a pak třeba za deset let jako dospělý, tak se mu to pěkně spojí a je to ideální kompletní zážitek (*Sávitrí* hrajeme od roku 1998). Narodily se nám děti, takže jsme tak nějak přirozeně dělali představení i pro ně.

Po *Andělech z lesa* za námi chodí někteří zjihlí rodiče děkovat, že jsme jim „okrášlili den“, a vedle toho se vyjádří dítě, že nechápe, proč se má půl hodiny dívat na pařez. V pořádku. Je to regulérní názor. U tohoto typu divadla nezáleží na věku, ale na tom, zdali jsme ochotni a schopni vnímat jevištní poezii.



Divadla fungují obvykle tak, že divák musí za představením přijít. V Divadle Lišeň však naopak chodíte také sami za svým divákem, například v rámci projektu *Divadlo zapomenutému publiku*. Hrajete v dětských domovech, v psychiatrických léčebnách, ústavech sociální péče a jinde. Proč je pro vás důležité divadlo opustit a jít takzvaně „k hoře“?

Na divadle nás také baví ta rozmanitost, šíře možností, co všechno se kolem toho dá zažít, a také možnost setkání s lidmi. Projekt *Divadlo zapomenutému publiku* trvá od počátků souboru, s dílnami a představeními jsme projeli řadu dětských domovů, ústavů, léčeben, nemocnic po celé republice. Na některá místa se opakovaně vracíme, někde jsme navázali i osobní přátelství. Těší nás a dává nám to smysl, když může divadlo fungovat jako vzájemná mezilidská podpora. Pravidelně navštěvujeme třeba letní tábor Nadace Klíček v Malejovicích, kde manželé Královcovi budují dětský hospic. Je to nádherné a silné místo uprostřed krásné přírody. Sledujeme příběh, který se kolem tohoto místa odvíjí,

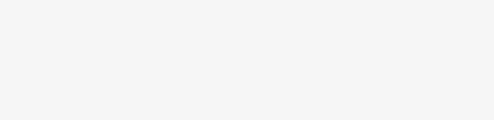
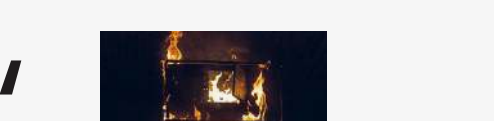
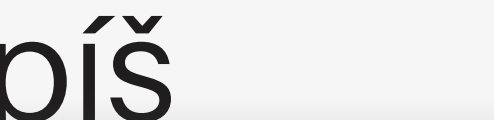
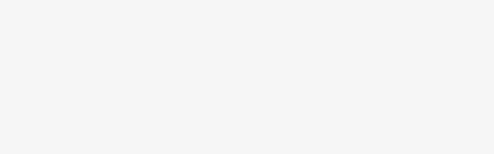


a s lidmi, kteří jej tvoří, si navzájem ve své práci fandíme a vzájemně se posilujeme.

Jaká témata, texty, umělecké projevy, lidská činnost vás inspirují a je pro vás důležité s nimi tvůrčím způsobem pracovat? Odkud například přišel impulz pro jednu z vašich posledních inscenací *Spoutaný trávou*?

Inspiruje mě život, který žiju. Problémy, které mě trápí, a pokouším se nad nimi zvítězit aspoň na jevišti nebo je nějak zpracovat. To se týká těch „angažovaných špilů“, jako *Putin lyžuje*, *Hygiena krve*, *Mazel a Sakumprásk* a tak dále. Inspirují mě naši romští přátelé, energie, která číší z cikánské muziky a tance – tohle je také oblast, ke které se pravidelně vracíme.

Spoutaný trávou je jedním z těch poetických, „uklidňujících“ a útěšných představení, kterými oslavujeme krásu a hodnotu života i v těch nejdrobnějších podobách. Samozřejmě s humorem, který je vlastní i zenovým příběhům. V podstatě i tohle představení je dost angažované a v dnešní době rezonuje – měli by ho povinně absolvovat všichni pracovníci městské zeleně, aby s rozmyslem a vědomím důležitosti drobného živočišstva pěstovali, ne drancovali trávníky tak, že z nich lítá vyšísovaná zemina. Když byli naši kluci malí, četla jsem jim na dobrou noc buddhistické příběhy. Ten o nahém mnichovi, který se nemohl osvobodit, protože by ublížil trávě, kterou byl připoutaný, mě vždy dojal. Můj syn tehdy vyžadoval „další díl“. Dočkal se ho jako „čerstvě dospělý“.



Na brněnské divadelní scéně působíte již přes dvacet let. Kam jste se od svých počátků na konci devadesátých let posunuli?

Jezdíme třeba lepšími auty. A už bychom (doutám) nebyli schopní realizovat tak urputné všechno, co nás napadne, abychom dosáhli svého – třeba kdysi jsme vypreparovali sedadla z žigulika. Abychom se vlezli, seděli jsme na dřevěných bedýnkách s rekvizitami. Ty zelinářské bedýnky (našli jsme jich hromadu na půdě) používáme snad ve všech představeních – stavíme z nich scény, uskládňujeme v nich věci. A na nich jsme jeli někam na druhý konec republiky. Úplně rozmlácený zadky. Nebo starou sanitkou Škodou 1203 do Berlína – „dvanáct set kilometrů troskou“, jak říkal ten odťahovák, co nás zachraňoval. Musela se roztláčit, aby jela, a byla tak děravá, že jsme pod pedálama viděli silnici. Vlastně jsme těch sanitek měli víc, Luďa z nich vždycky skládal jednu funkční. V zimě se nesmělo topit, aby se nebralo teplo motoru, ve vedru se muselo topit, aby se motor ochladil. Strašný. Všude jsme měli naše

děcka. Začalo se hrát, až když jsem dokojila. Prostě posunuli jsme se zásadně.

Jakou pozici podle vás na brněnské scéně máte?

Po jednom představení *Hygiena krve* pro střední školu se nás jedna slečna zeptala, proč to děláme úplně jinak než všichni ostatní. Tak asi možná nějak takto.

Mění se vaše divadlo spolu s novými tématy a proměnami společnosti stále techničtějšího a digitalizovanějšího světa (jednadvacátého století? Případně jaké vlivy pocítujete a v jaké oblasti vaší činnosti?)

Teoreticky by to mělo být tak, že digitalizace život usnadní, ovšem prakticky se dějí naprosto nesmyslné věci – třeba když všechny (draze zaplacené) mikroporty přestanou fungovat, protože přišly o frekvenci, kterou si někdo koupil. V zásadě si myslím, že jsme se příliš nezměnili – my, divadlo i společnost v jádru fungujeme „na manuál“, ale jsme rozptylování množstvím různě kvalitních informací, které nejsme schopni smysuplně zpracovat a využít. Na druhé straně musím přiznat, že toho využívám. Když píšu scénář, čerpám nejnemožnější i nejnejožnější informace z mnoha zdrojů – od vědeckých textů přes pokleslé hlásky ze sociálních sítí. Potřebuju jen počítač, pracuju v autě po cestě. To je dobrý.

Jak příběh váš a vašeho divadla pokračuje v současnosti?

Snažíme se zorientovat ve vzniklé pandemické situaci, řešíme světové i osobní existenční problémy. Ze dne na den jsme se jako rodina ocitli bez příjmů, ovšem ne bez práce – ta se nedá přerušit, pokud nechceme zrušit celé divadlo. Těšili jsme se na jarní a letní festivaly, například v květnu jsme měli hrát hru *Putin lyžuje* na festivalu ve švýcarském městě Brig. Inscenace *Spoutaný trávou* byla vybraná do programu Skupovy Plzně. Nic nebude. Akce se sice přesouvají na podzim, ale časově kolidují s těmi, které byly naplánovány na podzim už dříve. Navíc nikdo nevíme, jaký vlastně budeme mít podzim.

Luděk s produkční Kačkou (Kateřina Bartošová Slámová) také dosud usilovně pracují (propojení novými technologiemi) na podání žádosti Norským fondům.

Pokud bude karanténa trvat dostatečně dlouho, tak kromě ušitých roušek, které nosím do lékárny a větším na náš plot pro kolemjdoucí, stíhnu zalátat a přešíť výkryty ze sametových opon, které Národní divadlo vyřadilo jako roztrhané hadry z fundusu. Luděk by mohl pospravovat všechny strhané závitý na štendrech a vůbec všechny naše důmyslné výpravy dát do cajku. A taky bych mohla konečně dopsat texty na web *Divadelní deník*, na který jsem si naposledy našla čas taky před deseti lety. Měli bychom se zasoustředit na nové představení, které jsme chtěli vytvořit během léta. Mám v úmyslu také nahrát svoje písničky – takové „emoční deník“, který si píšu v průběhu života a jehož zformování do nějakého tvaru neustále postrkuju „na potom“. Nechci pokračovat v plánování „pracovní náplně karantény“, protože takhle by to mohlo pokračovat několik příštích let, a to bych opravdu velmi nerada.

Udělalí jsme si v téhle zátěžové době také radost a pozvali jsme přátele (a kolegy z divadla) k nám na zahradu, abychom si zahráli a zazpívali pár lidovek. Na monitoru jsme si díky novým technologiím zhmožnili i kolegyni Kačku a posadili ji na pařez. Hráli jsme písničky na přání sousedům zahradničícím na jarním sluníčku. Seděli jsme u toho hraní na slavném recyklátu – lavičkách vyrobených z rozpadlých praktikáblů vyřazených ze skladů Divadla Husa na provázku. Tohle je poslední fáze recyklačního procesu. Když už se to ani na naší scéně nedá použít, končí to doma na zahradě.

Vnímám tuto dobu jako inventuru pracovní i osobní. Co z toho, co žijeme, tvoříme, co vyžadujeme, je skutečně nezbytné a co bychom si měli umět odříct. Je čas otázek: Dokážu si v současné nejisté situaci vytvořit prostor na soustavnou a smysluplnou práci? A budu k tomu mít podmínky v tom smyslu, že budu mít z čeho žít (jestli to ovšem přežiju)? Nevím. Každopádně doba přináší i pozitivní novinky – nikdy jsem si nemyslela, že jednou já upeču regulérní chleba z kvásku a Luděk bábovku a bude to mít takovou „úroveň“, že to budou jíst i naše děti. ☺



Text: Jakub Liška
Foto: Radovan dranga
a archiv divadla D'epog

Jako Damoklův meč visí nad námi dvě otázky, které určí život člověka v jednadvacátém století: digitalizace a klimatická krize. Všichni ti, kdo přemýšlejí o budoucnosti, kdo cítí, že věk vlády aktuálního končí, se s nimi nyní musejí vypořádávat. Patří mezi ně i ti divadelní tvůrci, kteří si uvědomili zbytečnost divadelního umění v nastupujícím věku globálního skleníku a strojového vědomí. Podle některých na mrtvé planetě nebude divadlo. Pro jiné zas společnost žijící v globální simulaci představuje největší divadelní projekt ve známé historii lidstva.

Tvůrčí platformu D'epog s její inscenací *SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE* pozvalo HaDivadlo v koprodukcí s Terénem k hostování snad právě proto, že se v ní ony dvě otázky nastupující budoucnosti reflektují. Čtenář následujících řádků však pravděpodobně nebude mít příležitost *Sérii* vidět a okusit destilát období začátku našeho století, který se v ní nabízí. A ten, kdo ho okusil, mi dá jistě za pravdu, že nelze říci, že spleťtý a měňavý časoprostor, do kterého D'epog diváka zve, na výše zmíněné otázky jednoznačně odpovídá. Tedy pokud se nespokojí s odpovědí, že žánrem budoucnosti je pastiš z internetových memů. Následující text se pokouší na základě setkání s časoprostorem *Série* předložit jeho možný výklad pro tuto dobu, kdy hrůzy nelidské budoucnosti klepou na dveře. Praktiku, kterou přitom aplikuji, nemohu při nejlepší vůli nazvat jinak než nekromancí, vyvolávám duchy a přeludy již proběhlé události a věštím z jejich tváří budoucnost. Budu tedy místy svým psaním imitovat gesto zaklínání. Tento text tak lze v nejhorším případě chápat jako paranoidní sen, v nejlepším případě pak snad jako mimesis divadla.

Ideologie kapitalistického systému v praxi

My, na rozdíl od Damokla, nemůžeme své situaci uniknout. Ani současný polský král nás nepropustí. Pochodující záškodníci téměř na všech kontinentech to celý loňský rok psali na své transparenty. Kdo je z pravdy, slyší jejich hlas. Ze samopohybu fosilního kapitalismu, který se živí růstem růstu zisků

a který směřuje k robotickému světu automatizované směny a virtualizovaného vědomí, se nám nedaří vykročit. Dalo by se očekávat, že současný „avantgardní“ či „experimentující“ divadelní soubor se o to bude pokoušet. Že jeho členové budou promýšlet různé možnosti, jak změnit své chování a myšlení i jak ovlivnit myšlení a chování svých blízkých, a že budou jako kolektiv aktivně veřejně vystupovat. Že se budou snažit promýšlet možné varianty budoucnosti a aktivně tak měnit sebe, své město, svou společnost.

Strategie, kterou vůči vládnoucí ideologii uplatňuje skupina D'epog, se dualitě individuálního a kolektivního uvažování, stejně jako dualitě angažovanosti a konformismu vymyká. D'epog se neohlíží za minulostí ani se necítí jako předvoj budoucnosti, ale jde si vlastní cestou. Lze v ní však spatřovat inspiraci filozofii Slavoje Žižeka. Členové D'epogu totiž berou požadavky kapitalistické ideologie naprosto vážně a snaží se je do důsledku naplnit. A prvním krokem k podkopání ideologie je podle Žižeka právě snaha o její bezvýhradné přijetí.

Současná kapitalistická ideologie požaduje po člověku žijícím v těch bohatších částech světa schopnost podávat vynikající pracovní výkony, být flexibilní, adaptovat se na změny prostředí, pracovat v úzkém kontaktu s počítači a vystupovat jako profesionál. A přitom nesmí zapomínat, že jeho kolegové jsou jen lidé a že je třeba s nimi navazovat i přátelské vztahy. Především se pak požaduje, aby člověk na naplnění těchto nároků pracoval samostatně a zcela z vlastní iniciativy. Aby si zvnitřnil všechny nároky systému a stal se svým vlastním šéfem a koučem. Nařízená home office převládající v době vzniku těchto slov tlak požadavků ideologie ještě zesílila.

Disciplína vrcholového sportu, vojensství či korporátního managementu slouží jako vzory pro adekvátní společenské jednání.

Performeri D'epogu se disciplíně vrcholových sportovců či vojáků systematicky přibližují. Absolvují pravidelný týdenní trénink, připravují se na představení jako na náročné výkony, stavějí si sami scénu a spoléhají jeden na druhého jako na své spolubojovníky. Prvním a zásadním prostorem, v němž ideologické požadavky realizují, je samozřejmě jejich individuální umělecký život. Každý z nich je členem skupiny především kvůli sobě a kvůli práci na sobě samém. Práce a egoismus spojuje jednotlivé členy stejně, jako spojuje členy makléřských skupin či provozovatele franšíz nadnárodních firem.

Vstoupí-li člověk do časoprostoru jakékoli performance vytvořené D'epogem, má pocit, že se ocitl uprostřed nadlidského stroje. Performerů jsou na scéně podobně falešní a neupřímní, zvláštním způsobem profesionální, a přitom zcela odcizení, stejně jako pracovníci korporátu či profesionální sportovci. Působí jako atleti svých emocí, které mají plně pod kontrolou, připravené kdykoli k plnému výkonu. A zároveň jejich jednání není nikdy jednoznačné a přímé, ale vždy nejméně zdvojené, jako by plnilo více účelů naráz. Na individuální úrovni totiž performerské výkony plní cíl sebe-realizace konkrétních jednotlivců, zatímco na úrovni kolektivní fungují jako prvky mizanscény vytvářené režisérkou.

Děpožanům nelze věřit nos mezi očima. Reakce až xenofobní se ostatně u diváků se souborem neobeznámenými dostavuje poměrně často. Tak jako nelze věřit realitnímu makléři jeho obavy o vaše pohodlí, bytí je může i autenticky pociťovat, nelze věřit ani performerům D'epogu, hned se na zemi svíjejícím zoufalstvím a hned zase vesele poskakujícím. Jejich cíle, stejně jako cíle realitního makléře jsou totiž egocentrické.

Ve dvou ohledech se však D'epog od prostředí korporátu liší a tím takřka žižekovským způsobem kapitalistickou ideologii podřívá. Zaprvé jeho členové otevřeně deklarují, že ačkoli věří, že v D'epogu realizují vlastní schopnost svobody, jsou si zároveň vědomi dlouhodobě neudržitelnosti tohoto egoistického přístupu. Režisérka Repašská jej dokonce paradoxně označuje jako snahu o trvale udržitelnou sebe-destrukci. Dnešní byznysmen babišovského ražení by si však takové otevřené přiznání dovolit nemohl.

Dlouhodobé a cílené sebevykořisťování lze chápat jako navázání na asketické divadelní skupiny Jerzyho Grotowského či Eugenia Barby, k nimž se sami tvůrci odkazují. Étos D'epogu ve svém důrazu na prosazení individuální vůle má však v mnohém blíže k aristokratickému pojetí osobní svobody u praotce všech alternativ dvacátého století Friedricha Nietzscheho. Tvůrci v D'epogu odhazují veškerou služebnost druhému, která byla hercům po celé dvacáté století vštěpována, a osvobozují se ke službě sami sobě. Jen jako by namísto kladiva brali do rukou žiletky. V jejich odpovědích na nabroušené otázky, které kladou sami sobě i nebohým účastníkům svých workshopů (Kdo jsi? Co to děláš? Co je to dobré umění?), zaznívá ozvěna Zarathustrovy redefinice Kristova příkazu: „Sebe sama obětují své lásce, a svého bližního jako sebe samého.“ Zároveň je však tento elitářský přístup se svou vážností a titánskostí, jenž velebí osamocenost a sebestrkačství, doprovázen extrémní porcí postmoderně hravé (sebe)ironie. Filozoficky tak má D'epog nejbližší snad k Lévinasově pojetí solipsismu. Na jedné straně dává svým členům příležitost k maximální realizaci subjektivní intencionality vědomí, k uplatňování subjektivní vůle k moci, na druhé straně se však jednotlivá osamělá já jeho členů setkávají a sdílejí vzájemnou přítomnost skrze vlastní humor a sebeironii. Výměch sobě samým i svému vlastnímu přesvědčení představuje první prvek podrytí adaptované kapitalistické ideologie.

Čekání na update

Druhou odlišností od běžných kapitalistických prostředí je komerční neúspěšnost celého projektu. Zatímco naplňování požadavků kapitalistické ideologie by mělo vést k ekonomickému úspěchu, v případě D'epogu vede k věčnému návratu na úroveň startupu. Více než deset let fungují z hlediska divadelního pragocentrismu „na okraji zatáčky“, za dlouhodobého nezájmu širší divácké obce i divadelní kritiky. D'epog totiž neaplikuje zásady kapitalistické ideologie na vlastní tvorbu, ale využívá je pouze k disciplinarizaci svých členů. Na rovině tvorby se zcela přiklání k lartpourlartismu a vědomě pracuje na bezúčelnosti a neužitečnosti svých estetických produktů. Na svou svévoli a zbytečnost D'epog ostatně poukazuje ve svých výstupech poměrně často, v *Sérii* například pomocí pane-

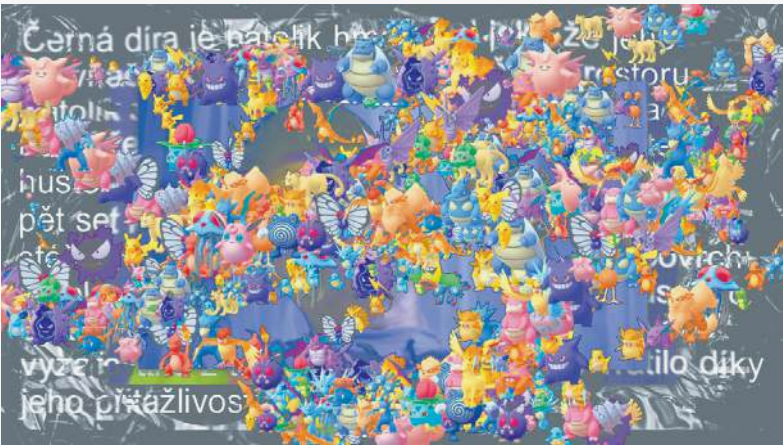
lu, na němž text přechroustaný překladačem oznamuje, že nic v performanci není špatné a že vše je tak, jak má být. Komerčního a diváckého úspěchu umělecká tvorba dosahuje na základě kompromisu mezi estetickými, společenskými a ekonomickými požadavky. D'epog na rovině provozní extrémně naplňuje požadavky ekonomické efektivity a na rovině tvůrčí extrémně naplňuje požadavky estetické autonomie. Společenským požadavkům se pak zcela vyhýbá a snaží se je nebrat na zřetel, tedy pokud není společností míněna smečka panterů. D'epog tak funguje podvratně nejen na poli ekonomickém, když ukazuje, že dodržování pravidel ideologie ekonomické efektivity nevede ke komerčnímu úspěchu, ale také na poli uměleckém, kde ukazuje, že umělecký úspěch nezávisí pouze na estetické kvalitě tvorby, ale také na jejím přijetí v rámci společnosti. Pokud společenským přijetím poměrujeme přínosnost a smysluplnost umění, pak se bude jevit tvorba D'epogu k ničemu a zbytečná.

Nám se stalo něco tísnivého, nám se stalo něco divného

Nelze políbit Janusovu tvář. A stejně tak je nemožné hovořit o D'epogu jako o divadelní skupině. Aktivita jeho členů vytváří svébytnou identitu, která překračuje kategorii

toho, co se konvenčně chápe jako divadelní soubor. V rámci fyzického světa produkuje strukturované i nestrukturované časoprostory performancí, jeho identita se však výrazně formuje i skrze audio a video samplý a skrze pole inspirací a odkazů na Facebooku, Tumbleru a na oficiálních webových stránkách. Tyto roviny se vzájemně překrývají, prolínají a ozřejmují. Dohromady tak D'epog vytváří vlastní, zcela přiznaně konstruovanou realitu, která nemá jen Janusovský dvojí tvář performance a doprovodného materiálu, ale spíše kyborgskou či chimérickou podobu, v níž si jsou živě performované a strojově reprodukováné umělecké výstupy rovny.

Prý se vrátí ty doby, kdy člověk byl stromem bez orgánů a funkcí, ale plným vůle, kráčejiícím stromem vůle, vůle, která o sobě rozhoduje v každém okamžiku. Antonin Artaud si však asi nikdy nepředstavoval, že naplnění jeho proroctví na sebe vezme podobu strojové sítě a že budoucí rhizomatický corpus humanum na sebe vezme podobu propojených elektrických obvodů a jejich blikajících výstupů. Ironické proroctví formulované původně v organických obrazech se nyní naplňuje pomocí technologie. S ironií ostatně ke konceptu kyborga přistoupila i filozofka Donna Haraway. Popsala kyborga jako bytost oddanou parcialitě, ironii, intimitě a perverzité, jako bezbožníka toužícího po spojení, jako popření ideálu organické rodiny a komunity na ní založené a jako nevěrného potomka svých rodičů. V případě D'epogu je tato ironie a podlá, nevěrná měňavost všudypřítomná. Nic z jeho produkce nelze chápat jako jednoznačné a absolutní. Jeho činnost je vážná i směšná zároveň, roztržštěná a bytostně pluralitní. Jaroslav Tuček



ve své poetické reflexi pro *Divadelní noviny* popsal postavy, které se před ním v časoprostoru *Série* objevily, jako chiméry. Chimérou je však D'epog samotný. Je sebepožírající rostlinou, která plavá jed a oheň, neuhohlavou hydrou brněnské bažiny, maskou, která se neustále proměňuje.

V inscenaci *SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE* mají perfor-
meři sportovní oblečení sladně v černé, šedé a žluté barvě
a všichni jsou vybaveni nějakým druhem sportovní augmen-
tace – brýlemi, baterkou,
relaxační gelovou maskou,
ortézou. Jedná se o doplňky,
které na sebe bereme relativ-
ně běžně, pokud jsme se jen
trochu poddali požadavku
sportovat. Avšak jejich ne-
obvyklé nakupení odkazuje
k ideologii udržování výkon-
nosti, která je vyprodukova-
la, a groteskně tak zvětšuje
banalitu, s níž si logika
digitálního aparátu, který
touží no stále větší výpočetní

kapacitě, podmaňuje svého uživatele. Tak hovoří kyborg D'epog a hovoří sám o sobě. Když se dívák při *Sérii* zadívá do tváře performerů, nevyvolají v něm pocit účasti, ale spíše odcizení a nechuf. Jejich kostým a líčení z nich vytvářejí jakési nelidské bytosti, člověku jen tuze podobné. D'epog tak téma digitalizace prozkoumává z perspektivy individuálního organismu člověka. Ukazuje, jak moc se již člověk zacházením se svou tělesností stroji a jeho logice přiblížil.

Lidsky nepůsobí ani akce performerů, jejíž rytmus je od začátku představení udáván otáčením čtyř malých tzv. inteligentních světél, kterým se mezi techniky říká „hlavy“. Přímy a lidský kontakt po většinu času neprobíhá ani mezi performery, ani mezi diváky. Akce, dialogy, skandování, běh, společné focení se cyklí a opakují, jsou streamovány na velké projekční plátno a okamžitě v rámci projekce upravovány. Hlasy jsou reprodukovány. Objevuje se sken hlavy jedné z performerek. I táborový oheň. Virtuální. A křesťanská píseň *Kumbaya My Lord*, kterou u něj performeré zpívají a která snad kdysi byla nadějeplným voláním po lepším světě, zní už jen jako automaticky produkovaná world music. Z nekončící směsi trapnosti a vážnosti se dostavuje pocit tísnivosti. Jako tísnivé údolí označil robotik Masahiro Mori okamžik, kdy se tvář robota začne velmi podobat lidské, ale pohled na ni v člověku paradoxně vyvolává pocit nechuti, odporu a odcizení. Ale přes všechnu tísnivost, trapnost a kýč s sebou nese obraz zpěvu u digitálního tábora a pocit naděje, stejně jako všechny další snahy performerů pokračovat dál. *Don't give up, I won't give up, Don't give up, no no no!* Naděje jako funkce a jako apel zůstala jakási přítomna i v rámci společenského systému, který se cestou za vyšším výkonem beznadějně řítí do záhuby.

Čekání na UPDATE

Žijeme v době, kdy nad námi visí dvě otázky, které nelze v rámci stávajícího globálního systému distribuce zdrojů a získů bezpečně vyřešit. Jeho ideologii však mechanicky naplňujeme svým každodenním konzumním jednáním. Rafinované na ní je, že do sebe dokázala integrovat i vzpou-ru a protest jako legitimní součástí sebe samé. Tvůrci D'epogu se vůči vládnoucí ideologii nevymezují, ale tím, že extrémně naplňují její požadavky, ji podvracejí stejně jako podle Haraway kyborg podvrací militaristický patriarchát, který je vyprodukoval. Ačkoli tak jejich umělecká praxe neposkytuje cestu, jak ze systému uniknout, přináší analýzu jednoho z klíčových aspektů systému, který je nutné změnit. A sice analýzu naděje a jejího fungování v naší současnosti.

V rámci duchovní tradice evropské kultury byla naděje díky hegemonii křesťanství silně spojena se spásou a s očekáváním příchodu Spasitele. Tento kulturně specifický vztah k času, který se odvrací od cykličnosti a přiklání se k erektivní linearitě, k představě vyvrcholení dějin, se s nástupem sekularizovaného a později digitalizovaného globálního kapitalismu neztratil. Své naplnění přechodně našel v ideji změny k lepšímu, v ideji pokroku, ale postupně se vlivem její duchovní mělkosti proměnil v nekonečnou situaci čekání na reformu stávajícího systému. Místo očekávání příchodu Spasitele, který by naše dějiny ukončil, tak očekáváme příchod updatu, který zajistí hladší běh naší nekonečné přítomnosti.

Čekání na update je v historii lidstva unikátní situace, při níž technologie ovládá být člověka. Ten během ni pociťuje prázdnotu, která se liší od existencialistické samoty

realistickým ubezpečením, že se brzo něco stane, brzo se něco změní. Člověk tak žije v očekávání, které je neustále naplňováno. A zklamáváno, protože „to nové“ je rychleji se měnící „to staré“. Forma tohoto očekávání utváří chápání vlastního života jednotlivců i celých společností. Někdy se mluví o nutném restartu, který člověk či společnost potřebuje. Jindy je o potřebě dát svému životu „nový rozměr“, posunout se, jít dál. A idea revoluce se v této situaci degraduje na překvapivou a rychlou inovaci.

Jádro inscenace *SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE* tvoří právě situace čekání na update. Technologický aparát, který dosud určoval rytmus představení, náhle selže. Projekce, která dosud bez problémů běžela, přestane fungovat a místo ní se objevují procenta signalizující aktualizaci počítače. Performéři rozpaky hrají, diváci prožívají. Procenta totiž nabíhají nesnesitelně pomalu. Zvolání jednoho z performérů „Technik! Je-li tu, ať odpoví!“ je v této situaci formální analogií výkřiku „Eli, Eli, lama sabachthani!“. Beznaďej totiž padá jak na performery, tak na diváky. A naděje, že představení bude pokračovat, závisí na nesledovatelných procesech v černé skřínce. Situace naší každodenní reality, situace čekání na realizaci technické inovace se ve své necudné obnaženosti roztahuje a objímá diváky. A její přítomnost je nesnesitelně pomalu naskakujícími procenty protahována tak dlouho, že

některí odcházejí. Pro jiné je naopak setmělý prostor divadla, kde performeři ulehli, aby „lépe viděli na ty procenta“, příležitostí k rekapitulaci dosud proběhlého scénického dění. A možná i prostorem zastavit se a odpočinout si. Když se člověk celé dny za něčím honí, tak alespoň v tom divadle nemusí chvíli dělat nic.

Svou schopnost naděje jsme delegovali na výpočetní stroje, říká *Série* svému současníkovi. A budoucnost, k níž díky tomu mírně, má podobu klimatického rozvratu. To je lakonické shrnutí závěrečného obrazu inscenace. V něm plačící performerka stojí sama uprostřed scény, dávno po tom, co předposlední diváci odešli. Strom z Beckettovy hry. Předposledním divákem je mladík oděný v černí snažící se vzít performerce za rukou dlouhé suché větve. Marně. A posledním jsem já, horáciovský pozorovatel.

Otázka, která tedy před námi visí a kterou lze díky *Sérii* formulovat, není ani technologická, ani ekologická, ale duchovní. Abychom ze sebe nepředělali příznaky a abychom budoucnosti nedali podobu mrtvého stromu, potřebujeme v sobě začít pěstovat schopnost naděje, která je na technologii nezávislá. Potřebujeme svůj vztah k budoucnosti, svou schopnost naděje zbavit oné formy čekání na update a formulovat naději v souvislosti se svou životou, bytostínou lidskou zkušeností. Pokud nemá být člověk v budoucnu nemožným živočichem, pokud naši potomci nemají být pouze skeumorfy člověka, nezbyvá než si začít klást otázku: V jaké naději můžeme my, lidé, dále žít? 🍷

Info:	Zdroje inspirace:		
Projekt SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE hostoval v HaDivadle v koprodukcii s Těrenem 20. a 21. 2. 2020. Text Čekání na update reflektuje akt <i>D'opog: setkání s tvůrci</i>, která se uskutečnila 19. 2. 2020 a kde byla představena dosavadní tvorba této platformy, a také představení SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE z 21. 2. 2020. Incenace SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE měla premiéru 22. 10. 2019 v Bratislavě pod záštitou platformy <i>Beťakovi</i>, autor: <i>D'opog</i>; režie: Lucia Repašská; dramaturgie: Matyáš Diab; scénografie: Matěj Škoda; video: Martin Blažiček; hudba: Matúš Kobolka; světelný design: Vladimír Burán; vystupují: Zdeněk Polák, Janet Prokešová, Radim Brychta, Zuzana Smutková a Magdalena Stráková.	<i>Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona.</i> Český ekumenický překlad. Osmé (šesté přepracované) vydání. Česká biblická společnost, Praha 1993 FLUSSER, Vilém: <i>Do univerza technických obrazů</i>. OSUVE, Praha 2001 HARAWAY, Donna: <i>Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature</i>. Routledge, New York 1991 HAYLES, Katherine: <i>How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics</i>. The University of Chicago Press, Chicago 1999 LIESSMANN, Konrad Paul: <i>Digitale Technologien und wahre Widersprüche. Neue Zürcher Zeitung</i>. Dostupné z: https://www.nzz.ch/meinung/kolumnen/wahre-widersprueche-ld.1528865	<i>Manifest kyborgů</i>. Wikisofia. Dostupné z: https://wikisofia.cz/wiki/Manifest_kyborg%C5%AF MATONÓHA, Jan: <i>Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)strukturalní literární a kulturní teorie</i>. Academia, Praha 2017 MORI, Masahiro; MACDONNELL, Karl F.; KAGEKI, Nori: <i>The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori</i>. In: <i>IEEE Spectrum</i>. Dostupné z: https://pectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley NIETZSCHE, Friedrich: <i>Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a pro nikoho</i>. XYZ, Praha 2015 OLŠOVSKÝ, Jiří: <i>Slovník filosofických pojmů současnosti</i>. Čtvrté, rozšířené a přepracované vydání. Vyšehrad, Praha 2018	RIBANSKÁ, Anna: <i>Ježíš Kristus se stal oficiálně Králem a Pánem země a národa polského</i>. Radio Wave. Dostupné z: https://wave.rozhlas.cz/jezis-kristus-se-stal-oficialne-kralem-a-panem-zeme-a-naroda-polskeho-518383 SIA: <i>Sia – The Greatest</i>. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=GKSRyLdjsPA TUCEK, Jaroslav: <i>Mudrování (nejen) nad divadlem</i> (No. 535). <i>Divadelní noviny</i>. Dostupné z: https://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-535 <i>Perverzní původce ideologií</i>. Film z roku 2012, režie: Sophie Fiennes, scénář: Slavoj Žižek

Čekání na update

Anketa: Jiří Mahen byl v roce 1920 údajně dotazován v anketě: „Co nejvíce potřebuje Československá republika?“ Jeho odpověď (prý) zněla: „10 000 donkichotů.“ Jak rozumíte tomuto výroku v současném kontextu a do jaké míry podle vás dnes platí, či neplatí? Co podle vás potřebuje (česká) společnost 21. století?

01 Nina Vangeli (*1946) taneční publicistka	České společnosti by nejvíce prospělo, kdyby opustila svůj archaický klanový systém a přešla na progresivní občanský princip.
02 Karína Kottová (*1984) kurátorka a teoretička současného umění, ředitelka Společnosti Jindřicha Chalupeckého	Nevím, jestli Česká republika potřebuje 10 000 donkichotů, kteří budou bojovat s větrnými mlýny, spíš by potřebovala takové mlýny stavět. Potřebovala by dokázat využít aktuální krize k přerodu systému směrem k udržitelné a solidárně orientované budoucnosti – například právě investicemi do rychlého přechodu na bezuhlíkovou energetiku nebo zavedením základního nepodmíněného příjmu. Nestane se to ale samo od sebe. Něčemu takovému podle mě musí předcházet zásadní proměna v myšlení lidí, aby si namísto apokalypsy dokázali představit realizovatelné změny a aktivně je prosazovat, a to právě – zejména co se týče těch privilegiovaných – skrze změnu vlastního způsobu života a přehodnocení svých skutečných potřeb. Nebude to snadné, ale věřím, že je to možné. Současnou situaci kromě všech negativních důsledků, které samozřejmě nelze opomíjet a bagatelizovat, vnímám jako velkou příležitost k proměně, která by jinak byla těžko prosaditelná.

03 Sestra Angelika Pintiřová Je otázkou, jak chápat ty „donkichoty“. Mně se v tom výroku neobjevuje zcela naivní snílek, ale spíše ten, kdo navzdory tvrdé realitě vypočítané různými modely na základě dat a „nezpochybnitelných“ faktů věří, že realita je ovlivnitelná člověkem. Věř, že realita se může zcela nevypočítatelně měnit, a i když se může jevit jako neměnný osud či výsledek působení globálních sil, proti kterým je jedinec zcela bezmocný, věří, že tomu tak není. Věř, že v lidském společenství platí i to, co ve fyzice, a sice tzv. „zákon motýlích křídel“. Tedy věří, že má smysl i každý malý čin a jeho účinek se dostaví, i když dotyčný jedinec to možná ve svém životě nemusí uvidět. Naštěstí jsme takové lidi měli, ať už to byl Josef Toufar, nebo Václav Havel, a věřím, že se najdou i v našem století další podobní. Ostatně jak ukázala koronavirová situace, jsme nejen národem švejků, ale i donkichotů.

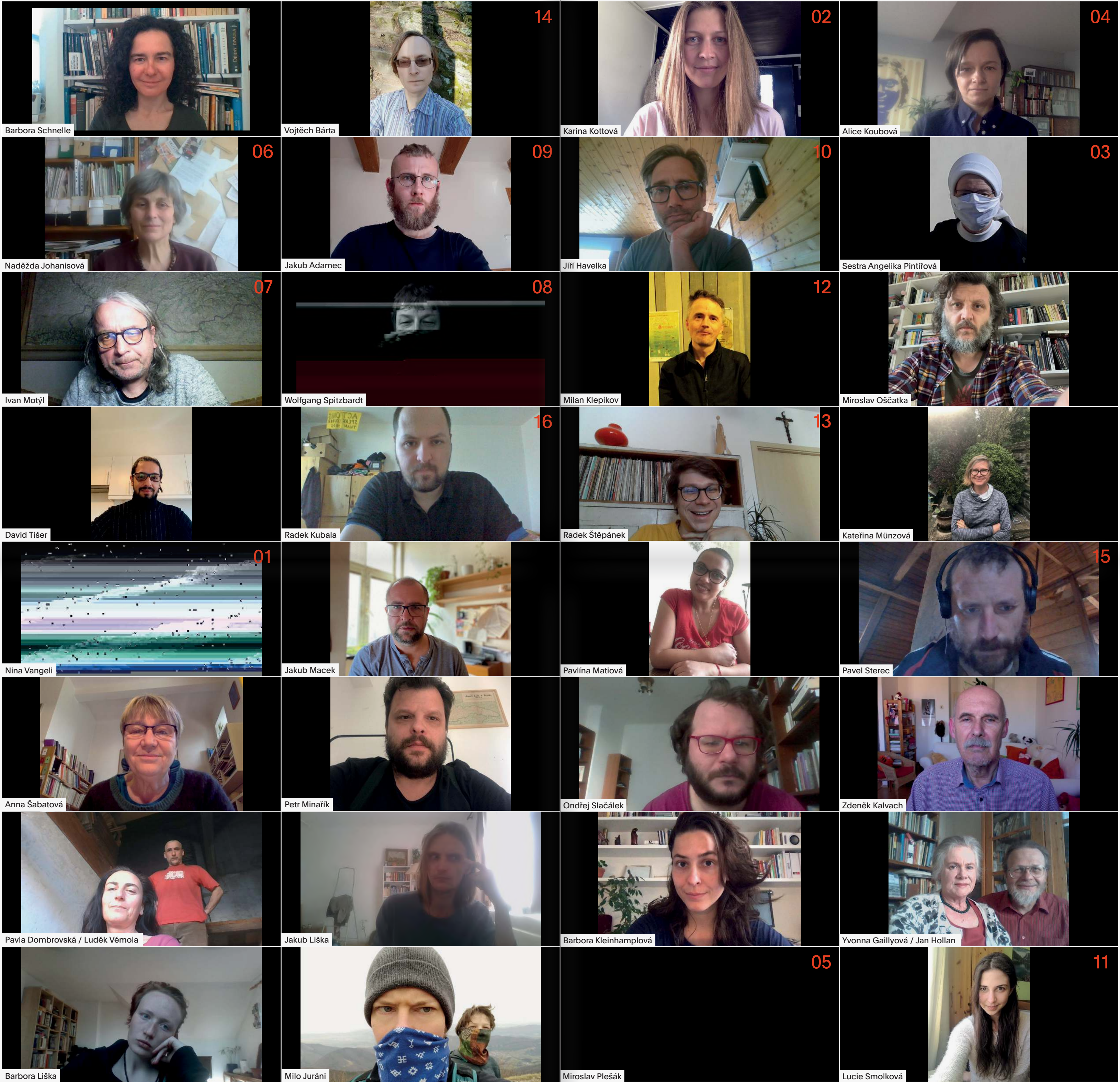
04 Alice Koubová (*1974) filozofka, Filosofický ústav AV ČR a AMU Praha	Myslím si, že hlavně potřebujeme odvahu přijmout to, co už víme, že společnost 21. století potřebuje. A pak potřebujeme odvahu krok za krokem soustavně a v akčním rádiu, který máme individuálně k dispozici, dělat kroky, které tyto potřeby naplňují. Potřebujeme ze všeho nejvíc sebeúctu. Potřebujeme si vážít sebe samých a cítit, že se nám dostává respektu. Vtělovat, tedy uplatňovat v našich tèlech a jednáních, etiku péče spíše než ideály sebeprosazení, a dokonce i spíše než donkichotské vize. Výsledkem je jak schopnost nezabývat se jen sám sebou (a vnímat tedy i potřeby okolí, kterého jsme součástí), tak schopnost rezistence vůči manipulativnímu jednání, zastrasování a dalším mocenským mechanismům (v prostředí rodiny, práce, regionu i politiky). Tak by se snad mohla uskutečňovat na lokální ploše globální solidarita – potřeba společnosti 21. století.
--	--

05 Miroslav Plešák (*1943) divadelní dramaturg a režisér, působí na DF JAMU	Ve vaší otázce je klíčové slovo „kontext“. Na prahu mladého Československa dvacátých let je mi idealistický smysl Mahenovy odpovědi jasný, ale stejně – nebyl náhodou i Baťa se svým <i>Budujme stát pro 40 000 000 lidí</i> velkým snělek? Mahenův výrok jako sezónní slogan Husy na provázku <i>Kodujedne s mahenovským</i> názvem divadla a je mi sympatický mixem idealismu, tvrdohlavosti a noblesy. Pokud jde o činohru obecně, rozumím té výzvě jako preferenci fantazie před mentorským poučováním. K poslední otázce: zdá se mi, že naši paměť stále víc ovládá rychlé zapominání a zapomení. Bojím se, aby tak nedopadla po skončení korokontextu dnes pronášená předsevzetí o vztahu k přírodě a způsobu života.
--	--

06 Naděžda Johanisová (*1956) ekologická ekonomka, působí na Katedře environmentálních studií FSS MUNI	Naše společnost i dnes potřebuje „10 000 donkichotů“. Don Quijote „bojoval a s poslední uncí odvahy chtěl dosáhnout nedosažitelné hvězdy“. I dnes potřebujeme lidi, kteří mají odvalu se kriticky podívat na velká vyprávění naší doby: o jednoznačné prospěšnosti ekonomického růstu a ekonomické globalizace, o tom, že technologie vyřeší naše problémy, o tom, že stačí následovat bludičku reklam ke spokojenému životu... Ano, potřebujeme aspoň 10 000 donkichotů, kteří, ač osočováni, ignorováni či vysmíváni, přece ukáží na tu nedosažitelnou hvězdu a budou se jí snažit dosáhnout – modlitbou, prací pro druhé, peticemi a demonstracemi, skromným a ekologickým životním stylem, skutečnou péčí o svěřený kus země či nastiňováním scénářů a veřejných politik pro změnu našeho socioekonomického systému. Hledají cestu z bludiště, které je skutečné, byť jej jiní nevnímají a oni hledající nazývají blázný.
--	--

07 Ivan Motýl (*1967) básník	Odpověď novináře: ● deset tisíc donkichotů vs. jeden Miloš Zeman ● vadí nevadí ● otázky na tělo, skoro do rozkroku ● zkoušely to už holky z Pussy Riot ● Břetě Rychlík a další troulenci s dlouhými bidly ● jenže pan prezident si pořádk točí svoje	● o hnoji, pitomcích, fekáliích a blbounech nejpáných ● vítr hlubokého pohrdání ● novinářské kurvičky ● kundy, kalašnikov, likvidace ● na porážku hradního mlýna ● je potřeba najít nejméně tři miliony donkichotů
--	--	--

08 Wolfgang Spitzbardt (*1957) překladatel, působí na DF JAMU	Obdobně psal velký český spisovatel Richard Weiner roku 1929: „Československo bolestně postrádá zoufalých a bláznů. Kdyby naše vysoké pece vyhasly, cukerný obsah řepy se smrškl na desetinu a zločinnost vzrostla nad normál pařížské periferie, bylo by to menší neštěstí, než kdyby se pragmatismus stal filosofickým ovčincem, pod jehož střechu by se sběhl celý národ...“ Obojí se vztahuje na Československo a je velmi aktuální. Donkichotsky bych se mimo jiné přimlouval za znovusblížení Čechů a Slováků a vzkršení československého státu (nějací hlupáci naopak nedávno zakázali slovenským studentům, kteří nás i svým jazykem obohacují, napsat své diplomové práce ve slovenštině – jaká ztráta), za boj proti nacionalismu, zvláště proti nebezpečné maloburžoazní symbióze nacionalismu s národním komplexem méněcennosti, proti malosti, podlosti, závisti, kariérnylačnosti a xenofobii, za obnovu kvalitního humanistického vzdělání, za moudré střežení se ničivých následků neoliberálně kapitalistické globalizace včetně perverzních výplodů digitalizace, zároveň za kosmopolitismus a pravou svobodu. Přátelé, nelze 900 znaky zachránit svět ani český lid, lze se solidárně přidat k donkichotům a přispět k zachování principu naděje.
--	--



Anketa: Jiří Mahen byl v roce 1920 údajně dotazován v anketě: „Co nejvíce potřebuje Československá republika?“ Jeho odpověď (prý) zněla: „10 000 donkichotů.“ Jak rozumíte tomuto výroku v současném kontextu a do jaké míry podle vás dnes platí, či neplatí? Co podle vás potřebuje (česká) společnost 21. století?

09

Jakub Adamec (*1981) audiovizuální umělec, hudebník a kurátor

Výrok je stále platný. Otázkou je, jestli je 10 000 donkichotů pro českou společnost moc, anebo málo? 10 000 donkichotů je hromada. Pokud 10 000 donkichotů je hromada, pak 9 999 donkichotů je hromada. Takže 9 999 donkichotů je hromada. Pokud je 9 999 donkichotů hromada, pak 9 998 donkichotů je hromada. Takže 9 998 donkichotů je hromada. Pokud... Takže 1 donkichot je hromada donkichotů.

10

Jiří Havelka (*1980) režisér

Za donkichotstvím jsme si uvykli vidět romantickou představu člověka, který naplňuje svou vizi bez ohledu na námitky „normální“ společnosti. Jsou to pro nás ti na okraji společnosti, kteří se rozhodli „žít jinak“, stejně jako filozofové, lékaři, novináři a mnoho dalších, kteří uplatňují své osobité vidění světa bez ohledu na většinový názor, ekonomický zisk nebo mediální zviditelnění – a ano, takové lidi česká společnost potřebuje. Česká společnost potřebuje donkichota, kterému by šlo o blaho celé obce, a přitom by byl „zvolitelný“. V exekutivní funkci by potom našel způsob, jak znovu oddělit kapitalismem propojené věci politické a ekonomické, uchoval by nezávislost médií na politických rozhodnutích a nezávislost politiky na ekonomických ukazatelích. A to je čirá utopie. Takže vlastně ano, souhlasím s Mahenem, jen by myslím stačil jeden donkichot. Zbytek už se přidá, jak je u nás zvykem.

11

Lucie Smolková (*2001) environmentální aktivistka

Abych řekla pravdu, moc nerozumím, co tím chtěl básník říci, a nejsem si úplně jistá, zda by našemu národu švejků nějak zvlášť pomohlo se změnit na národ donkichotů. Co mi však vyvstává na mysl, zvláště v kontextu poslední doby, je neskutečná česká soudržnost a vynalézavost, jakmile začne národu téct do bot. Zlaté české ručičky a hlavičky se hned pustily do šití, sestavování domáckých respirátorů, republikou prochází vlna vzájemné podpory a solidarity. To bych nám přála si udržet především (i mimo nouzové stavy), a také posílit uplatnění naší zručnosti i vynalézavosti, abychom do budoucích výzev vstupovali s větší mírou uvědomění si vlastních schopností, soběstačnosti a síly spolupráce.

12

Milan Klepíkov (*1965) filmový historik, teoretik a publicista

Nedovedu odhadnout přesný počet donkichotů, jichž by bylo zapotřebí, asi ještě víc než před sto lety. Aktuální pohroma je mi nicméně zdrojem nadějí: karty se promíchají a možná to, co propadne zkáze, bude právě to, co si zánik zaslouží. Přezranost zabránila české společnosti myslet. Ted' se ze dne na den zavřel krám, žrát se bude chvilku trochu míň a nový čas třeba zrodí mnohem víc vyzábých rytířů, než jich zrodila doba předbřeznová.

13

Radek Štěpánek (*1986) básník, redaktor nakladatelství Host

Zajímalo by mě, jak to vlastně Jiří Mahen tenkrát myslel. Když to budu chápat tak, že tehdy potřeboval stát deset tisíc idealistů, kteří by byli ochotni zhmotnit své, byť fantastické představy, jsem si jistý, že to samé z jedné strany úhlu pohledu potřebujeme i teď. Potřebujeme lidi pevné v kramflecích, kteří dokážou své názory ustát tváří v tvář šílení ostatních. Na druhou stranu, když se tak dívám kolem, říkám si, že možná někteří berou tento výrok až příliš vážně, že jsme v tomto směru zašli příliš daleko – a nevím, jestli by byl Mahen vlastně rád. Ted', o století později, bychom se možná měli vrátit nohama na zem, měli bychom opustit úzký rozhled našeho rytířského hledi, rozhlédnout se, zkusit naslouchat ostatním – a pokusit se s nimi také mluvit. Kdybych měl vybrat nějakého hrdinu, kterého bychom podle mě potřebovali v podobném množství, pak je to Randle McMurphy z Přeletu nad kukaččím hnízdem.

14

Vojtěch Bárta (*1985) divadelní autor, dramaturg a režisér

Kdo je donkichot? To slovo má v češtině výsměšný nádech a jistě by vydalo na studii, zda je to problém jen dnešní doby a jak to souvisí s reflexí Cervantesova díla v českém prostoru. Don Quijote není blázen, jak by se mohlo zdát. Je hrdinou omylným a někdy i pomýleným, ale také hledajícím, který nakonec musí pohlédnout do tváře bolestným faktům. Fakta o naší současnosti jsou skryta pod recentními sedimenty éry kapitalocénu, jež vedle našeho zatímního relativního pohodlí a astronomických zisků hrstky nejbohatších produkuje extrémní nerovnost, utrpení, chudobu celých zemí, ekologický a klimatický kolaps. Zabývat se dnes divadlem je donkichotské a nejbolestnější poznáním je přitom tvrdý fakt, že na mrtvé planetě nebudou ani divadla. Zastaralá česká energetika pálí naši blízkou budoucnost. Až skončí nutná epidemiologická opatření, doufám, že se s „10 000“ potkám třeba na dalším Klimakempu.

15

Pavel Sterec (*1985) vizuální umělec

Když Mahenův (údajný) výrok srovnáme s téměř o půl století mladším zvoláním pařížského jara „Všechnu moc imaginaci!“, tak nám vychází poněkud „kupecky“, co se týče kvantifikace (10 000 vs. „všechnu moc“), a snílkovsky. Nebo ještě hůře – deradikalizovaně. Protože Don Quijote je postava romantického fantasy, a ne revolucionáře. Na druhou stranu je to právě tento deficit vzletnosti, který funguje podobně subverzivně jako u Mahenova soupevníka a anarchistického soudruha Haška s jeho Švejkem a „poslušným hlášením“. Jsem přesvědčen, že 10 000 tokajících pseudorytířů může být způsobeným chaosem opravdu politicky disruptivnější než příliš vzletná a v zásadě abstraktní revoluční hesla. (Česká) společnost 21. století potřebuje přesně 10,65 milionů antiautoritářů, jako byl Hašek a snad i Mahen. Jen o něco „zelenějších“.

16

Radek Kubala (*1994) klimatický redaktor Deníku Referendum, aktivista za klimatickou spravedlnost

Mahen v té době měl na mysl, že mladé Československo potřebuje deset tisíc odvážných a nekonformních mozků, které dokážou snít o lepším světě a uskutečňovat neotřelé vize. Je jedním z rysů naší společnosti, že nás reklamní a PR mašinerie nutí snít pouze o vymezeném segmentu věcí určených ke konzumu. Můžeme snít o nových autech, chytrých telefonech, přístrojích do domácností či dovolených v Karibiku. Symbolem úspěchu je rychlost, flexibilita a schopnost obstarat si všeho víc. Nicméně dnes žijeme v době akutní klimatické krize, kdy náš způsob života založený na neustálém konzumu, ekonomickém růstu, spalování fosilních paliv a cestování vždy a všude generuje miliardové zisky jen několika lidem, zároveň však podkopává budoucí možnosti přežít na planetě Zemi. Do takové doby potřebujeme možná i víc než deset tisíc donkichotů, nejen z České republiky, kteří dostanou odvahu s imaginací lepšího, ekologičtějšího a spravedlivějšího světa přímo konfrontovat moc ekonomických elit a fosilních korporací. Stejně tak ale potřebujeme i deset tisíc oblomovů, kteří se v zájmu zachování zdravého rozumu vzepřou diktátu rychlosti či neustálého výkonu a opět zpomalí tempo lidského života. Pryč z kapitalocénu, vstříc nerůstu!



Hyper objekt nad rodinným stolom:

Text: Milo Juráni
Foto: Káťa Opuntia

„Ideš zo supermarketu. Ako sa približuješ k autu, kosi na teba zavolá: „To je dnes ale počasie, čo! (...)’ S náležitým zmyslom pre obozretnosť – je táto osoba klíma skeptik, alebo nie? – odpovieš áno. Naráža tým na globálne otepľovanie? Tvoje zaváhanie prezrádza, že si sa zamyslel. Gratulujem: si živý dôkaz toho, že si vkročil do času hyperobjektov. Prečo? Rutinná debata o počasí pre teba prestala existovať.“

Filozof Timothy Morton touto trefnou poznámkou otvára kapitolu The End of The World v knihe s názvom *Hyperobjects*. Dramaturg Matěj Nytra vložil do bulletinu inscenácie *Naši – Studie rozhovoru o klimatické krizi* práve citáciu z knihy tohto v československom kontexte málo známeho britského mysliteľa zrejme zámerne. Inscenácia podľa textu Ivana Buraja, Pavla Stereca a Bohadana Karáska s Mortonom zvlášť nesúvisí (Morton by napríklad nikdy neoznačil súčasný stav za krízu), napriek tomu sa autor a tvorcovia stretávajú v niekoľkých bodoch. Morton sa venuje hyperobjektom, jadro inscenácie prevažne jednému z nich – klíme. A potvrdzuje, že či už ide o ľahkú debatu o počasí na ulici, alebo pri domácom stole v obývačke, vyššie spomínaný fenomén platí. Pretože aktuálne zmeny dopadajú na všetkých ľudských aj neľudských aktérov (aj keď nie rovnakou mierou), bez klímy si už skrátka „nepokecáme“. A to je dobre, pretože iba to dáva nádej na dlhodobú odkladanú, no nevyhnutnú premenu.

Už predpona hyper- jednoznačne napovedá, že Mortonovi ide o niečo veľké, a jadro slova objekt, že by to malo byť zároveň niečo veľmi konkrétne. Filozof pod týmto pojmom vidí všetky „veci“ masívne distribuované v čase a priestore, súvisiace aj nesúvisiace s človekom, ktoré však nie sú iba produktom ľudského konštrukt, ale jestvujú. Tieto veci, títo neľudskí aktéri! fungujú väčšinou v inom ako ľudskom časopriestore, sú pre človeka priamo neviditeľné, aj keď ich vníma. Okrem toho, čo je horšie, sú spoluzodpovedné za aktuálne

¹ Pod pojmom neľudský aktér chápem v tejto štúdii všetko iné ako ľudské, živé, neživé, fenomeny aj hmotu.

Proč to oddělovat ?

aj budúce momenty života (aj smrti) ľudských aktérov. Spomínaná klíma je však zrejme do všetkých hyperobjektov objekt najmonštruóznejší. Skladá sa z mnohých ďalších hyperobjektov (ako výkyvy počasia a globálne otepľovanie) a intenzívne zamotáva hlavu celosvetovému ľudstvu. Klíma vtrhla do života rôznych skupín, rôznych generácií a momentálne redefinuje a vytvára nové životné situácie.

Jednou z vecí, ktoré Morton v knihe spomína, je, že všetky apokalyptické naratívy o koncoch sveta sú skôr časťou problému, ako riešenia. Takisto však prizvukuje, že odkladaním vidiny koncov do hypotetickej budúcnosti by sme si nepomohli. Iba by nás dlhšie mátali a zdržiavali v riešení koexistencie s veľmi reálnym objektom, ktorý sa rozpína do ekologického, sociálneho aj psychického priestoru. Čo teda robiť? V tomto ohľade mu *Naši* idú naproti rôznymi cestami. Autori nečerpali z dramatického potenciálu implicitne sa nachádzajúceho v samotnej okolnosti globálneho otepľovania. Zámerom, našťastie, nie je žiadna lektúra ani efekt hororu. Tvorcovia sa vedome zriekli vyzývavej katastrofy (a všetkých tradičných obrazov, ktoré obsahuje – od masového vymierania až po skazu s roztopených ľadovcov) aj pokušeniu budovať environmentálne povedomie publika (aj to ešte stále tvorí jadro divadelného mainstreamu reflektujúceho globálne otepľovanie²). Morton by ocenil aj to, že ich dielo nie je ekologický gýč. Z dramatickej látky úplne vylúčili umelý konštrukt prírody, takže do hry nevstupuje žiadna romantická a harmonická, ani

² Patria sem napríklad hry Duncana MacMillana ako *Plúca* (Lungs) a 2071; ďalej *Klimatická trilogia* (Klimatilogie) od Thomasa Köcka, *Ropa* (Oil) od Elly Hickson, *Zajtrajšok pride dnes* (Tomorrow Come Today) od Gordona Dahlquista.



chronicky chaotická divočina. Povedal by som dokonca, že Naši majú s environmentalizmom spoločného menej ako Babišova politika. Inscenácia je takmer stopercentne antropocentrická, orientovaná na človeka a jeho dilemy. A predsa, napriek tomu ide o zaujímavý príspevok do ekodramaturgie.³

Autori hľadali dramatické napätie priamo tam, kde klíma z pohľadu jednotlivca v našom regióne pôsobí najsilnejšie. Ukazujú, ako hyperobjekt presakuje do ľudských charakterov a ako vrhá tieň na rôzne typy osobností, akým spôsobom ich formuje z rôznych ohľadov a vo finále stavia do kontrastných pozícií, pretože náhle žijú nezlučiteľné životy. *Naši* sú drámou hyperobjektu – klímy v mikroklíme nazývanej rodina. A preto im

stačí minimum prostriedkov. Jedno miesto – rodičovský byt, jedna dlhotrvajúca situácia – rodinná návšteva a štyri postavy. Netreba dramatické triky ani žiadne bujaré prevkapania. Všetko zastúpia postoje, stanoviská, životné princípy a vzájomné vzťahy matky Zdeny, dcér Elišky a Kristíny a jej manžela Milana a výkon ich hereckých predstaviteľov (Simona Peková, Táňa Malíková, Kamila Valúšková a Jiří Miroslav Valúšek).

Eliška je environmentálna aktivistka, Kristýna s Milanom majú vyššie funkcie v solárnej elektrárni a Zdena je učiteľka a niekdajšia ochranárka prírody. Téma klíma premení rodinné „stretnutie“ na ohnisko existenciálnej roztržky takmer ihneď. K prvému konfliktu dochádza krátko po stretnutí Kristíny a Elišky, a to napriek tomu, že majú postavy na otázky globálneho otepľovania podobný názor

a rovnakú hodnotovú orientáciu. Veľmi presne to vystihuje, čo myslí Morton tým, keď opisuje, ako sa hyperobjekty rozpínajú na rôzne priestorovosti – politické, spoločenské, voľnočasové a aj osobné. Globálne otepľovanie zohrieva pôdu všade a stále, je vecou

každej, aj tej najobyčajnejšej situácie, každého, aj toho najbežnejšieho rozhovoru. Napríklad toho o seriáloch:

Kristýna Vydechnout můžeš i u Netflixu. (*přisedne si na gauč*) Nechceš vod Ježíška Netflix? (...) **Eliška** (*vstoupí do toho*) No, třeba „Mr. Robot“ tě moc vydechnout nenechá. **Kristýna** „Mr. Robot“ možná ne, ale o tom to právě je, že na Netflixu si každé najde něco. **Eliška** Klikáš na to, co tě baví, a Netflix si o tobě získává informace, na základě kterých ti potom nabízí to, co se ti bude líbit. Každé si sice přijde na to své, ale zároveň nikdo nekouká na to samý, a i když kouká, tak ne v ten samej čas, což se zdá jako skvělá věc, protože máme přece bezmeznou svobodu a volnost, ale ve skutečnosti to narušuje sdílený prostor, což je elementárně důležitá věc pro pocit společné kultury. (...) Takže každé, kdo se na to kouká, vlastně viděl svou vlastní verzi, všichni jsou izolováni ve svým vlastním zážitku, které je sice relativně individuální, ale ty za tuhle svou individualnost platíš tím, že nemáš s kým ten zážitek sdílet.

Zdena Díky, mistře! No, Eli, nezlob se, ale že tohle říkáš zrovna ty, která furt čumíš do toho svého mobilu, odpojená od všeho, co se děje kolem tebe. Bože, já se ptám, kde je to sdílení?

V tomto dialógu síce do hry zasahuje aj hyperobjekt Netflix (alebo inými slovami algoritmický kozmopolitizmus), ktorým sa oháňa Eliška, no jej znalosti aj slovník vychádzajú zo zázemia jej diskurzu. Keďže sa angažuje pri rôznych priamych akciách – blokádach a pochodoch –, pravdepodobne patrí do jedného z protestných hnutí, ktoré poskytujú viac ako len priestor na „gesto občianskej neposlušnosti“, no fungujú aj ako alternatívne univerzity odovzdávajúce kritické poznanie o svete. A to je už celkom dnešná, dá sa povedať aj nová kategória rebélie. Takýto typ aktivizmu spájajúci priamy odpor voči mocenským štruktúram s intelektuálnym zázemím a budovaním komunity je veľmi úzko previazaný práve s organizáciami zameranými na spomalenie globálneho otepľovania.

Eliška teda zastupuje (z môjho pohľadu sympatický) „disent“, napriek tomu nie je (našťastie) nijako idealizovaná. Okrem toho, že takmer celý rozhovor trávi s mobilom v ruke, v neustálom spojení so sociálnou sieťou, je materiálne závislá na matke, ktorá za ňu platí nájomné aj pokuty. Eliška nespĺňa spoločenské očakávania, odmieta sa zaradiť do klasickej štruktúry spoločenského chodu, postaví sa na vlastné nohy. A na to poukazuje matka, to jej vyčíta jej staršia sestra.

Na podobne vyváženom princípe ako Elišku napísali autori všetky postavy. Aj bez špeciálneho psychologického prehlbovania vznikajú živé typy. Každá z postáv má popri „zelených“ aj svoje osobné problémy. No i tie sú previazané s globálnym otepľovaním.

Kristýna je od začiatku vo zvláštnom strese, mierne neurotická, skrýva svoju psychózu pod maskou cynizmu. Ako sa však ukáže, okrem prepracovanosti ju zvierajú zvláštna úzkosť z rozdelenej spoločnosti neschopnej dialógu,

fragmentovanej a diverzifikovanej podľa politického názoru, no už aj podľa názoru na otepľovanie.

Kristýna ...vyber si: seš podnikatel v zelené energetice, seš podnikatel ve fosilním byznysu, seš občan ignorant, seš mladěj aktivista, seš havlista, seš klausista, seš zemanovec, seš babišovec, seš neomarxista, seš křesťanská Evropa, a teď jak moc, jemně liberál, nebo trochu fašos?

Aj preto pri jednom z výbuchov všetkým vykričí: „Vidím před sebou odlidštěný svět – lidi, co si každé svým rypákem hrabou svou vlastní chodbičku v hlíně, a svět je plnej takových chodbiček, který se spolu nepotkávají, a přitom nejsme krteci, ale lidi, lidi!“ Ale je to aj ona sama s jej neschopnosťou prekročiť vlastnú obmedzenosť danú názorovým aj životným komfortom s privilégiami, kto odľudštený svet spoluvytvára. Milan sa do ničoho priveľmi nenamočí, ostáva trochu bokom. Je to podnikateľ so zelenou energiou, humorný nerd a trochu sociálny „pako“, ktorý rodine zanietené opisuje svoje trápenie z odvrátenej strany solárnych panelov. Keďže sa však väčšina kritických diskurzov zhoduje najmä v tom, že je to práve tento ľudský aktér – biely muž, Európan –, kto

je zodpovedný za súčasný stav Zeme, sa jeho postava vymy-
ká z inak precízne budovanej vyváženosti postáv. Ani jeho
mesiášska seaprezentácia,
v ktorej všetkým vykričí, že
planéte ročne ušetrí milióny
ton CO₂ a pritom spravodlivo
odovzdáva dane v Čechách,
rovnako ako fakt, že je v pod-
state technokrat horlivo
bojujúci nielen za Zem, ale
aj za zisk, jeho sympatickosť
výraznejšie nepodráva.

Zmyslom vyššie naznačenej vyváženosti však nie je vy-
tvoriť dostatočne „pestré“ postavy, alebo vyjadriť kritické
stanovisko k nim. Tvorcovia ponúkajú možnosť byť so svo-
jím vlastným názorom účastníkom zrážky iných názorov,
so silami aj slabunami diskurzov, ktoré zastupujú, a vďaka
tomu reflektovať aj vlastné názorové pozície. Istým spôsobom
patentujú vlastnú formu situovanej
objektivity.⁴ Tá vyplýva z procesu,
ktorým dramatický materiál oživilí na
papieri aj na javisku. Nie je objavný, ale
pri tejto látke sa ukazuje ako funkčný.
Následkom rešerše aktuálneho diskur-
zu bolo napríklad vylúčenie postavy
„klimaskeptika“. A vyzerá, že to bolo
správne rozhodnutie, pretože takýto
radikálny antagonista by v texte presku-
pil názorové pozície. Diváci by možno

menej konfrontovali názory s postavami a viac fandili jednej
strane, došlo by k nechcenému stotožneniu. V podobnej
miere prispel k zachovaniu názorovej rovnováhy aj zber au-
tentického materiálu. Tvorcovia vytypovali ľudí s rôznymi
hodnotovými systémami a nechali ich hovoriť. Nespovedali
ich však zvlášť, ale postavili do spoločnej moderovanej kon-
verzácie. Respondenti museli vykročiť z komfortnej zóny
svojich komunít a svoje myšlienky formulovať v situácii kon-
frontácie. Rovnako ako postavy počas rodinného poobedia.

Bez špecifickej transformácie na javisko by si inscenácia
názorovú rovnováhu nezachovala. Režisér Buraj využíva
v *Naších* princíp, ktorý by som nazval princípom maximálnej
štylizácie s cieľom dosiahnutia úplného civilizmu. Odzrkadľuje
sa to rovnako v herectve, ako v scénografii, ale aj pri zvukovej
stránke. Pavel Sterec umiestnil na javisko dva fragmenty bytu,
dve izby, síce bez stien, no zariadené do najmenšieho detailu.
V predizbe stojí vešiak s oblečením, skrinka na topánky, neja-
ké škatule s knihami, ktoré tu ostali od nedávneho maľovania.
V stiesnenej obývačke je pohovka, dve stoličky a, samozrejme,
malý stolík, pod ním zebrovaný koberček a pár časopisov.
Okrem toho už len zdanlivo zbytočné objekty, ako váha a veľká
izbová rastlina. Práve v druhom priestore zväčša konverzu-
jú postavy. V predeloch medzi fragmentami ich rozhovorov
zaznievajú zvuky televízie – náhodné správy, dokumentárne
relácie, seriály, ktoré miestami presahujú aj do jednotlivých
situácií, občas sa ozýva zvláštne znervózňujúci hlboký zvuk.
V tejto minimálnej situácii herci v sede nenútené konverzujú
a podobne nenútené sa aj hádajú. Je to autentické a zároveň
to nie je vôbec autentické. Stav tvorice predstaviteľov totiž
nie je nijako náhodná veličina, je to dobre nacvičený civil. Ich
bytie na scéne je precízna hra na obyčajnosť, ktorá nezadrháva
o žiadne psychologizovanie ani falošnú emocionálnu či pre-
strelené gesto. Robia skôr desiatky minimálnych a zbytočných
úkonov, ktoré ohraničujú obyčajnosť. Vypínajú a zapínajú tele-
vízor, sŕkajú pivo aj kávu, na-
právajú vankúše na pohovke...



„Úsporné preháňanie“ spočíva
v detailoch, v spomínaných
malých akciách, intonáciách,
gestách, ale aj v pozícii a po-
stavení tela voči ostatnej
skupine a tvorí dôležitú súčasť
skupinového napätia, vďaka
ktorému je atmosféra hustá
v podstate od začiatku. Keď vi-

díme Malíkovú ako Elišku sedieť s pohľadom zabodnutým do
zeme, s rukou šmátrajúcou po gauči, tušíme, že by sa z tohto
miesta najradšej vyparila. Keď Valúšková ako Kristýna kladie
otázku „Tak čo, jak se máš?“, musí sa jej postava naozaj premá-
hať, aby svojej sestre hneď nevyhodila na oči všetko, čo si myslí
o jej životnom štýle. Tak je to s jej Kristýnou vlastne vždy. Či
už v situáciách konfrontácií, alebo vtedy, keď len ležérne sedí
na gauči a pokúša sa viesť nezáväznú konverzáciu, dá sa vytu-
šiť, že je s ňou čosi zle. Reálny vnútorný stav postavy prezrádza
len silený úsmev (na hranici s grimasou) a rôzne kľčovité pózy
hornej časti tela. Kým Malíkovú charakterizuje bezbrehá ig-
norancia a drzosť (za ktorú skrýva svoju krehkosť), Valúškovú
jemný cynizmus (za ktorý skrýva neurotizmus a disharmóniu).

V inscenácii je to matka Zdena, aktívna učiteľka z generácie
dospievajúcich v sedemdesiatych rokoch minulého storočia
a akceptovaná hlava rodiny, ktorá, napriek tomu, že je spätá

najmä so svojím privátnym svetom, nastavuje mikrokomunitu zr-
kadlo. Spočiatku dôsledne plní úlohu domácej pani, mimovoľne



nahadzuje do obehu rôzne témy
na rozhovor a akceptuje všetky
názory. Peková stvárnjuje svoju
postavu, ktorá sa pohybuje na
hranici maximálnej obyčajnosti,
naozaj obyčajnými a všednými
gestami obohatenými jemnou roz-
tržitosťou. Pritom práve v detaile,
v jednom z obyčajných úkonov sa
ukrýva odkaz, ktorý poruší hra-

nice antropocentrickej scény. V momente vrcholiacej hádky o tom,
či má na svete miesto skôr Eliškina slobodomyselnosť a klimatická
spravodlivosť, alebo Kristýnina perfektná zodpovednosť v rámci
zavedených poriadkov, sa Peková zdvihne zo svojho miesta a podíde
ku kvetináču. Zdena odchádza poliať kvetinu, jej každodenného
partnera a jediného viditeľného mŕtviaceho „neľudského aktéra“ na
javisku. Okolo spolupatričnosti veva rečí nenarobí, no mimovoľne
vykoná konkrétny prejav starostlivosti o „obyčajnú“ rastlinu. V mo-
mente vrcholiacej rodinnej krízy nasmerovanej k úplnému kolapsu
navyšie vystúpi z pasivity a kvietizmu a zapojí sa do diskusie s róz-
nym stanoviskom a prekvapivou energiou, ktorá pomôže upokojiť
situáciu:

Zdena Taký nejsem ráda, že nemluvíme v pohodě,
ale třeba to nejde mluvit v pohodě, třeba u nás
stejně jako ve světě prostě není pohoda.

Eliška, ktorá ako dieťa zažila odchod otca, v rodinu ne-
verí, no verí, že svet ešte môže zachrániť. Kristýna je presved-
čená, že všeludské otázky vyriešiť nedokáže, a tak by rada
mala pokoj aspoň v rodine. Ale Zdena vie, že jedno aj druhé
je nemožné. Ako píše Morton, to, čo hyperobjekty predsta-
vujú, spôsobuje závrat, pretože to pripomína, že človek nie
je mierou všetkých vecí. A vidína dňa skazy je stále bližšie.

Odkliatie rodiny však umožní Milan náhodnou spomienkou
(trochu ako „boh na stroji“). Rodina už totiž jednu skúsenosť
s hyperobjektom zažila, a dokonca ustála. Boli to roztoče, ktoré
svojou performatívnou prednáškou pred rokmi Kristýne zviditeľ-
nil podomový predavač vysávačov a ona v nich uvidela „domácu“



apokalypsu. Tento koniec sveta
sa podarilo zažehnať kompro-
misom. Otec síce od predavača
špeciálny vysávač nekúpil, ale
nechal predavača „vyluxovať“
byt. Zbavil Kristýninu imagi-
náciu hrozného hyperobjektu
a tým z nej sňal celú úzkosť.

Kristýna A pak jsme měli snídani. Na tu snída-
ni si vlastně pamatuju nejvíc ze všeho.
Eliška Co se stalo?
Kristýna Nic. Právě že nic. Prostě jsme jenom
jedli tu snídani. *(Pauza.)*

Aj v závere je to malý detail, ktorý rodinnú situáciu spája
s celou diskusiou o globálnom otepľovaní a vôbec s celou
situáciou zlyhávajúcej diskusie vo fragmentovanom názoro-
vom poli. Hyperobjekt sa neodvíja od ľudského vedenia, je
neopísateľný a nepolapiteľný. Žijeme mimo neho aj v ňom,
a to rozdúchava ľudské vášne. Zrážka týchto vášní síce môže
znamenat katastrofu a zároveň katastrofu môže odvrátiť.
Ako píše Charles Hauss v knihe *Beyond confrontation: trans-
forming new world order*, ľudská závislosť na konfrontáciách
môže viesť k zániku civilizácie, alebo nám pomôcť adaptovať si
konštruktívnejšie a kooperatívnejšie techniky riešenia problé-
mov. Práve na trecích plochách rôznych pohľadov sa aj v hra-
ničných situáciách rodí skutočná zmena. Z posledného dialógu
sa dá odčítať, že to už skúsená Zdena vie dávno. A preto na
Kristýnino precitnutie, že si jasnejšie ako traumatický zážitok
pamätá na obyčajné raňajky, dodáva: „Proč to oddělovat?“

Inscenácia *Naši* nie je ďalším PR manažérom klimatic-
kej zmeny, skôr sonda do jej vplyvu na ľudské bytia strednej
a strednej vyššej vzdelanej triedy na území Českej republiky
(a jednej kvetiny k tomu). Hovorí o tom, že len neveľmi záleží
na tom, ako intenzívne budeme „my ľudia“ prežívať strach z roz-
točov a čo budeme kričať v momente, keď ich budeme vysávať
alebo sa snažiť s nimi viesť dialóg, ak sa potom nejako spoloč-
ne nedohodneme. A to platí v kuchyni aj na politickej tribúne.
Pretože tie roztoče tu budú, aj nejakí „my“ tu budeme, iba nie
je jasné, ktoré a ktorí a ako dlho. Banálne? Nemyslím si. 🌀

Literatúra:

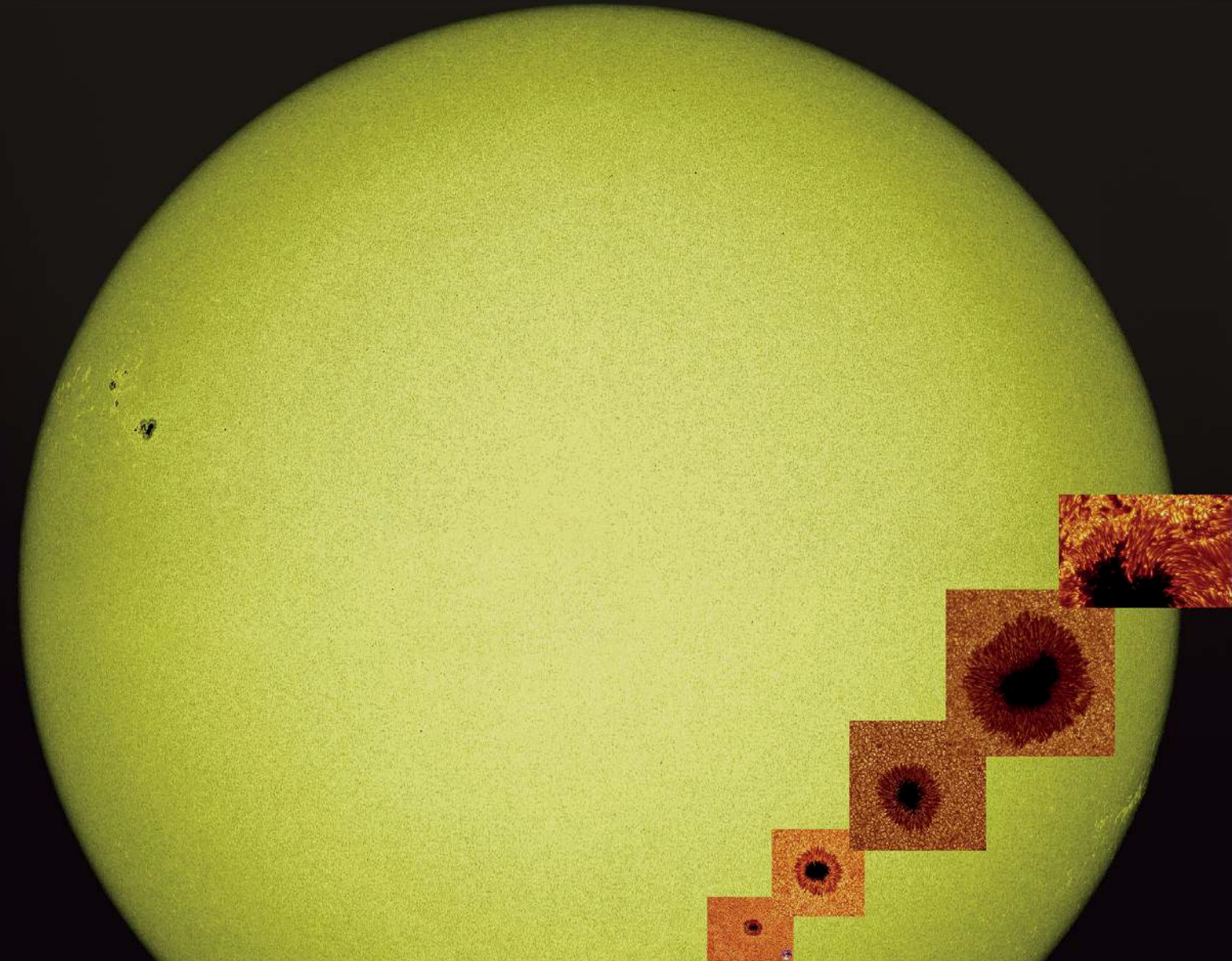
KARÁSEK, B.; BURAJ, I.; STEREC, P.: *Naši –
Studie rozhovoru o klimatické krizi*
[inscenačný text]. HaDivadlo, Brno 2020

Naši – Studie rozhovoru o klimatické krizi
[bulletin]. HaDivadlo, Brno 2020

MORTON, T.: *Hyperobjects: Philosophy
and Ecology after the End of the World*.
University of Minnesota Press, Minneapolis
2013

MORTON, T. In: ROBERTS, CAROL L.:
*Eco-Thoughts: An Interview with Timothy
Morton* (Vol. 1) [rozhovor], The Believer
[online]. Dostupné na internete: <https://believermag.com/logger/an-interview-with-timothy-morton/>

HAUSS, Ch.: *Beyond confrontation:
transforming the new world order*, Praeger,
Londýn 1996



Močály fantazie a reality



Reportáž z bytového divadla Jána Sedala

Text: Petr Minařík (*1975)
Autor je šéfredaktor nakladatelství Větrné mlýny.
Foto: soukromý archiv Jána Sedala



Jáhen a kadeřík má zpoždění. Drobný hlouček před činžovním domem je přece jen nervózní. Holky z Provázku mají květiny a ještě něco v igelitkách. My s Pavlem nemáme nic, nervózní jsme ale stejně. Jindy by se nad několikaminutovým zpožděním nikdo nepozastavoval. Teď, v očekávání, všichni hledí na konec ulice, jestli se neobjeví stříhoruký Edward. Čeká se jen a jen na něj. Kouřím nebo se dívám do mobilu – nejspíš abych ověřil, kolik uběhlo minut od plánovaného srazu. Kdybych měl hodinky, čuměl bych zase na zápěstí. Ve výsledku by to pro okolí bylo stresující neméně.

Před dvěma týdny napsal umělecký šéf Terénu Matyáš Dlab v soukromé zprávě Facebooku, že všichni musíme být před domem přesně za pět minut sedm, do bytu jdeme společně, žádné loudání, je absolutně vyloučené pustit kohokoliv dovnitř po začátku produkce. Zaznívá aktuální pořadatelský pokyn, že se nahoře nesmí na záchod. „Kdo má zájem, nebo spíš potřebu,“ říká koordinátorka během čekání na oscarového kadeříka, „může si odskočit naproti do hotelu, což vyloženě nedoporučuji. Nebo do některé z hospod kolem.“

Pavel šel čurat do bývalé hospody U Kuby. Všichni mu hledíme na záda, odtamtud by se měl vyvalit taky jáhen a kadeřík. Hospoda U Kuby už několik let neexistuje. Ján Sedal do ní chodil rád, stejně jako ostatní. My taky. Před třiceti lety jsem si tam poručil segedínský guláš a pak hrál s Hrubešem hru, kdo vypije na ex víc panáků vodky. I přes poblité dřevěné stoly jsme tam směli chodit dál. Odpouštěli nám ledacos, asi jsme vypadali jako děti. Hospoda je dnes stejná jako tenkrát, jen nad výčepem visí velká tibetská vlajka, kolem pípy vonné tyčinky, točí se pochopitelně Starobrno, v rohu televize s nonstop sportem a u prvního stolu sedí sousedi z okolních baráků. Jen kouřit musí chodit ven, ale to všude.

Do tibetského Kuby už Sedal nechodil, tedy ani předtím, než dostal před nonstopem Modráč ránu, po které málem umřel. Teď už zase skáče přes kaluže, skoro souvisle mluví, jenom si nepamatuje jména. „Vím, vím, znám, jméno nepamatuju, ale vím, znám,“ říká obvykle. Hospody a alkohol má asi zakázané nebo si je zakázal sám. Tak jako tak, není to v jeho případě na škodu, za ty roky má slušnou zásobu.

Na mobilu je 19.10 a od tibetského Kuby se řítí stříhoruký Edward a v závěsu za ním Pavel ze záchodů. Koordinátorka řekne, že máme zpoždění, a vyrážíme tedy nahoru.

Nečekal bych, že ve starém domě na Anenské bude výtah, pochopitelně nově zbudovaný. Jedu v něm s Irinou, Zuzanou a Evou. Zbytek šlape do čtvrtého patra po svých. Ale zase aspoň můžou na vlastní oči sledovat, jak se všeobecné poměry mění k lepšímu. Na každém patře květináč, obrázek a před každým bytem rohožka. Žádné boty na chodbě, a to je začátek března!

Divadlo vyrobené ze Sedalova bytu. Usedám na židli, Irina na malý stoleček. Má na to zadek, pode mnou by to ruplo. Otírám si čelo od potu stejně jako ti, kteří nahoru šlapali pěšky. Všichni se víceméně známe, minimálně od vidění. Jsme v Brně. Vpravo je průhled do ložnice s postelí s nemocničním povlečením (to tipuju, samozřejmě), před námi jsou dva metry od sebe skříň a sekretář, spojeny deskou ve výšce. Bože, Jano bude po té desce nepochybně chodit. Dnes je premiéra, takže před diváky to ještě nedělal. Sedím v první ze dvou řad, musím se připravit a případně ho zkusit zachránit, což se mi nepovede. Ale Jano nespadne, až na ten pád na chodník před Modráčem v zásadě celý život nepadá.

Dlouhé minuty můžeme tiše sedět, nic se neděje. Nečekáme už na kadeříka a jáhna Špilara, ale přímo na Sedala. A to je jiné. Nechává všechny vydušit. Sem tam si někdo troufne trošku zakašlat, popotáhnout sopol zpátky do nosu, zavrzat židličkou nebo stolečkem, ale jinak absolutní ticho, očekávání. Dvě řady plné různých lidí. Dnešní hlavní hrdina všechny zná, všichni znají jeho. Každý sem přišel už proto, že se cítí podivně poctěn, že právě jeho si Jano Sedal vybral, aby přišel na premiéru jeho hry, když hledíš, je-li plný dům, má kapacitu třináct diváků. Jediný Adam ví, proč je tady. Je Slovák a Ján je taky Slovák, a to je mocné pouto, které ani Brno nerozbije. Ostatní se domnívají.

Kde je ovšem Sedal? Na záchodě v předsíni? Proto byli všichni upozorněni, že si mají odskočit někde před domem? Nebo je namačkaný v těch rozestlaných peřinách v ložnici? Kdyby se právě nyní udělal průzkum, většina publika by si myslela, že Ján je před nimi v té staré skříni. A byl by to jeden z řady omylných výsledků, které vzejdou z průzkumu veřejného mínění, dobře, že se nedělal.



Divadlo na prázdné parketové scéně zatím reprezen-
tuje hudebník Tomáš Vtípil. Snaží se působit civilně. Sedí
u notebooku a hromady hrnců různých velikostí. Něco si tam
chystá, občas pohne nějakým kabelem nebo si narovná brýle.
Hraje si na náhodného na zemi sedícího diváka, ale všichni
víme, že není jedním z nás. Má naprosto všechny klíčové in-
formace. Ví, kde přesně se Jano poprvé zjeví, jestli bude v pří-
běhu hrát zásadnější roli záchod nebo zda je ten zákaz prostě
jen sedalovský rozmar či rovnou obava, abychom mu záchod
nepochcali. Vtípil ví, jak moc nebezpečná bude akrobacie na
desce mezi skříní a sekretářem. Že na tu desku Jano poleze,
to víme zase my, kteří ho docela známe. Vtípil zná všechna
kouzla a triky večera, my, sesazení do dvou řad, jsme pokusní
králíci, na které se to všechno sesype, včetně odpovědnosti,
strachu a držení palců. Jakmile Sedal po napínavém čekání
vypadne z bočního příborníku v sekretáři, startuje poetická
koláž. Snad se podobá nočním esemeskám, které před pádem
na chodník u Modráče občas Jano posílal přátelům a zná-
mým. Třináct diváků a třináct interpretací pohybů, skřeků,
tance. Je to několik Sedalů naráz, pro každého jeden. Někdy
je mu dvacet, někdy je nad hrobem, ale taky pro každého
jindy a jinak. V bytě sedí třináct diváků, ale každý je vlastně
s Janem docela sám. Trnou, když je Jano hladí kouskem klac-
ku po tváři a nastavuje jim před obličej odraz v hrnci. Nevědí,
kam s nohama, když Sedal válí sudy a dotýká se jich. Vtípil
mixuje a vrství ruchy, improvizuje, Sedal mixuje svůj život
a možná i to, co si z něj pamatuje a potřebuje odvyprávět.
Není to vůbec ničím nový Sedal, takhle to dělal i dřív,
jen u toho občas něco málo řekl, zarecitoval, teď mluví ne-
srozumitelným jazykem, kterému obyčejní lidé nemůžou
rozumět. A tak musí každé písmeno, každé slovo vyfukat
do pohybu, gesta, pozice. Ani tak to není zrovna nejsrozu-
mitelnější – bez chuti jít s ním by se po pár minutách dalo
snadno zabloudit. Močály fantazie a reality, Sedal, jak jsme
ho znali, ale taky jak ho poznáváme znovu. Žádné sociální
divadlo, spíš avantgarda na druhou. Možná kdyby tohle teď
a tady viděl Grotowski nebo Kantor, nutili by herce, aby

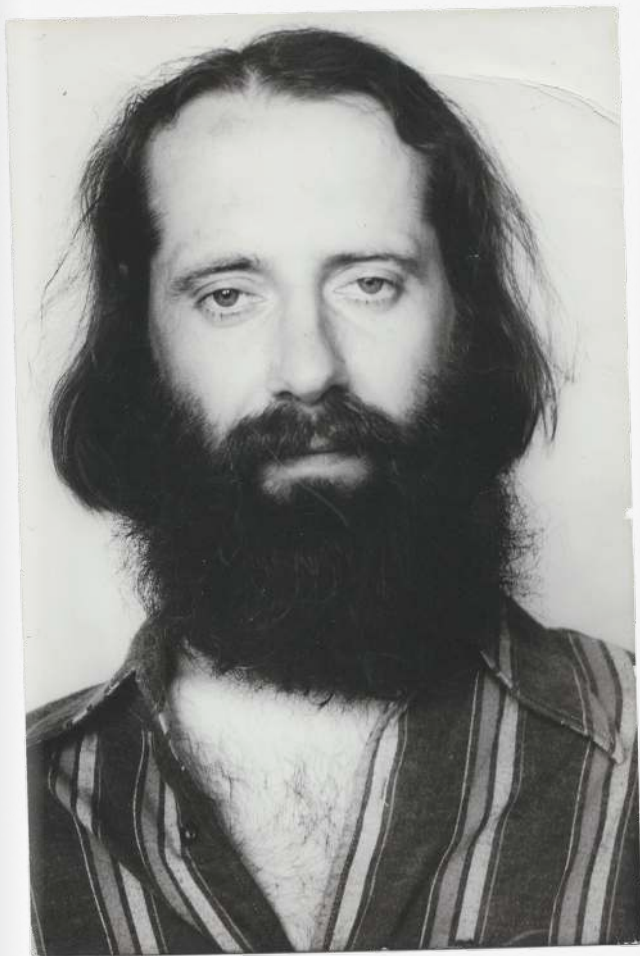
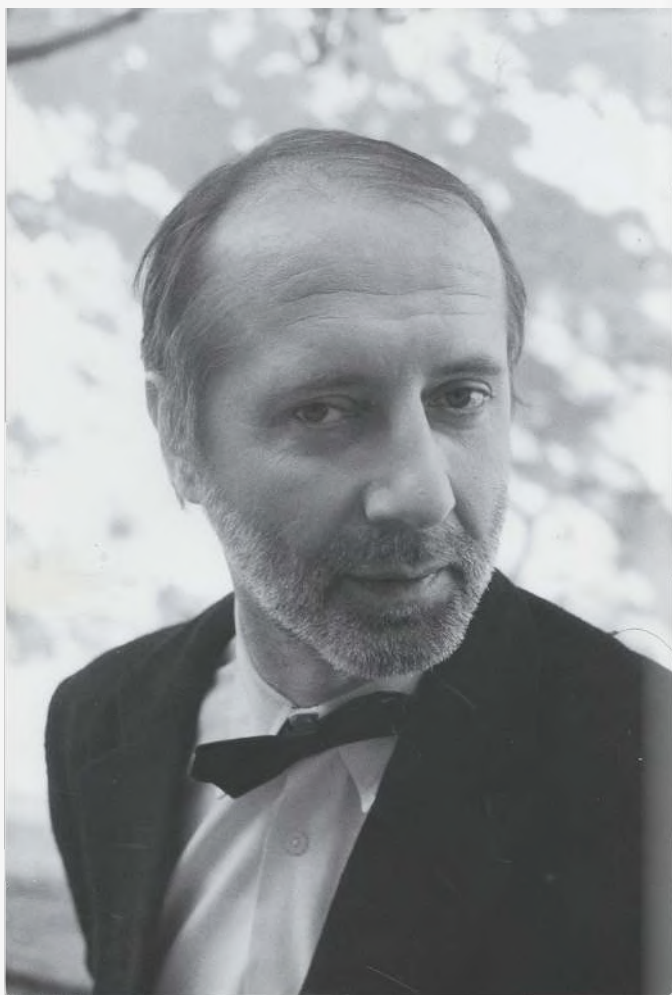
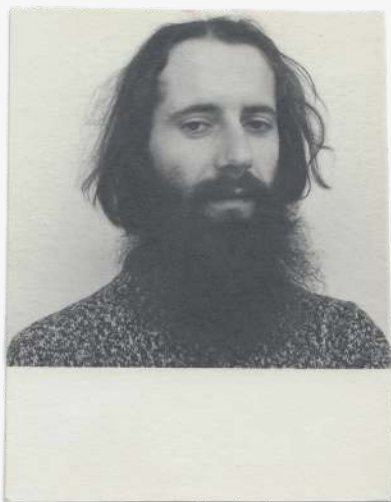
markýrovali ztrátu paměti a řeči. Morávek by hercům rovnou
nabídl, aby si nechali dát před Modráčem pěsti, má-li to pro-
kazatelně blahodárné účinky na herecký projev.

Představení trvá padesát minut a po celou dobu Ján
Sedal vypravuje příběh. Nemluví, občas se hádá za starou
skříní, jsou to skřeky, imitace slov nebo věty, kterým nejde
rozumět. Maluje na stěnu, tam a zpět se plazí po desce roz-
prostřené mezi skříní a sekretářem, svíjí se a nakonec se po-
malu svlékne a odejde z bytu. Přibližně stejně dlouhé tiché
čekání, jaké bylo na začátku, je i na konci. Pak publikum
začne tleskat, aplaudovat – stojí. A nahý Sedal se několikrát
přijde poklonit, bere si s sebou i Vtípila. Nejdřív je vážný,
při čtvrté děkovačce se už usmívá. Holky z Provázku mu
dávají květiny a něco v igelitkách.

Kolem půl deváté za námi přišel Jano do kavárny
Flexaret, naproti tibetskému Kubovi. Pilo se skromně,
s ohledem na něj a přísné pohledy koordinátorky. Mluvílo
se o Radokovi, Rychlíkovi, odchodu z HaDivadla, sestře
v Bratislavě a slevách na jízdném. Každou větu stačilo říct
Janovi jednou, on musel svá slova lepit pomalu. Někdy ztratil
náladu a přestal, poposedl si a zkoušel se bavit s někým jiným.
Nezná naše jména, ale přesně ví, kdo jsme. Eva z Provázku ob-
jednala červené víno, já jsem pil s Adamem, Pavlem a Irinou
pivo. Jinak se točily hlavně minerálky a domácí limonády.

Alžběta z Provázku Janovi chvíli četla rozhovor, který
s ním vyšel v programu k inscenaci. Odpovědi se mu líbily,
souhlasně kýval hlavou, jen občas přiložil dlaň k čelu, což
mohlo znamenat cokoliv. Já jsem obdivoval Janovy fotky
z pasů a občanek – koláž z nich tvoří první stranu progra-
mu. Jsou z pařížského fotoautomatu z roku 1968, ale také
z Bratislavy, Brna, Prahy.

Kadeřník a jáhen při odchodu ke každému u stolu
slušně přistoupil a podal mu ruku na rozloučenou. U baru
zaplatil celou útratu, až mi je líto, že jsem ho na začátku
zbytečně strhal s tím pozdním příchodem. Jenže my se sku-
tečně báli, že přijdeme nahoru a Jano na truc zamkne dveře
a nepustí nás dál. ☹



Centrum experimentálního divadla (CED) je příspěvková organizace města Brna založená v roce 1993. V současnosti sdružuje Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a platformu Terén. Sídlí na Zelném trhu 9 v domě Pánů z Fanalu. www.ced-brno.cz

Obsah v pořadí třetího čísla CEDITu vznikl na základě témat, která v rámci své letošní sezony vnášel do veřejné diskuse Provázek. Netušili jsme, že jejich naléhavost a palčivost bude vystavena zkoušce koronavirové pandemie. Sami jsme si říkali, koho v době kolabujícího zdravotnictví, horečnaté dobrovolnické činnosti a uctivého klanění Číně budou zajímat starší lidé, Romové, lidská práva či veřejná debata? Odpověď se však záhy dostavila: toho, kdo chápe, že panika i pandemie musí jednou skončit, a kdo si klade otázku, co bude pak. Jak bude vypadat společnost po pandemii? Jaké jsou naše představy o ní? Chceme se skutečně vrátit k předkoronavirové společnosti založené na fosilních palivech? A pokud ne, na jakých hodnotách chceme budoucí společnost zakládat? Chceme rekonstruovat to staré, nebo konstruovat něco nového? Právě z těchto otázek vykrystalizovalo téma třetího CEDITu „(Re)konstrukce budoucnosti“. Páteř čísla tvoří mnohohlasý dialog rozhovorů a reakcí na anketní otázku donkichotské sezony Provázku. O výzvách pro lidská práva v jednadvacátém století jsme mluvili s bývalou ombudsmankou Annou Šabatovou, jejíž hlas může být útechou zvláště v toku aktuálních událostí kolem úřadování nedávno zvoleného ombudsmana Stanislava Křečka. Perspektivy environmentálního aktivismu reflektují environmentalisté Yvonna Gaillyová a Jan Hollan. Romští aktivisté David Tišer a Pavlína Matiová zase představují pohled aktivismu romského. O možnostech domácích hospiců jsme hovořili se sociální pracovnící Kateřinou Münzovou, která ve svých úvahách propojuje život s pozapomenutou smrtí. Se sociologem médií Jakubem Mackem jsme reflektovali stav české veřejné diskuse a možnosti její kultivace. A s divadelní režisérkou Pavlou Dombrovskou jsme mluvili o poetice tak trochu jiného Divadla Líšeň, které v Brně působí již přes dvacet let.

Zatímco v druhém čísle CEDITu jsme se snažili ohledat možné prostory dialogu, ve třetím jsme se zaměřili na to, o čem je, a patrně ještě bude, potřeba dialog vést. Snad se nám podařilo ze všech důležitých témat obsáhnout alespoň zlomek. Svými performativními kolážemi třetí číslo doprovodila konceptuální a multimediální umělkyně, laureátka Ceny Jindřicha Chalupeckého z roku 2015 Barbora Kleinhamplová.

