

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
4. 12. 2013 ROČNÍK IX
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

25

ASIJSKÁ LITE RAT URA

Naomi Kleinová o revoluční klimatologii
rozhovor s Dominikem Langem
ekonomie není věda
portréty Boba Dylana

Illustrace: Alexey Klyuykov, 2013
ISSN 1803-6635
25 >
9 1771803 663006

Jasně jako facka

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Prý máme přijmout zodpovědnost za fac-ky, které přistály v rámci veřejného čtení na tváři básníka Jaromíra Typlta. Říká se nám tím, že je musíme chápat jako svérázné pokračování debaty o ideologii a literatuře, kterou rozdmýchal text našich redaktorů Marty Svobodové a Jana Bělíčka (Ideologie a literatura, A2 č. 17/2013). Jako něco, po čem dlouhodobě voláme. Klauniádu s fac-kami přitom zinscenovali básníci Tomáš Schejbal a Jan Kubíček.

Tato logika, v jejímž jádru se skrývá čis-tá manipulace, je k smíchu. Je to podob-ně hloupé, jako kdybychom tvůrce počíta-čových her hnali k zodpovědnosti za svět, v němž se dnes a denně na ulicích střílí ze stejných kvěrů, z nichž miliony lidí pálí vir-tuální kulky na monitorech počítačů. Stej-ně tupé, jako kdybychom ze sebevraždy teenagera Johna McColluma vinili zpěvá-ka metalové skupiny Black Sabbath Ozzy Osbourn, jenž svého času nahrál píseň Sui-cide Solution. (Pomiňme přitom fakt, že v textu redaktorů A2 se nepíše o facková-ní básníků a vyhrožuje se jim pouze tím, že jejich básně budou čteny).

Na takovou optiku může přistoupit snad jen úplný hlupák, anebo český liberální novinář. Manipulace je to ale nakonec oboustranná: to, co po Ádvojce žádají fac-kou vystrašení liberálové, by nakonec asi chtěli slyšet i trapní revolucionáři Schej-bal s Kubíčkem. Pro jednou se tedy všichni potkávají. Příjmi spoluvinu, nebo se dosta-tečně jasně distancuj. Počítám, že se oba tábory – stejně svorné – ničeho nedočkají.

Není proč se k útoku hlásit a není proč se od něho distancovat. Nechuť zaplétat se s něčím, s čím nemám pranic společné-ho a co by za normálních okolností nestálo snad ani za řeč, se zdá být jediným možným a zdravým postojem. Obhajoba se tu rovná přiznání viny. Rozhořčené bití na poplach zase patologickému přecenění celé akce. Přistoupit na logiku, že politické pozice se lámou na podobně nejapné „propagandě činem“, by znamenalo nechat se zahnat do slepé uličky a volit mezi tím, zda stát v lou-ži hloupostí, nebo pod okapem konformity.

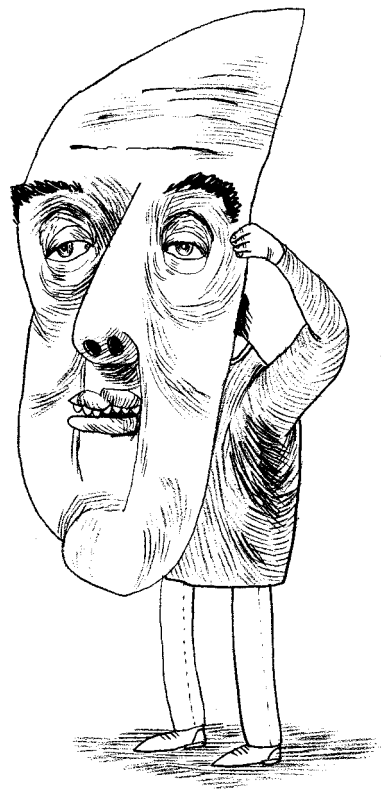
Nicméně bouře ve sklenici vody mnohé vyjevila a Tomáši Schejbalovi nelze upřít,

že je zdatný manipulátor. Návnada byla sežrána i s navijákem, a tak jsme se napří-klad od šéfredaktora Respektu Erika Tabe-ryho brzy dozvěděli, že fackování básníka je pro společnost větším nebezpečím než vítězství fašisty Mariána Kotleby ve sloven-ských župních volbách. Kdo by to byl řekl... Je opravdu třeba se bát Schejbala? Podle levicové publicistky Saši Uhlové a pravico-vého novináře Adama Drdy zřejmě ano, pro-tože facka a výhružně srandovní mail prý odpovídají trestnému činu, a tak se mož-ná po jednom (anti)básnickém extempore dočkáme ještě jistě mnohem jalovějšího soudu. Není to jen bizarní sen? Opravdu budeme u řádného soudu řešit jednu trap-nou hru na boj proti kapitalismu? Schejbal musí být štěstím bez sebe...

Pokud „sémiotičtí teroristé“ chtěli obna-žit hysterickou podobu českého antikomunismu, tak se jim to povedlo na výbornou, jenže kvůli tomu se nemuseli ani tak moc snažit. Tohle u nás jde jaksi samo od sebe. Facek k tomu opravdu netřeba. Nepotřebo-vali být ani trochu originální, stačilo uhra-nutí vyčpělou minulostí, nápodoba skut-ků, které ve své době měly jistou platnost a které dnes svědčí spíše o zatím nerealizo-vané touze dospět a konečně saturovaném pudu se zviditelnit.

Pokud ovšem Schejbal mluví o tom, že se utkal s polistopadovým diskursem a vrazil mu políček, tak se obávám, že se šeredně plete. Utkal se jen s básníkem, který vede na facebooku generační boj, prát se přitom s nikým nechce a už vůbec nehraje význam-nou roli v příběhu českého antikomunis-mu. Ten tu určovaly a určují jiné zájmy než básnické.

Přeceňování role a důležitosti jednoho básníka jde ruku v ruce s velikášským sebe-hodnocením fackujících. Diskurs ani neza-kolísal a žádný revoluční čin se nekonal, i když se o tom obě strany, každá po svém, obsedantně přesvědčují. Nakonec asi jedi-ným hmatatelným výsledkem celé pseudo-kauzy je všeobecné uspokojení: Schejbal se může cítit revolucionářem, Typlt mučední-kem a obhájci statu quo teď vědí, že měli pravdu, když všude viděli hrozbu kultur-ní revoluce nebo přinejmenším Lidových milicí. Bezpochyby budou tímto klackem,



Kresba David Böhm

kteří jim dali samozvaní dadaisté do rukou, mlátit směrem, v němž tuší rudé nebezpe-čí, tak dlouho, než z něj zbudou jen třísky nejasných vzpomínek na něco, co bylo při-nejlepším nepovedeným remakem. Schej-bal není Stalin, facky nejsou lágry, Typlt není Rasputin a jeho posty na facebooku, natož jeho básně, nejsou motorem hege-monního antikomunismu. Donedávna o všech zúčastněných vědělo jen pár vyvo-lených, dnes se o nich píše v mainstrea-mových médiích a zítra bude zase všech-no při starém.

Skutečný boj dávno probíhá na jiných frontách, než jsou literární kavárny. Násilí je přitom všudypřítomné, bolí často mno-hem víc než jakákoliv facka a má symbo-lickou podobu systémového nátlaku, který už bereme za samozřejmý. Zvláště dokud máme pocit, že nás se zatím netýká. Jenže to není zkrátka tak jasné jako obyčejná čes-ká facka a není to ani taková legrace.

editorial

Murakami, manga, anime, kung-fu filmy, kaligrafie, čajový obřad... Zhruba takové asociace se nám v rychlosti vybaví při snaze popsat kulturu východní Asie. V Ádvojce se ale snažíme stereotypy rozvracet. Přítomné číslo se zaměřuje zejména na korejskou, čínskou a japonskou literaturu. Jeho rozpětí sahá od starobylého smrtícího rituálu přes historický román a populární čtivo až po nacionalistický komiks. Pavel Kořínek píše nejen o českých edicích současné dálnévýchodní literatury, ale i o textech o Japonsku, které vznikají na Západě a které si s touto zemí příliš nevědí rady. A čínský spisovatel Jen Lien-Kche v rozhovoru s překladatelkou Zuzanou Li nemluví jen o hladu a vůni tučného masa, ale rovněž o tom, že „za posledních třicet let úplně zmizel smysl i prostor pro jakékoliv ideály“. Pozornost věnujte rozhovoru s výtvarníkem Dominikem Langem a také komentáři k fackování básníků: „Nechuť zaplétat se s něčím, s čím nemám pranic společného a co by za normálních okolností nestálo snad ani za řeč, se zdá být jediným možným a zdravým postojem,“ píše Lukáš Rychetský a dodává: „Zítra bude zase všechno při starém.“ Toto sdělení bohužel neplatí pro úvahy Naomi Kleinové o klimatických změnách a těžko může fungovat jako odpověď na aktuální otázku: Je Země v prdeli? Možná tam brzy bude, ale ještě předtím se uvidíme 15. 12. v pražském klubu HooDoo na festivalu KontrA2punkt. Karel Kouba

z obsahu

- 6 Nesnesitelná lehkost románu. Vítězné tažení light novels japonskou popkulturou / Karel Veselý
- 9 Rusáci šturmuji Hodonín. O přehlídce ruského filmu s Marcelem Řimákem / Kamila Dolotina
- 10 Ocenění za dvě díry. Rozhovor s laureátem Chalupeckého ceny Dominikem Langem / Karina Pfeiffer Kottová
- 18 Čteme Japonsko, píšeme o Nipponu. Tři interpretace jedné východoasijské kultury / Pavel Kořínek
- 20 Psát po svém, být upřímný. S Jen Lien-kchem o vlastním svědomí a čínské literatuře / Zuzana Li
- 22 Završení rituálu / Su Tchung
- 28 Revoluční klimatologie. Jak nás věda všechny vybízí k revoltě / Naomi Kleinová

Marianne van Hirtum



černá panenka s odzbrojující
vůní soli:
ať čerň tvé tváře
nám odhalí velké
tajné lampy

s temnými odhalenými proudy
když duše se prostírá
na lůžku zapomnění.
přísná radost která kvete
jako by se otvírala skála
když duše dá vybuchnout sněžným žilám
vniká do nervů jarních slaných polí.
černá panenka s vůní noci
strážkyně lidské slupky
jak jsi dobrá
se zoufalými zuby
když kráčíš a bráníš se
vedle těla napnutého
jako hyena

Báseň v překladu Pavla Řezníčka vybral
Elsa Aids

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
18. PROSINCE 2013

Angažovat se bez siláckých gest

Nad poezií Maxe Ščura

Původem běloruský básník Max Ščur se ve své sbírce *Modus bibendi* hlásí k angažované poezii. Jeho hlas však nekřičí a tvorbu považuje za ryze soukromou věc. Empatie je v jeho básních cennější než proklamativnost.

PETR ANDREAS

Nová česká angažovaná poezie vstoupila do prostoru, který vymezovaly trvající deziluze z politického vývoje, důsledky hospodářské krize, sociální napětí a oslabování a zároveň radikalizace antikomunismu. Tento proud lze vydělit zhruba od *Násilí bez předsudků* Jana Těsnohlídka ml. z roku 2009. V následujících letech se ukázalo, že přímočarost a provokace k výsledkům stojícím za zmínku buď vůbec nevedou (Těsnohlídek, Tomáš Weiss), anebo jim (jinak umně) legrácky a furiantství berou důstojný étos (Petr Štengl, Milan Kozelka, Milan Kohout). Společensky platné poezie, která se před obecnými tématy neuzavírá, avšak nejsou pro ni primární, a vede k uvažování spíše v kontextu, se objevilo poskovnu,

kultivovanější. Ščur však poezii chápe, jak píše v doslovu, jako ryze soukromou věc a uvědomuje si, že jeho hlas je příliš marginální na to, aby si mohl dovolit znít sebevědomě a okázale. Nechybí mu potřebná sebeironie, patrná už v titulu: „způsob pití“ odkazuje na hospodské a kavárenské prostředí a tlachy v něm vedené.

Z Minsku do Prahy

To, co je pro společensky platnou, tj. kultivovaně angažovanou, poetiku nejdůležitější, naštěstí nechybí následujícím třiceti čísům: důvěrná obeznámenost s radostmi a strážními bližními i společnosti jako celku a vnímavost k nim. Jedná se především o minské subkultury, jichž byl autor sám součástí

pózu a produkt korupce, která jejich ušlechtilé snahy uzavírá do prostoru vymezeného možnostmi a svody moderní doby daleko od nadčasových hodnot a předem odsuzuje k nezdaru. Není však jasné, co by mělo být alternativou konferencí, blogů, internetového vysílání, vydávání časopisů a podobně. Jako by básník na současné formy účasti ve veřejném životě rezignoval a zbývala mu značně skromnější básnická reflexe. Avšak právě tato nechuť k halasnosti a siláckým gestům činí jeho poezii zajímavou a stejně sympatický je i rozsah sbírky, nepřesahující padesát stran.

Ačkoli i Ščura občas svede banální motiv. Například zaujatě paušální odstup od milionářů (Beverly Hills) nebo Coca-Cola a Fanta



Eliška Plyš: Svobodu, 2010

zmiňme třeba nezáměrnou naštvanost v podání Víta Janoty ve sbírce *Jen třídit odpad nestačí* (viz A2 č. 18/2011).

Poezie, nikoliv agitka

Každé setkání s básníkem, který se řadí do téže kategorie, je proto zatíženo očekáváním. Autor sbírky *Modus bibendi* Max Ščur pochází původně z jiného kulturního a politického prostředí – je Bělorus, který se na konci devadesátých let před politicky motivovanou policejní šikanou uchýlil do Prahy. V Česku se naturalizoval, čímž jeho tvorba získala zajímavé napětí v prolínání běloruské a tuzemské tematiky.

V tomto smyslu je zklamáním důležitá úvodní báseň, v níž se s viditelným odsudkem a skepsí mluví o tajné policii, špionáži, odposlouchávání, vyšetřování či autoritářství: „V této zemi žádný zločin nemůže být promlčený (...) Zde má pravdu ten, kdo má vysílačku.“ Dobrá báseň pracuje s množstvím jemných odstínů různých emocí, zatímco vzbudit jednu či několik základních emocí chce politický projev – a právě záměna básně za agitku je největším nebezpečím pro angažovanou poezii. Má-li bezejmenná úvodní báseň rámovat kontext, v němž se Ščur pohybuje, pak zužuje představu Běloruska na totalitní stereotypy. Pravděpodobnější ale je, že jejím cílem je umožnit identifikovat sbírku jako výbor angažovaných básní, jak zní editorův záměr – nakladatel Petr Štengl chtěl patrně mít z Maxe Ščura zřetelně angažovaného básníka, ačkoli jeho ostatní texty jsou výrazně

a které mají pro našince exotický nádech syrovosti a improvizovanosti. Zároveň v této exotičnosti nalézáme společnou zkušenost atmosféry represe, která v Bělorusku na rozdíl od střední Evropy přežila do současnosti.

Silným tématem je básnický zeměpis: líčení města, ulice, vsí, krajiny, cesty; Minsku, více ale už Prahy, kde strávil většinu dospělého života. Ščur má cit pro realistický detail a zároveň inteligentně nadsazuje a zobecňuje. Jeho subjekt příliš nečeří obrazy vlastními emocemi, zachovává „objektivní“ pohled připomínající oko kamery, nechává realie mluvit za sebe. Působivost netkví v přemýšlivosti a postřezích, ale ve schopnosti vyvolat atmosféru a impresi.

Podobně jako Vít Janota používá Ščur techniku výčtu, kdy uvozující výraz lehce zabarvuje činnost vyjádřeně infinitivy, avšak nespojí je s nikým konkrétním: „Chápu tu chuť rouhat se/ chlastat, šukat mezi hroby, inu, vykonávat potřeby/ hledat práci vrátného či hrobníka/ rozdávat květiny ukradené z cizích hrobů...“ Zdá se, že scéna se zalidňuje vydědenci současných poměrů, nakonec je to však její tichá prázdnota, co umožní pozastavení a reflexi. V básni Statistický výpis, charakterizující Prahu pomocí „čísel a faktů“, přechází nezaujatost k parodii.

Coca-Cola a periferie vnímání

Prekvapivé může být básníkově mínění o mladých intelektuálech, v nichž by bylo možné očekávat jeho přirozené spojení. Jejich postoje a životní styl odhaluje jako

v básni s nejhoupějším názvem sbírky – Kapitalismus, kde se obliba těchto nápojů mezi dětmi jaksi předpokládá v důsledku zlovolné manipulace spotřeby. Nebo prezident-diktátor Lukašenko, který se přirovnává ke Karolu Stanisławu Radziwiłłovi, nejbohatšímu a vlivnému šlechtici v Polsku 18. století, a to na základě podobnosti mezi jízdou na kolečkových lyžích po silnici a na saních po nasypané soli. Zde však může hrát roli kulturní rozdíl: nevím, jak v Bělorusku, leč v tuzemsku jsou kolečkové lyže obvyklým a dostupným sportovním náčiním a na prominentní status jezdce nepoukazují.

Ve srovnání s většinou českých „angažovaných“ básníků, které k psaní žene nespokojenost a vztek, je Ščur přesto silný kalibr. Jeho empatie je cennější než proklamativnost. Ačkoli jej život obdařil zkušeností „opravdovějšího“ zla, jeho texty většinou nesugerují postoje, ale otevírají kontexty, periferie vnímání, které teprve vedou k otázkám a aktualizacím.

Autor je estetik a filolog.

Max Ščur: *Modus bibendi*. Nakladatelství Petr Štengl, Praha 2013, 48 stran.



Jedním z hrdinů románu *Setkání* od Han Musuk je korejský křesťanský mučedník Pavel Čong Hasang. Foto archiv VUF

Dobrá zpráva pro Asii

Pokud pomineme Haruki Murakamiho a mangu, současná východoasijská literatura v českých překladech příliš zastoupená není. O změnu tohoto stavu se snaží dvě výrazné edice – čínskou literaturu zprostředkovává nakladatelství Verzone, korejskou literaturu nyní nově nakladatelství Argo.

PAVEL KOŘÍNEK

Východoasijské literatury z předvídatelných důvodů nepatří mezi premianty českého knižního prostoru, díky soustavné péči několika nakladatelství (dříve především Brody, nyní občas Vyšehrad, Paseka či Maxi-ma) a pár neúnavných propagátorů se ale i v mnohdy nelehkých tržních podmínkách dařilo – a snad i nadále trochu daří – přinášet alespoň dílčí průřezy korejským, čínským či japonským písemnictvím. Při volbě titulů se přitom zřetelně projevuje touha dohnat dáv-né překladové dluhy. Takové úsilí je samozřejmě pochopitelné a zpřístupnění *Manjóšů*, *Příběhu prince Gendžiho*, *Kodžiki*, *Rouputuana* či *Slivoně ve zlaté váze* je opravdu chvályhodné. Zájemce o aktuální asijskou literární tvorbu ale stále zůstává trochu ochuzen.

Letmý pohled na statistiku Národní knihovny nezavdává prázdný důvod k oslavám: v roce 2012 bylo podle všeobecného katalogu z korejštiny přeloženo pět, z čínštiny (po odečtení opakovaných vydání) devět knih. Jakkoli můžeme mít pocit, že japanománie zase

jednou vrcholí, dobereme se po vydělení man-gy pouhých sedmi beletristických svazků. Na mongolštinu a další jazyky a země loni vůbec nedošlo. Více než polovinu z oněch zhru-ba dvou tuctů titulů tvořily texty „klasické“. Napřesrok ale ve statistice za rok 2013 nej-spíš nalezneme údaje k moderní tvorbě pře-ce jen příznivější, a to především díky edici Xin nakladatelství Verzone a publikační dohodě s korejským překladovým centrem LTI Korea, kterou v létě podepsalo nakladatelství Argo.

Čína čtivá i kontroverzní

„Naším cílem je představit českému čtená-ři to nedůležitější a nejzajímavější, co bylo v čínském jazyce napsáno a vydáno v podsta-tě od počátku dvacátého století do součas-nosti, přičemž chceme, aby jednotlivé tituly ukázaly především pestrost moderní literár-ní tvorby, chceme postupně zaplňovat u nás zatím poměrně bílou mapu,“ vysvětluje vol-bu titulů v loni ustavené edici Xin její hlavní redaktorka, překladatelka Zuzana Li. „Snaží-me se také vybírat autory a díla, která vystu-pují z běžného průměru literární produkce, jsou nejen čtivá, ale také vzbuzují kontro-verzní reakce, kladou otázky a dotýkají se důležitých témat,“ dodává ještě k výběru titu-lů. Po bok dosud vydaných svazků se právě zařadil výbor z povídek a esejů avantgardist-ky Cchan Süe, rozpracovány jsou i další pře-kлады: českého vydání by se tak měly dočkat texty Su Tchunga, velkého vypravěče čínského jihu [viz povídku na straně 22], duchovně-kulturně-historický cestopis o Tibetu od Ōzer či nový román Jü Chua.

Bez externích dotací by takový náročný nakladatelský plán neměl šanci na přežití, edice Xin vznikla a vychází z velké části díky podpoře profesorky Olgy Lomové a Mezi-národního sinologického centra při Karlo-vě univerzitě. Shánění finančních prostřed-ků je u takto specializovaných a z hlediska masové poptávky minoritních edičních pro-jektů pokaždé náročné; někdy, jako v případě

aktuálního korejského projektu nakladatel-ství Argo, se ale poštěstí, že ve snaze o kul-turní a literární export zásadním způsobem přispěje i samotná domovská země.

Křesťané i agenti z Koreje

Korejská vládní agentura pro literární pře-kлады přistupuje k vývozu domácí literatu-ry skutečně svědomitě: pravidelně publiku-je časopis _list. Books from Korea (list.or.kr) a navazuje kontakty s nakladateli v mnoha zemích světa, které podporuje příspěvky na překlad i publikaci. Přelomová smlouva mezi LTI Korea a Argem slibuje přinést v letech 2013 až 2016 na český knižní trh deset svazků moderní korejské literatury – prózy i poezie. První dva, historický román o prvních korej-ských křesťanech od Han Musuk *Setkání* [viz recenzi níže] a *Říše světla* Kima Jongha, líčí-cí fiktivními očima severokorejského agenta proměny Jihu, vycházejí už letos, další budou brzy následovat. V příštím roce by se měl obje-vit další román Kima Jongha *Mám právo se zničit* či Munjol I se svou prózou *Básník*. „Na výběru titulů jsme spolupracovali s panem vel-vyslancem Jaroslavem Olšou jr. i docentkou koreanistiky Miriam Löwensteinovou, své tipy dodávají vždy i LTI,“ vysvětluje způsob selek-ce titulů Richard Klíčnický z Arga a pokračuje: „Chceme, aby edice ukázala nějaký reprezenta-tivní výběr z moderní jihokorejské literatury, a snažíme se volit tituly, ve kterých se potká-vá kritický ohlas se čtenářskou popularitou.“

Autor je bohemista.

Východoasijská hagiografie

Argo vydalo historický román *Setkání* od korejské spisovatelky Han Musuk. Kniha popisující počátky křesťanství v Koreji je první z řady moderních korejských literárních děl, která v následujících letech nakladatelství představí českým čtenářům.

PAVEL KOŘÍNEK

Veškeré překlady z moderní korejské literatu-ry vydané v posledních deseti letech bychom dokázali spočítat na prstech jedné ruky. O to důležitější a přínosnější se proto jeví nedáv-no oznámená spolupráce mezi nakladatel-stvím Argo a Ústavem pro překlad korejské literatury LTI Korea, díky níž bychom se měli v nejbližších měsících a letech dočkat hned desítky soudobých titulů. Jako první výstup v červnu ujednané smlouvy vyšel nyní histo-rický román *Setkání* (Mannam, 1986) autor-ky Han Musuk (1918–1993).

Na první pohled se volba právě tohoto romá-nu může jevit jako těžko pochopitelná: v kon-textu narůstající pozornosti a obliby, již se dnešní korejské (ale i obecně dálnévýchod-ní) popkultuře začalo celosvětově dostávat pod vlivem popularity tamních filmů, televiz-ních seriálů (K-drama) i popových interpre-tů (K-pop), by se asi nabízelo sáhnout po čte-nářsky alespoň navenek přístupnějším titulu. *Setkání* se svým historickým, mnohdy fakto-graficky notně zatíženým vyobrazováním „sta-vu Koreje“ na přelomu 18. a 19. století a líče-ním pronásledování tamních prvních křesťanů se rozhodně nepotkává s očekáváními čtená-řů Haruki Murakamiho, diváků dorama či iro-nických i pravověrných vyznavačů Gangnam style. Pokud však čtenář překoná prvotní neví-ru a smíří se s s přehledovými exkursy, které svou suchopárností dají vzpomenout na to nejhorší a nejmarnější z dějepisných učeb-nic, vyjeví se před ním působivý panoramat-ický obraz fascinujícího údobí korejských dějin.

Záběry ze široka

Dějovým obsazením této společensko-histo-rické scenerie je v románu pověřeno několik desítek historických i smyšlených charakterů. Ústřední – a rovněž román celkově rámuující

– jsou zde setkání a dialogy dvou význačných osobností své doby: strýce a synovce, konfuci-ánského literáta Tasana a křesťanského mučed-níka Hasanga, který byl svatořečen v roce 1983. Vývoj jejich vztahu od teologicko-ideové roze-pře k vzájemnému pochopení a uznání jako by v malém replikoval proměny, jimiž si na počátku předminulého století korejský poloos-trov prošel při svém potýkání s nově přišedším křesťanstvím. Paralelně se pak odvíjí i smyšle-ný příběh o tragickém odloučení a nakonec ješ-tě tragičtějším znovushledání tří malých sester, jež rozdělila nejprve zrada blízkého známého a tragický skon matky a potom i neprostup-nost jednotlivých společenských tříd. Jakkoli však proplétající se dějové linie nepostrádají na přitažlivosti, klíč k pochopení svůdné půso-bivosti románu bychom měli hledat jinde.

Han Musuk neuchvacuje kompozičně komplikovanou prózou ani strhujícím jazy-kem, úspěch předkládaného románu, kte-rý se v Koreji dočkal významných ocenění a byl již převeden do několika jazyků, mno-hem spíše spočívá v autorčině schopnosti dějovou a scénickou zkratkou vykreslit cha-rakteristickou momentku: ať už se jedná o záznam šamanského obřadu, líčení strasti-plné cesty do Pekingu či vyprávění o mož-ná až přespřiliš poklidném životě intelek-tuála ve vyhnanství. Autorčina pozornost se plně zaměřuje na atmosféru a vizuální či narativní detail, takže jednotlivé scény – jakkoli vlastně z povahy chvílemi až proto-typicky exemplární – nepostrádají život-nost a dojem autentičnosti. Při pohledu zpět, poté, co odložíme onu třísetstránko-vou panoramatickou vedutu, vysvítá, s jakou precizně promyšlenou a bezchybně realizo-vanou programatičností nás vlastně autor-ka provedla všemi dobovými společenský-mi vrstvami od vyloučených až po nobilitu, jak komplexně nám představila myšlenko-vé modely dobové Koreje i spory mezi jed-notlivými náboženskými směry.

Chybějící aparát

Tematická podobnost by mohla svádět ke srovnání *Setkání* s *Mlčením* japonského auto-ra Šúsaku Endóa, oba vynikající romány však k záznamu střetu východního kulturně-ideového světa s křesťanstvím přistupu-jí zásadně odlišně, stejně jako byla odlišná historická zkušenost obou národů. Zatímco Endóův román lze nejsnáze vnímat jako par-ciální podobenství, Han Musuk touží zachy-tit celek. Číst *Setkání* znamená mimo jiné seznámit se s nám neznámou, ale o nic méně fascinující kapitolou ve světových dějinách víry, především nám ale román nabízí pouta-vý vhled do Koreje počátku 19. století. Škoda jen, že k tomu nakladatelství čtenáři trochu lépe nepřipravilo podmínky: neuškodilo by jistě více vysvětlujících komentářů, vhod by přišel kalendářní přehled shrnující korejská pojmenování jednotlivých roků i informační mapka, která by dodala tápajícím alespoň základní topografické souvislosti.

Han Musuk: *Setkání*. Přeložila Miriam Löwensteinová. Argo, Praha 2013, 328 stran.



Velký skok do tmy

Čtyři knihy Jen Lien-kcha

Současný čínský spisovatel Jen Lien-kche, s nímž přinášíme rozhovor na straně 20, se ve svých Čtyřech knihách vrací do přelomu padesátých a šedesátých let. V té době se z Číny ekonomickým experimentem nestala velmoc, ale země zmítaná největším lidmi vyvolaným hladomorem v historii.

PAVLÍNA VIMMROVÁ

Námětem nového románu *Čtyři knihy* (Sishu, 2010) současného čínského autora Jen Lien-kcha (nar. 1958) je jedna z největších lekcí dvacátého století, takzvaný Velký skok. Zběsilá hospodářská kampaň v měřítkách hodných maoistické Číny, po níž v zemi nezbyla jehla, která by nebyla roztavena ve vysokých pecích, nezaostává v počtu obětí za druhou světovou válkou. Čínské vládě se dlouho dařilo zastírat okolnosti a skutečné dopady absurdního politicko-ekonomického experimentu následovaného několikaletým hladomorem, mimo jiné i proto má Západ o této události dosud spíš mlhavé povědomí.

Spisovatel, kronikář a udavač

Jen Lien-kche patří ke generaci, kterou důsledky Velkého skoku zasáhly, ale jež je zároveň schopná určitého odstupu. Příběh „devěta-
devadesáté zóny přerodu zločinců“ na pláních u Žluté řeky zpracovává modernistickými postupy, ovlivněnými západní literaturou i čínským stylem „revolučního romantismu“. Na příběh nahlíží z různých pohledů ve třech propletených knihách uzavřených filosofickým traktátem *Nový mýtus o Sisypovi*, sepsaným údajně jednou z postav předchozích knih, Učencem. Shrnující traktát je tu svým způsobem navíc, nepřináší zásadní myšlenku ani nemění vyznění knihy, působí jen jako slabá ozvěna Alberta Camuse.

Těžištěm *Čtyř knih* jsou tedy především tři ostatní knihy. *Dítě nebes*, údajně anonymní spis zakoupený autorem na bleším trhu, je alegorie vyprávějící biblickým jazykem o veliteli převýchovného tábora, Dítěti. Ten je skutečně ve všech směrech dítětem, egoistickým, rozmarným, vychytralým a zároveň naivním mladíkem, který má za úkol prací převychovat v nové lidi skupinu zločinných intelektuálů, především alegorickou Hudbu, Náboženství, Učence a Spisovatele. Ten je údajným autorem druhé knihy, „autobiografického“ *Starého řečistě*, psaného rozmáchlým realisticko-lyrickým stylem, v němž se postupem času začíná odhalovat Spisovatelova autocenzura – rys typický pro velkou část moderní čínské literatury.

Posledním spisem jsou *Záznamy zločinců*, které Spisovatel píše v táboře na rozkaz shora. Aby si polepšil, udává v nich ostatní spoluvězně, jejichž následné tresty pak zpovzdálí sleduje a zaznamenává ve *Starém řečisti*.

Kanibalové v zemi z oceli

Motorem dění v devěta-
devadesáté zóně přerodu je systém rudých kvítků, které Dítě rozdává trestancům za odměnu. Za dosažení určitého počtu papírových kvítků je jim slíbena svoboda a návrat k rodině, takže honba za květy brzy nabývá absurdních rozměrů. Jsme svědky toho, jak ti nahoře dokonale využívají lidské infantil-
ity pro vlastní záměry, odhaluje se tu celá společenská hierarchie založená na barevných iluzích, jíž vládne jedna velká Iluze, portrét toho úplně nahoře. Na vařené nudli je tažené Dítě, jemuž slíbili za dobré výsledky diplomy a výlet vlakem do Pekingu, stejně jako ti nad ním i všichni elitní vzdělanci z trestaneckého tábora. Každý, i původně zásadový a morální Učenec, dřív nebo později narazí na vlastní slabé místo, které ho přinutí lézt po zádech

ostatních a soupeřit o rudé květy. To je zpočátku skoro vtipné, když se jedná o nahlašování rekordních nesplnitelných výnosů obilí a snahy o vypěstování kukuřice velké jako lidská noha. Později ale atmosféra houstne, když se celá země pod vidinou barevných odměn mění v obří horu oceli a když ona velkolepá soutěž vrcholí hladomorem a kanibalismem. Na závěr se příběh posouvá do alegorické roviny, v níž Spisovatel vede lidi do světla a Dítě, fascinované příběhem Ježíše, se samo ukřižuje. *Čtyři knihy* ve skvělém překladu sinoložky Zuzany Li jsou zásadním zjevením, protože v sugestivním náčrtu atmosféry tohoto na první pohled cizího období, s nímž Západ v podstatě nemá srovnatelnou zkušenost, vysvítá univerzální a velmi aktuální sdělení: přirozené dětinské sklony člověka mohou dosáhnout nečekaných extrémů, když se šikovně podpoří „shora“.

Autorka studuje DAMU.

Jen Lien-kche: Čtyři knihy. Přeložila Zuzana Li. Verzone, Praha 2013, 400 stran.



Anonym: V zájmu lidu, 60. léta 20. století

literární zápisník

Obejde se literární věda bez literatury?

TOMÁŠ GLANC

Literární vědci si rádi stěžují na nedostatek nových teoretických konceptů ve své nauce. Kliše praví, že po éře poststrukturalismu, jehož klasici jsou po smrti a základní teze často s odstupem času vyvolávají víc pochyb a kritiky než nadšeného následování, došlo k jakési permanentní literárněvědné krizi. Jako by se v 21. století neobjevilo dosud nic, co by se dalo považovat za silný program, kterým by bádání o literatuře svoji disciplínu nějak nově objevovalo nebo dokonce nabízelo jako mustri pro ostatní disciplíny humanitních věd, jako tomu kdysi bylo v případě lingvisticky fundovaných tezí strukturalismu nebo sémiotiky. Už v druhé polovině osmdesátých let ostatně Stein Haugom Olsen, teoretik literatury původem z Osla, působil v Hongkongu, publikoval monografii s výmluvným názvem *The End of Literary Theory* (Konec literární teorie, 1987). Skeptici, ubezpečující se navzájem ve fatálním úpadku své disciplíny, nemají tak docela pravdu. I ti, kteří z různých důvodů ignorují nebo demonizují dnes už postarší genderovou

a postkoloniální perspektivu i nový historismus Greenblatta a jeho stoupenců, mají k dispozici podněty, které sice nepůsobí dojmem nějaké dech beroucí inovace, nicméně úplně bezvýznamné snad také nejsou. Geopoetika nově promyšlí estetické dimenze geografického prostoru a možnosti jeho literární reprezentace. Obrat k emocím (emotional turn, Affektpoetik) tvrdí, že se dosud v teoretickém uvažování neoprávněně přehlížely způsoby, jimiž se city, nálaďy a atmosféry takřkajíc literarizují. Intermedialita v návaznosti na starší modely křížení několika druhů uměleckého vyjadřování vpojuje psaný nebo přednášený text do mediálního rejstříku – slovo už tak není privilegovaným zprostředkovatelem duše národa, nýbrž jen jedním z mnoha médií. Transnacionální přístup se zaměřuje na způsoby sdílení a prolínání literárních látek, na rozdíl od komparatistiky či kanonizovaných modelů „světové literatury“, které zajímají spíš způsoby jejich přejímání či střetávání. Intenzivněji než kdy dřív se zkoumají vztahy literárních textů s dějinami vědy za hranicemi filologických disciplín a literatura se tak střetává třeba s medicínou nebo matematikou.

Konference Theory of Literature as a Theory of Arts and Humanities (Teorie literatury jako teorie umění a humanitních věd), která se nedávno konala v německém Tübingenu, se pokusila artikulovat právě nové trendy ve zkoumání literatury a současné porozumění starším přístupům. A byla to poutavá rozprava, sestávající zhruba z dvaceti referátů. Jeden rys společný všem příspěvkům působil

zarážejícím dojmem: ačkoli tématem byla teorie literatury, v žádném se nemluvalo o literárních dílech.

Galin Tichanov z londýnské univerzity se zabýval otázkou, nakolik ruští formalisté – zvláště Šklovskij, ale i Ejchenbaum – zastávali ve svých vědeckých konceptech konzervativní postoje, vyrovnávající se s pozitivismem a marxismem zdaleka ne jen z pozic avantgardy. Moskevský versolog a historik literární vědy Igor Pilščikov analyzoval způsob, jakým formalisté zacházeli s myšlenkovým dědictvím svého velkého inspirátora a nepřitele, filologa Potebni, vyznače teorií Wilhelma von Humboldta. Igor Smirnov z Petrohradu a Kostnice šel ještě dál do minulosti a zpracoval témata formalismu a nihilismu. Polský pohled na formalismus a strukturalismus představila Danuta Ulická úvahou o pojmu ozvláštňení. Bohemistka Irina Wutsdorffová z tübingenské univerzity rozebrala způsoby, jakým Jan Mukařovský zacházel ve třicátých a čtyřicátých letech s pojmem estetická funkce. Můj příspěvek na to navázal zpětným pohledem na boje o herbartovskou tradici mezi Mukařovským a Jakobsonem, který Herberta z genealogie strukturalismu vytěsňoval. Rainer Grübel, autor téměř sedmisetstránkové monografie o ruském mysliteli Vasiliji Rozanovovi, zůstal u teoretických spekulací o vztahu teorie, literatury a kultury jako celku. Jurij Murašov z Kostnice, zabývající se ekonomickými postupy a metaforami ve vztahu k literatuře, předvedl udivující soubor citátů z 19. století, srovnávajících jazyk

a peníze. Uváděl hlavně příklady z teoretických spisů již zmíněného charkovského lingvisty Alexandra Potebni a ze spisů Nikolaje Černyševského. Victor Dugga ze stopadesátimilionové Nigérie vysvětlil, jak se v postkoloniální Africe pěstuje politické divadlo. Afriky se týkal i příspěvek německé badatelky Gesine Drews-Sylla, která o ruském a sovětském pojmání Afriky píše habilitační práci. Divadlu a uměleckým žánrům komunikujícím s literaturou se věnovala Veronika Ambrosová z Toronta, v návaznosti na svou loňskou publikaci o pražské škole, Golemovi a Voskovci a Werichovi. Magdalena Marszałek z Postupimi uvažovala o teorii reenactment, což je nové provedení díla, někdy také označované jako reperformance.

Tento neúplný, ale nijak zkreslující přehled referátů podává jednoznačné svědectví. Literární badatelé jsou dosud fascinováni děním ve svém oboru před necelými sto lety a zároveň evidují a sami rozvíjejí i přístupy zavádějící nová, původně nefilologická hlediska – pozoruhodný byl v tomto ohledu i příspěvek o teorii her a její recepci u Jiřího Levého a v Rumunsku, který přednesla postgraduální studentka z Oxfordu Katarzyna Szymańska. Zopakujme ale, že úplně „mimo obor“ zůstává paradoxně sám jeho předmět, totiž literární artefakt. Obzvlášť když se z důvodu nemoci omluvili dva klasici literární vědy konce 20. století, Renate Lachmannová a Aage Hansen-Löve, kteří jsou stále ještě zvyklí pomalu a důsledně číst beletrii...

Autor je rusista.

Nesnesitelná lehkost románu

Vítězné tažení light novels japonskou popkulturou

Maloformátové prózy, nazývané raito noberu či zkráceně ranobe, se v Japonsku staly oblíbenými na přelomu osmdesátých a devadesátých let, v době, kdy se začala sbližovat vysoká a nízká kultura. Dnes tyto knížečky učí Japonce znovu milovat literaturu, a to navzdory tomu, že mají způsobem čtení blíže ke komiksu než k románům.

KAREL VESELÝ

K nejpobulárnějším segmentům současné japonské literatury patří krátké paperbackové prózy, označované jako raito noberu (light novel). V knihkupectvích leží v sekci pro mladé čtenáře a jejich křiklavá obálka už zdaleka láká pohled kupujícího. Jsou to ale jen malé paperbacky ve formátu A6, které mají kolem stovky stránek. Písmena uvnitř jsou velká, věty naopak krátké a souvislý odstavec je málokdy delší než tři řádky. Při vyprávění se klade důraz na dynamiku děje a hodně se užívají dialogy. Vzdělaný Evropan by je bez váhání zařadil mezi brakové čtivo, japonské „lehké romány“ (raito noberu, z anglického light novel, často také zkráceně ranobe) se ale v poslední dekádě staly páteří japonské popkultury – odstartovaly desítky multimediálních franšiz s úspěšnými filmovými či televizními adaptacemi. A hlavně dostávají do knihoven a knihkupectví generaci, která všude jinde ve světě už čist přestala.

Záznamy z války o kulturní vliv

Donedávna ještě platilo, že když jste v japonské popkultuře narazili na úspěšný televizní seriál (hraný i animovaný), filmovou adaptaci či počítačovou hru, většinou se za nimi dal najít originál pocházející ze světa komiksů. Továrny na sny velkých manga časopisů diktovaly od poválečných časů tempo celého zábavního průmyslu a na svém vrcholu v polovině devadesátých let, kdy se antologie *Šukan Šonen Džampu* prodávala každý týden v závratném nákladu 6,53 milionu kusů, živily svými nápady všechna jeho odvětví. Pak ale

přišla ekonomická krize a zasáhla i komiksový průmysl, který s klesajícím prodejem začal ztrácet i celkový vliv. Zatímco ještě před třemi lety byl každý druhý japonský animovaný seriál adaptací mangy, dnes už jen každý třetí. Více než polovina anime dnes čerpá nápady právě z ranobe, jejichž produkce je méně finančně náročná než komiksy.

Historie ranobe, či přinejmenším jejich narativních postupů, sahá až do 17. století, kdy se poprvé objevují profesionální potulní vypravěči umění kódan, v jejichž repertoáru byly nejčastěji heroické příběhy samurajů a nindžů. Renaissance dobrodružných vyprávění přišla na začátku 20. století s boomem rodokapsů nakladatelství Tacukawan, bohatě ilustrovaných šestákových příběhů na pokračování. V osmdesátých letech minulého století si kapesní formát vypůjčila vydavatelství snažící se vydělat na čtivu odvozeném z populárních franšiz manga komiksů či anime, jako byla třeba mecha série *Gundam*. Novelizované příběhy z fikčních světů populárních seriálů se staly nedílnou součástí popkulturního „balíčku“, do něhož patří i videohry nebo RPG hry.

V některých případech se ale pořadí originál – adaptace začalo obracet, například u fantasy románů Rjo Mizuna *Ródosu-tó Senki* (Záznamy z války o ostrov Lodoss), které vycházely od roku 1991 v časopise o počítačových hrách COMPTIQ nejprve jako novelizované přepisy RPG her. Podobným fenoménem napříč všemi médii byla také komediální fantasy série *Slayers* (Vrahoucky) Hadžime Kanzaky, která začala vycházet jako ranobe v roce 1989 a zrodila jednu z nejpobulárnějších franšiz devadesátých let. Jen knižních vydání *Slayers* se prodalo přes 20 milionů kusů.

Formátu ranobe se chytily velké vydavatelské domy a na přelomu osmé a deváté dekády vznikly první specializované časopisy jako Faust, Gekkan Dragon Magazine nebo The Sneaker. V nich příběhy vycházejí nejprve na pokračování a – stejně jako v případě mangy – jen ty úspěšné se následně objeví v knižní paperbackové podobě. Časopisy těží z amatérského autorského podhoubí – v roce 2011 se například soutěže tvůrců o nejlepší ranobe, pořádané vydavatelstvím Kadokawa, zúčastnilo bezmála šest tisíc uchazečů.

Literatury se není třeba bát

Popularita ranobe na přelomu osmé a deváté dekády je součástí širší revoluce, která změnila podobu japonské literatury. V ní tradičně platilo přísné rozlišení mezi čistou (džunbungaku) a populární (taišúbungaku) literaturou, jež určovalo výběr témat i stylistiku. Vysoce estetizovaným stylem psaní, který praktikovali například Jukio Mišima či Jasunari Kawabata, se ale poválečná literatura vzdalovala běžnému čtenáři a teprve na konci osmdesátých let bestsellery autorů, jako jsou Haruki Murakami či Jošimoto Banana, začaly póly vysoké a nízké kultury znovu propojovat. Čtenáře naučily, že literatury se není třeba bát, a profitovala z toho celá čtenářská obec.

Ranobe jsou obvykle určené pro čtenáře do dvaceti let, čemuž odpovídá i použití tzv. furigany, tedy pomocného přepisu znaků abecedy kandži do hláskové podoby, běžné například i v publikacích klučičího žánru mangy. (Významy znaků abecedy kandži se Japonci učí celý život a jejich znalost závisí na výši vzdělání.) Vzhledem k úspornosti stylu se ale autoři ranobe naučili s kandži znaky originálně pracovat a někdy je využívají jako piktoqramů. Do jazyka pronikají i vlivy slangu diskusních serverů či sociálních sítí. Příběhy se obvykle soustředí na děj bez zbytečných příkras – bývají napsané v minulém čase a v první osobě. Občas ale vypravěč přepne do přítomného času, aby bylo jasné, že komentuje

minulost, a od děje se tak vzdálí, jako kdyby považoval za důležité zdůraznit, že svět naší reality a vyprávěná fikce jsou dvě odlišné věci.

Čtenář jako bůh

Kulturní teoretik a autor Eidži Ócuka v tomto způsobu vyprávění vidí pokračování narativních postupů manga komiksů a anime seriálů, k nimž mají ranobe podle něj blíže než ke klasické literatuře. Zatímco čtenář tradičních románů počítá s uceleností jejich vyprávění, konzumenti popkulturních franšiz místo toho nahlíží do fikčních světů svých oblíbených děl skrze různá média. Tak například kultovní franšizu *Neon Genesis Evangelion* (Šin seiki evangerion) je nutné poznávat nejen v její původní podobě anime, ale i v dalších přidružených produktech, jako jsou filmy, počítačové hry nebo právě novely, a teprve po absorbování všech forem se příjemci složí komplexní děj do plného celku. Ócukova teorie narativní konzumace ze stejnojmenné knihy esejů z roku 2002 také vysvětluje, proč je moderní japonská vizuální kultura založená více na postavách než na ději. Kromě schopnosti propojovat různé narace v jednom fikčním světě mají postavy také velký potenciál ke komerčnímu „vytěžení“ v dalších médiích vizuální kultury – žádný výtisk ranobe se proto nesmí obejít bez podobizny hlavních hrdinů. Tento „průlom“ se povedl třeba hrdince patrně nejpobulárnější ranobe posledních let, kterou v roce 2003 zrodila novela Nagaru Tanigawa *Suzumija Haruhi no jóucu* (Melancholie Haruhi Suzumiové). V následujících osmi letech se dočkala deseti pokračování, úspěšného televizního seriálu či počítačové hry a jako jedna z mála ranobe slavila úspěch i v angloamerickém světě, kde se formát hlavně kvůli problémům s překladem textů plných citoslovců a piktoqramů příliš neuchytil.

Excentrická Haruhi převrátí svým příchodem do třídy život středoškolačka Kjona, který se, ať už dobrovolně či z donucení, musí účastnit jejich výprav za paranormálními jevy pod hlavičkou volnočasového klubu SOS brigáda. Záhady Haruhi nepřitahují náhodou, sama má totiž nevědomou schopnost měnit realitu tak, aby jí vyhovovala, a další členové klubu jsou s ní proto, že musí hlídat, kdy a jak mění svět. Bezmála božské schopnosti hlavní hrdinky přizpůsobovat si skutečnost jsou vlastně symbolickým vyjádřením možností, kterými disponují konzumenti japonské vizuální kultury. Čtenáři připomínají omnipotentní entity, které mají dovoleno vstupovat do fikčních světů přes různé brány (počítačové hry, renobe, anime, manga), případně si v rámci amatérských fanfikcí připsat svoji vlastní kapitolu.

Autor je hudební publicista.



Žádný výtisk ranobe se nesmí obejít bez podobizny hlavních hrdinů. Obálka knihy Suzumija Haruhi no jóucu

Komiks ve službách vlasti

Historie nacionalistické mangy



Hrdinou mangy Norakuro byl pesjek sloužící v psí armádě. Foto byu.edu

Dokladem tematické pestrosti japonského komiksu může být i linie militaristických a nacionalistických mang. Její historie sahá až do třicátých let 20. století a její vliv můžeme najít i v některých otevřeně xenofobních současných komiksech.

ANNA KŘIVÁNKOVÁ

Projevy nacionalismu jsou s literaturou pro mládež – a s komiksy zvlášť – spjaty poměrně pevně, což nepostrádá jistou logiku: mladá mysl je tvárnější a přístupnější ideologii, obzvláště je-li zabalena do napínavých příběhů a pěkných obrázků. Není ostatně náhoda, že jeden z nejúspěšnějších moderních japonských časopisů pro mládež, Šonensekai (Chlapecký svět, 1895–1914), začal vycházet v roce 1895, kdy Japonsko zvítězilo v čínsko-japonské válce. První číslo obsahovalo mimo jiné eseje oslavující japonské válečné úspěchy v průběhu dějin a zdůrazňující důležitost probíhajícího konfliktu v Číně nebo úlohu mladých čtenářů jakožto budoucích uniformovaných ochránců Japonska. Podobně ideologicky se rýsoval i Šódžosekai (Dívčí svět, 1906–1931), první časopis pro děvčata, který ovšem kladl o něco menší důraz na rozdmýchávání bojovné nálady a soustředil se spíše na osvětu, která měla děvčatům pomoci stát se v blízké budoucnosti ideálem japonského ženství – rjósaikenbo neboli „dobrou ženou, moudrou matkou“, jejímž úkolem bylo rodit děti, vštěpovat jim lásku k vlasti a mistrně přitom spravovat rodinné záležitosti, aby se muž-živitel mohl plně věnovat budování silného státu a jeho obraně. Oblíbené zde byly povídky či romány na pokračování oslavující ideál japonské udatnosti jamatodamašii.

Hrdinní psi i tovární dělníci

S příchodem třicátých let a s nástupem militarismu se znovu naplno rozhořela

i ideologická propaganda v časopisech pro mládež. V roce 1931, kdy se odehrál Mukdenský incident, začal v časopise Šónenkura-bu (Chlapecký klub, 1914–1962) vycházet legendární komiksový seriál *Norakuro* (1931–1941), jehož stejnojmenným hrdinou byl roztomilý, i když poněkud zmatečný pesjek sloužící v psí armádě, která shodou okolností právě vedla válku proti armádě prasečí. Výběr živočišného druhu nepřítel přitom rozhodně nešlo považovat za náhodný, neboť prase v japonských kreslených vtipcích a karikaturách často představovalo Čínu či její obyvatele. Přestože autor Suihō Tagawa v poválečné době odmítal, že by Norakuroova dobrodružství měla být alegorií na počínající válečný konflikt mezi Japonskem a Čínou, je jeho dílo dodnes označováno jako jeden z nejpobulárnějších propagandistických komiksů své doby. Mnoho jeho čtenářů zpětně přiznalo, že je jejich oblíbený psí hrdina skutečně inspiroval k dobrovolnému vstupu do císařské armády.

Ať už však Tagawa ve skutečnosti zamýšlel cokoli, jeho *Norakuro* byl nakonec jen slabý odvar proti propagandistické manze, která nastoupila ve čtyřicátých letech, kdy se Japonsko ocitlo ve válce s USA. Tato takzvaná jokusan manga měla za úkol nahradit obvyklé (rozměj frivolní) komiksy a místo poskytování plytké zábavy povzbuzovat obyvatele v těžkých dobách, podněcovat ho k většímu výkonu na bitevním poli i v běžném životě. To se však ukázalo být jen těžko splnitelným úkolem – v té době už byla země znatelně unavena dlouhodobým vojenským konfliktem s Čínou a Ruskem a civilní obyvatelstvo, které si v zájmu zachování patřičného dekora muselo odpustit obvyklé zábavy a drobné radosti, se příhodami hrdinných továrních dělníků, pracujících na dvě stě procent, příliš nebavilo.

Éra občasných uřeknutí

Poválečná léta ovšem japonskému komiksu přála. Válečné příběhy a oslavy jamatodamašii však mezi nimi pochopitelně chyběly. Cenzura podobně laděná vyprávění nepřipouštěla,

a zároveň po nich mezi lidmi nebyla příliš velká poptávka: japonské publikum bylo mnohaletým intenzivním oslavováním národního bojového ducha unaveno a společnost se přikláněla v lepším případě k pacifismu, v horším k naprosté apatii vůči veškerým věcem veřejným. Teprve v druhé polovině padesátých let se na stránkách komiksových časopisů vrátily příběhy z válečné doby, jejichž hrdiny byli nejobdivovanější z válečných hrdinů – piloti bojových letadel. Tyto seriály se však soustředily hlavně na romantické aspekty létání a ideologickým prvkům se většinou důsledně vyhýbaly. Od šedesátých let pak vyšlo mnoho významných komiksů věnovaných popisu válečných hrůz i kritice poměrů v císařské armádě; všeobecně oblíbený autor hororově laděné mangy pro děti Šigeru Mizuki ve svém díle *Široihata* (Bílá vlajka, 1964) popsal zkušenosti s šikanou a krutostí, kterou zažívali řadoví pěšáci bojující v Tichomoří. Zároveň se v průběhu let vynořila řada působivých komiksů pojednávajících o tragédii v Hirošimě a Nagasaki: mezi nejvýraznější z nich patří dnes již legendární *Hadaši no Gen* (Bosý Gen, 1973–1985), z velké části autobiografický příběh Keidži Nakazawy, který v Hirošimě přišel téměř o celou rodinu.

Všechny tyto komiksy válku odsuzovaly, kritizovaly fanatismus tehdejších vojenských a politických elit a varovaly před tím, že by se mohl znovu objevit. Avšak – bez ohledu na občasné uřeknutí některých politických představitelů či ojedinělé sousedské rozmíšky týkající se nedořešených územních sporů s Jižní Koreou a Čínou – návrat starých pořádků se nezdál vůbec pravděpodobným. Japonsko sedmdesátých a osmdesátých let totiž bylo blahobytnou ekonomickou velmocí, která po poválečné krizi národní identity nalezla novou hrdost díky vlastní houževnatosti a pili, s níž se dostalo z bídy až na vrchol. Veškeré komiksové projevy mírného nacionalismu a občasného záchvěvu antiamerikanismu se omezovaly na sportovní mangu, kde japonští fotbalisté a boxeři vesele poráželi větší a silnější soupeře z řad cizích mocností.

Nenávidíme korejský proud

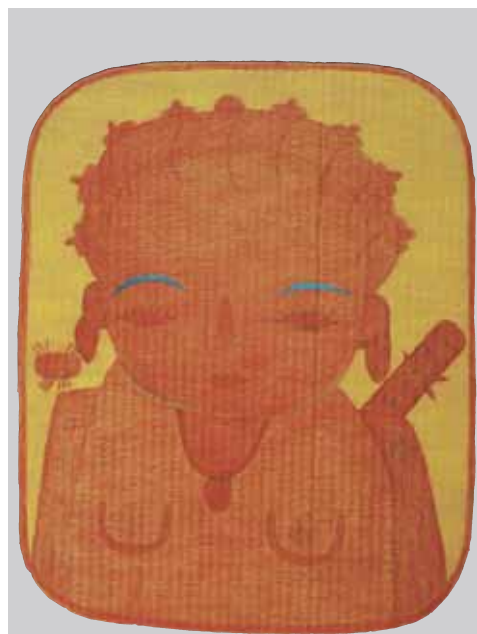
Toto relativně idylické období však nemělo trvat věčně: přelom osmdesátých a devadesátých let přinesl obrovskou ekonomickou krizi, která japonskou společnost značně poznamenala. Kromě jiného došlo i k nárůstu příznivců pravicových extremistických skupin, takzvaných ujokudantai, nepokryté se hlásících k odkazu předválečného období. Současně zesílily i hlasy revizionistů, volajících například po nových učebnicích dějepisu, které by se vyjadřovaly méně kriticky k válečným zločinům, jichž se Japonsko během patnáctiletého válečného konfliktu dopustilo. K debatě na toto ožehavé téma cítilo potřebu se vyjádřit mnoho literárně činných intelektuálů, mezi nimiž nechyběl ani komiksový autor Jošinori Kobajaši, člen jednoho z revizionistických spolků, který dal ve své zvláštní sbírce komiksových esejů *Sensōron* (O válce, 1998–2003) zaznít mnoha oblíbeným extremistickým názorům – kupříkladu popírání násilného verbování korejských a čínských žen do japonských vojenských nevěstinců, zpochybňování počtu obětí v nankingském masakru apod. Jeho argumentace i selektivní výběr faktů byl poté mnoha historiky kritizován a na některých japonských univerzitách dokonce zazněly celé série přednášek věnujících se rozboru jeho děl s cílem vyvrátit obsažená tvrzení.

Kobajašiho hlas ovšem rozhodně nezůstal ojedinělý. V prvním desetiletí nového tisíciletí se vynořila celá řada xenofobních komiksů, otevřeně hlásajících nenávist vůči japonským sousedům, především však proti Jižní a Severní Koreji. Tato skutečnost je

dávána do souvislosti s kanrjú (též hanrjú) neboli korejským proudem, který Japonsko zasáhl na přelomu tisíciletí, kdy značně stoupl zájem o produkty korejské populární kultury, zejména romantické televizní seriály a hudbu. Xenofobní ujokudantai na tento fenomén odpověděly v nesnášenlivém duchu, který dokonale ilustruje nechvalně proslulá manga *Kenkanrjú* (Nenávidíme kanrjú, 2005) z pera autora písíciho pod pseudonymem Šarin Jamano. Hlavní hrdiny tohoto komiksu tvoří skupina vysokoškolských studentů věnujících se po vzoru Jošinori Kobajašiho „odkrývání pravdy“ ohledně různých událostí převážně z období druhé světové války a vykreslování obyvatel Koreje jakožto proľhaných agresorů, snažících se vnutit Japonsku svou pokleslou kulturu.

Kenkanrjú a jiná kontroverzní komiksová díla podobného ražení jsou v záplavě všemožné mangy jen ojedinělým jevem, který přirozeně nesnese srovnání s xenofobním a šovinistickým ražením mnoha předválečných časopisů a komiksů pro děti a mládež. Avšak jejich existence i relativní úspěch na knižním trhu jsou dokladem jak napjaté situace ve společnosti, tak nevyřešených mezinárodních třenic, pramenících z nedostatečné sebereflexe nad úlohou, kterou Japonsko v první polovině 20. století v jihovýchodní Asii sehrálo.

Autorka je překladatelka.



JAPONSKÉ ART BRUT
ART BRUT FROM JAPAN

MuMo
Muzeum Montanelli

NERUDOVA 13, PRAHA 1

2. 10. – 17. 1. 2014

Út–Pá: 14.00–18.00

Tue–Fri: 2–6 pm

www.muzeummontanelli.com

www.artbrut.cz

info@muzeummontanelli.com

257 531 220

Japonsko je mýtus

Anime podle západních teoretiků

Japonské animované filmy a seriály, tedy žánr anime, se na Západě těší nejen zájmu mnoha fanoušků, ale také jsou předmětem řady akademických i populárních studií. Jedním z jejich nejčastějších témat je otázka, jak se do anime promítají západní i japonská kulturní tradice.

ANTONÍN TESAŘ

Vrchol expanze „japonské vizuality“ na Západ nastal v prvních letech nového tisíciletí. Od té doby se japonský pop zahrnující animované filmy a seriály (tzv. anime), komiksy (tzv. manga), videohry, hračky a některé hrané filmy či image hudebních interpretů stává stále samozřejmější a důvěrnější součástí globální popkultury. To, že si na jeho vizuální a narativní konvence postupně zvykáme a přestávají nás překvapovat, ovšem stvrzuje zvláštní pozici anime v prostoru mezi kulturami, která dlouhodobě fascinuje teoretiky zabývající se tímto fenoménem. Sborníky odborných esejů i populární články a publikace k anime od západních autorů totiž takřka vždy alespoň zčásti akcentují masivní nárůst počtu euroamerických fanoušků, často formovaných do organizovaného fandomu. Není přitom třeba sledovat ani dlouhou historii utváření této popkulturní tradice v Japonsku, ani pronikání mangy a anime na Západ. Důležitá je v podstatě pouze informace, že nejzásadnějším zdrojem inspirace autorů považovaných za zakladatele japonského vizuálního stylu v čele s kreslířem Osamu Tezukou byly klasické západní animované filmy, zejména díla Walta Disneyho, Fleischer Studia a později i kreslené ruské animace. V expanzi anime na Západ tedy nejde o přebírání východní tradice, ale spíš o poznávání něčeho, co je zároveň povědomé i cizí.

Žvýkačková krize národní identity

Prvním poznatkem, se kterým většina teoretiků zkoumajících západní anime fandom přichází, bývá zpravidla prostá fascinace jinakostí. Publicista Emru Townsend ve svém článku *Anime, Mon Amour* (v online magazínu *Frames Per Second*, 2005) výmluvně popisuje běžnou reakci západního diváka poprvé vystaveného japonské animaci: otázka „Co je to?“ je obvykle doprovázena zjištěním „Tohle není Disney“ či „Tohle není z Ameriky“. Prvek exotiky je pro západní oblibu japonské popkultury skutečně od začátku zcela zásadní a různí teoretikové se s rozdílnou měrou kritičnosti zabývají vnímavostí euroamerických fanoušků vůči kulturním specifikům anime. Liší se ovšem především už východiska, ze kterých k těmto specifikům přistupují. V první řadě jde o vztah anime k japonské, potažmo západní kulturní tradici.

K jednomu extrémnímu pólu můžeme přiřadit japanistku Antonii Leviovou, která se v esejí *The Americanization of Anime and Manga* (Amerikanizace anime a mangy) v antologii *Cinema Anime* (2006) přiznává, že si od módy mangy a anime slibovala nárůst zájmu Američanů o japonskou kulturu. Druhým extrémem je přístup Annalee Newitzové v textu *Anime Otaku: Japanese Animation Fans Outside Japan* (Anime Otaku: fanoušci japonské animace mimo Japonsko, 1994) v online magazínu *Bad Subjects*, v němž je zásadní důraz kladen právě na to, že manga a anime vznikly v době americké okupace Japonska po druhé světové válce a rozhodující vliv na ně měla americká popkultura (kromě Disneyho uvádí také nápadnou podobnost mezi romantickými anime komediami



Multikulturní společnost amerického stříhu v anime *Bubblegum Crisis* je zasazena do Japonska. Foto animeigo.com

a americkými sitcomy z šedesátých let). Článek Newitzové je o to pozoruhodnější, že čisť z národnostní polarit vyvozuje dalekosáhlé důsledky. Newitzová chápe (s odvoláním na althusserovskou koncepci ideologií) západní popularitu anime v podstatě jako opozici dvou různých nároků na globální kulturní dominanci. Západní fanoušci podle ní nacházejí v anime slast z rozeznávání vlastní kulturní tradice, a tudíž zakoušejí pocit, že americká kultura ovládla japonskou a je jí tím pádem nadřazená. Zároveň ale poukazuje na několik příkladů typu anime *Bubblegum Crisis* (Žvýkačková krize, 1987–1991), která se odehrává ve futuristickém městě Mega Tokio, kde jsou rovnoměrně zastoupeni obyvatelé všech lidských ras. Tato multikulturní společnost amerického stříhu je ovšem zasazena do Japonska, což má údajně naznačit, že jsou to Američané, jejichž kultura byla pohlcena japonskou – a autorka to dokládá také poukazem k tomu, že z ekonomického hlediska Japonsko skutečně vlastní výrazný podíl Spojených států.

Kultura metamorfózy

Oba pohledy jsou nicméně velmi problematické v tom, že předpokládají jasnou oddělitelnost japonských a západních kulturních vlivů na podobu anime (analýza Newitzové se navíc odvolává na řadu zjednodušujících či vágních argumentů). Daleko bezpečnější se zdá být ještě výraznější vyvážení světa japonské vizuality z domácí i západní kulturní tradice. Autoři jako Dani Cavallarová nebo Susan Napierová zdůrazňují extrémní pestrost fenoménu anime, která je neredukovatelná na nějaký jednotící obecný princip, jenž by odpovídal na Townsendovu otázku „Co je to?“. Zatímco Cavallarová poukazuje na prorůstání japonské vizuality (původně pocházející z komiksů) do různých médií (v poslední

kapitole své knihy *Anime Intersections*, Křizovatky anime, 2007, zmiňuje zejména videohry a výtvarnou uměleckou vlnu superflat), Jonathan Clements se ve svých textech trvale zabývá anime estetikou v animovaných filmech jiných asijských zemí, zejména Koreje a Číny (viz sborník textů *Schoolgirl Milky Crisis*, Krize školačky Milky, 2009). Výmluvně nakonec charakterizuje vztah anime – včetně fandomu jeho příznivců, kteří si po vzoru japonských fanoušků říkají otaku – k Japonsku Anne Allisonová v závěrečné kapitole své knihy *Millennial Monsters* (Monstra milénia, 2006), věnované dalšímu projevu japonské vizuality – hračkám. Allisonová chápe vztah západních otaku k Japonsku jako variaci na barthesovskou konstrukci mýtu: „Role Japonska v současném boomeru japonské popkultury je mytická: jde o místo, jehož význam osciluje mezi fantastickým a reálným, cizím a domácím, podivným a všedním.“

Jedna z nejoriginálnějších teoretiček anime Susan Napierová v závěrečném esejí svého sborníku *Anime from Akira to Princess Mononoke* (Anime od Akiry po Princeznu Mononoke, 2001) tuto pozici ještě radikalizuje. Vychází z předpokladu, že většinu témat a motivů přítomných v anime lze chápat v první řadě jako univerzální a teprve poté coby podmíněnou (různorodými) kulturními vlivy. Samotný „svět anime“ je podle ní ryze virtuální, fantazijní prostor simulaker, což není dáno ani tak jeho multikulturní povahou, ale v první řadě už formátem animace/kresby. Otázky kulturní identity, k nimž se obrací třeba Newitzová, se v anime vynořují až skrze nerealistické médium animace, které pracuje s kreslenými reprezentacemi a simulovaným pohybem. Odtud také v mnoha anime narativech vychází zvláštní pojetí identity jako „technologického, mytologického nebo prostě extatického procesu neustálé metamorfózy“. Problém osobní

identity, minulosti a kořenů, který stojí v centru řady zápletek mang, anime či japonských videoher, je podle Napierové výrazem vykořeněnosti samotné tradice japonské vizuality.

Tradici, která je sama výsledkem řetězce transformací a metamorfóz, nelze přiřadit k žádné původní kultuře. Anime tak není ani japonská, ani západní (a nemůže tedy sloužit jako manifestace něčí kulturní dominance), její kulturní dědictví je nanejvýš fragmentární a v posledku bytostně globální. Napierová proto uzavírá slovy: „V tomto ohledu je anime možná ideální estetický produkt současné éry, nacházející se na prahu vytvoření alternativního kulturního diskursu, který překračuje tradiční kategorie národního nebo mezinárodního, aby se podílel na něčem, z čeho by mohla dost dobře vzniknout zcela nová forma globální kultury.“ Tato charakteristika přitom platí mnohem výrazněji pro anime než pro mangu, která je v Japonsku mnohem rozšířenějším fenoménem a cílí obvykle primárně na domácí publikum.

Globální exotika

S tímto pohledem nakonec souvisí i aspekt západního fandomu, kterým se zabývá výše jmenovaný článek Leviové, totiž intenzivně aktivní přístup fanoušků k předmětu jejich zájmu. Ten původně vyrostl z nutnosti dané nízkou dostupností mangy a anime v angličtině: vznikaly fanouškovské překlady, pirátské kopie anime a online publikované naskenované kapitoly mangy. Dalšími aktivitami anime fandomu, velmi brzy silně vázaného na internet, byly například fanfikce, tedy příběhy ze světa oblíbených anime napsané samotnými fanoušky nebo hudební klipy sestříhané ze scén z anime. Metamorfózy globálního polymorfu jménem anime tak pokračují v režii samotných diváků bez ohledu na zastaralé regulační principy ukotvující kulturní fenomény v oficiálních strukturách, jako jsou autorská práva (totéž se ostatně děje i v japonském fandomu – kupříkladu s fenoménem fanouškovských mang označovaných termínem dódžinši). Když si Leviová stěžuje, že se mnozí západní autoři fanfikcí málo soustředí na specifika anime pocházející z japonské kultury, relevantní odpovědí je otázka, proč by se na ně vlastně měli soustředit. Podobně problematika dominance a přivlastňování, kterou rozvíjí Newitzová, má poměrně paradoxní vyústění: virtuální svět anime není jen globální, ale také globálně exotický a na této exotičnosti do značné míry postavený. Jak Západ, tak Východ si v něm buduje svůj mýtus o cizí zemi.

Rusáci šturmuji Hodonín

O přehlídce ruského filmu s Marcelem Řimákem

Pár let po sametové revoluci se Marcel Řimák navzdory módě i předsudkům rozhodl ve Veselí nad Moravou uspořádat Seminář ruského filmu. Letos se český nejdéle probíhající filmový seminář dožil dvacátého ročníku. Povídali jsme si o důležitých okamžicích jeho historie, o dramaturgii i o obtížích při pořádání menšinové kulturní akce v malém městě.

KAMILA DOLOTINA

Seminář ruského filmu jste začal organizovat v roce 1994, tedy v době, kdy porevoluční antisovětská nálada ruské kinematografii moc nepřála. Co vás k tomu vedlo? Nebál jste se, že je akce předem odsouzena k nezdaru? Pohnutkou bylo právě to, že všichni byli proti. V roce 1992 jsem se stal ředitelem městského kulturního střediska ve Veselí nad Moravou a tehdy nebyly v distribuci žádné ruské filmy. Čekal jsem, že z Prahy vzejde nějaký podnět, ale vzhledem k tomu, že se nic nedělo, řekl jsem si: Když jsi jednou šéfem, tak udělej něco

sám. Protože paní docentku Galinu Kopaněvu jsem znal z Filmu a doby a hlavně z Letních filmových škol, nemusel jsem dvakrát přemýšlet, koho oslovit. Ona byla tím nápadem také trochu překvapená, ale řekli jsme si, že pokud přijede čtyřicet lidí, mělo by to smysl. A přijelo jich něco přes stovku, což byla pobídka k tomu, aby nezůstalo jen při jednom ročníku. Určitě nás ale nenapadlo, že to dotáhne až do dvacátého výročí.

Jaká byla a je reakce místních na tuto kulturní událost?

Veselí nad Moravou, odkud také pocházím, je taková větší dědina. Když jsem akci uspořádal, dopadlo to tak, že známí mě přestali zdravít, říkali: Ty komunisto jeden zatracenej, co nám je sem taháš, a přecházeli na druhý chodník, když mě viděli. Já, který jsem psal samizdaty, jsem se najednou ocitl na druhé straně barikády jen proto, že jsem chtěl promítat ruské filmy. Nedávno jsem na blogu Slovácka v Hodoníně, kam se seminář před několika lety přestěhoval, četl příspěvky řešící, proč Řimák dělá zase ty ruské filmy, proč si to neplatí ze svého, vždyť to nikoho nezajímá a podobně. Je jedno, jestli je rok 1994 nebo 2013, podstata zůstává stejná. Lidi, kteří ke kultuře nepříchli, si stále melou svoje, Rusáci jsou mínus a Amerika je plus.

Zmíníme-li organizační aspekt, jak složité je vůbec najít pro podobnou akci peníze a podporu?

Nedávno mi z neznámého čísla volala nějaká paní a říkala: „Pane Řimák, mám vaši žádost na Státním fondu pro rozvoj a činnost české kinematografie na ruský seminář. Prosím vás, řekněte mi, jak jste mohl dojít k takovému rozpočtu. Vy žádáte čtyřicet tisíc, celkové náklady jsou osmdesát tisíc. Jak s takovými penězi můžete seminář udělat? Vždyť já tady mám další žádosti o sto tisíc, půl milionu...“ Když jsem jí to vysvětlil, řekla: „Já bohužel nehlasuji, ale určitě tam napíšu, že si to zasloužíte.“ Já vycházím z toho, že žádné peníze ani grant nedostanu, a tím pádem to musím zaplatit z rozpočtu své organizace. To znamená, že se vždycky držím při zemi. Ty náklady jsou tak nízké, protože pokrývají vlastně jen promítače, otop a tak dále, nejsou tam žádné rauty ani nic podobného. Pro třídní akci je částka sedmdesát až osmdesát tisíc se vším všudy opravdu minimální, ale jde to.

Je příznačné, že oproti centralistickému modelu, kdy se vše, co je „in“, děje v Praze, se přehlídka ruského, tedy východního filmu odehrává na východě republiky. Jak je akce pro váš region důležitá?

Nijak, je to velmi okrajová záležitost. Obecně je to pro místní spíš dobrá záminka říct, že ředitel je vůl a že nemá na svém místě co dělat. Lidé dále chodí do svých vinohradů, dále jedí svoji zabijačku a jiné věci je nezajímají. Návštěvnost místních je tristní, byla tristní i ve Veselí. V Hodoníně je o něco lepší, ale doma není nikdo prorokem. Lidé jezdí z dálky, místní mají bohužel jiné hodnoty.

Takže seminář nepodněcuje zájem místních studentů o východoevropské teritorium? Například Uherské Hradiště, kde se koná Letní filmová škola, tradičně generuje větší počet uchazečů o studium filmu než jiná města podobné rozlohy a významu...

Dřív jsem si myslel, že je to dáno středními školami. V Hradišti je umprumka, ekonomka a gymnázium. V Hodoníně jsou tyto školy také a návštěvnost je lepší než ve Veselí, kde je jen ekonomka. Středoškoláci k nám ale nechodí, protože žijí v jiném světě. Takže to není školami, spíš to ovlivňuje genius loci daného města.

Seminář byl od počátků neodmyslitelně spojen s postavou Galiny Kopaněvy, která do značné míry utvořila jeho neopakovatelnou atmosféru, a to především díky svým proslulým úvodům, jež se svou „stopáží“ leckdy přibližovaly promítaným filmům. Jakým problémům jste čelili po jejím odchodu?

Byl to velmi vážný a těžký zvrat a zvažoval jsem, jestli bychom neměli se seminářem skončit. Ale díky Tomáši Hálovi a Báře Štefanové jsem si vnitřně vyjasnil, že by to byla škoda a že by se ani paní docentce nelíbilo, kdyby zjistila, že jejím odchodem akce skončila. Seminář byl samozřejmě postavený na její osobě a díky ní získal neopakovatelný charakter. Návštěvníci teď srovnávají odborné úvody od ní a v podání našich nových lektorů, názory jsou různé, ale podstata je stejná. Jsem velice rád, že jak na poslední ročník ve Veselí v roce 2011, tak nově do Hodonína přijelo vždy více než sto diváků. Když návštěvnost neklesne pod stovku, je to argument i pro můj boj s městem a s vedením. Otázky, proč to dělám a jestli to vůbec dělat, se otevírají stále... I za tu dobu, co tu paní docentka není, si ale akce našla okruh lidí, kteří pomáhají,

a já pevně doufám, že v tom budeme pokračovat alespoň do třicítky.

Obyčejně je seminář zastřešen několika ústředními tématy, měli jste však i ročník zasvěcený výhradně Andreji Tarkovskému. Není v dnešní hektické době trochu riskantní tah chtít vnořit diváky do celovíkendové kontemplace?

Byl to rozporuplný ročník, i když pro mě byl přelomový. Část našeho týmu tehdy tvrdila, že je nesmysl dělat celý víkend jenom Tarkovského, že to bude náročné a nebude to nikoho zajímat. Ale já to považuji za vrchol, protože Tarkovskij je můj režisér s velkým R a dát mu poctu celým víkendem bylo něco, k čemu jsem vlastně potají směřoval od prvního ročníku. Nezapomenutelný zážitek mám ze sobotního programu, kdy jsme promítali Solaris a pak jsme přešli do kostela, kde byl koncert Martina Jakubička. Do závěru poslední skladby se ozval kostelní zvon, který ohlašoval poledne. Díky tomuto kouzlu nechtěného jsem pocítil naplnění Tarkovským až do posledního obrazu.

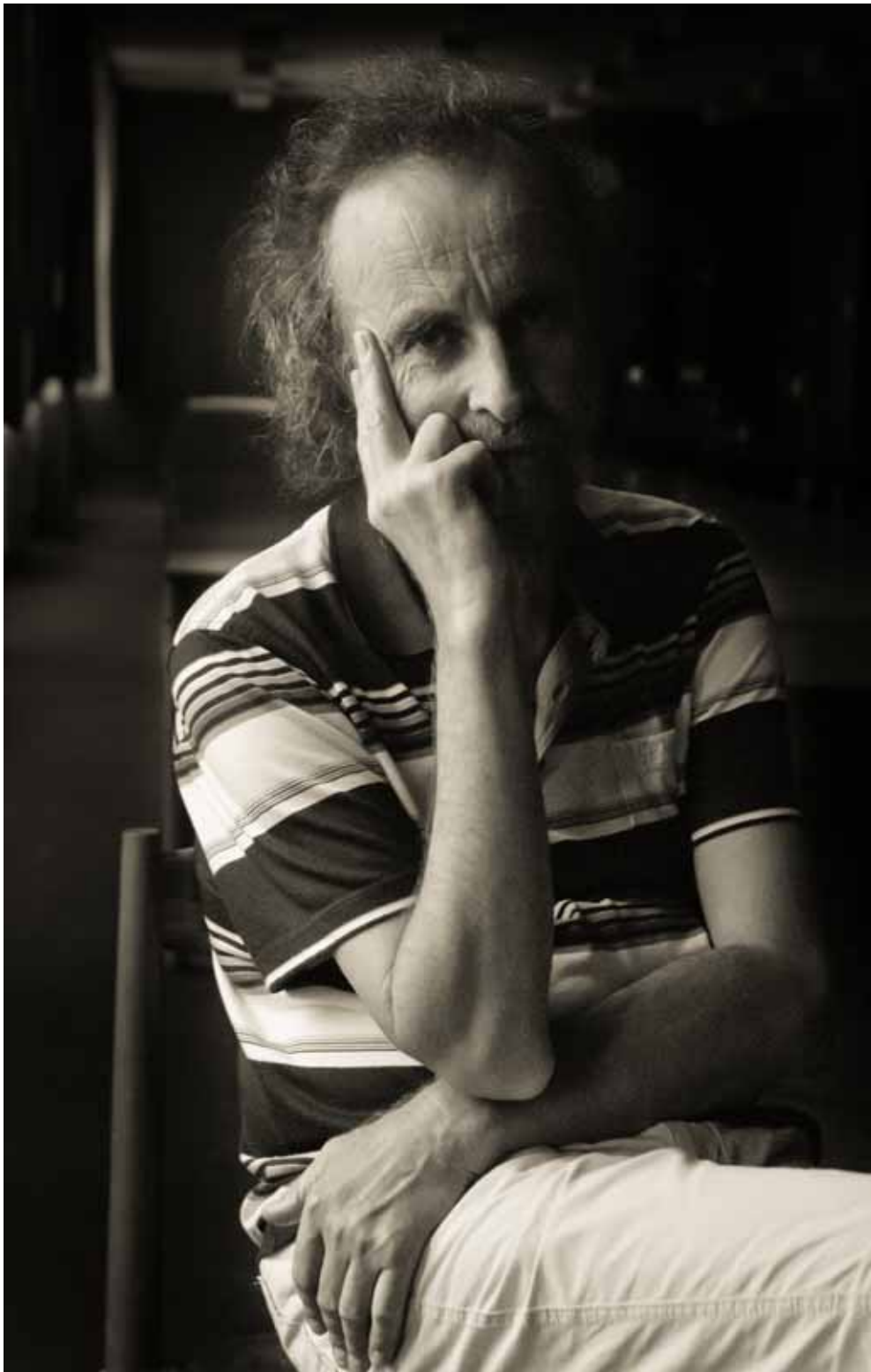
Jubilejní, dvacátý ročník semináře neměl trochu překvapivě stěžejní filmové téma, ale nesl se ve znamení třídní adaptace románu Tichý Don a oslav 400. výročí počátku vlády dynastie Romanovců. Letos se přitom nabízelo například i filmově bohaté a kontroverzní téma reprezentace Josifa Stalina, od jehož smrti uplynulo šedesát let. Jak přesně vzniká vaše dramaturgie?

S paní docentkou jsme udělali pár témat, která byla vysloveně politicky zabarvená, a musím přiznat, že návštěvnost šla dolů. Takže ne že by se nechtělo, ale člověk musí zvažovat několik rovin, a když je navíc omezený finančně a vázán jenom na archivy, tak se plánované téma smrskává a smrskává, až je nakonec lepší vymyslet nějaké jiné. Ale jsem si vědom toho, že kromě těch dvou témat to byl takový pel-mel. I z toho důvodu, že šlo o rok bilanční.

Máte pocit, že „roztříštěnější“ dramaturgie dává prostor pro získávání nových diváků? Letošní program totiž zahrnoval jak němý film s Vladimírem Majakovským, tak i jeden z prvních „nahých“ sovětských filmů Malá Věra a kultovní seriál Jen počkej, zajíci!

Snaha získat nové diváky určitě hraje roli. Minulý rok jsme promítali deset dílů Jen počkej, zajíci! a přišlo osmdesát dětí, ale i tatínků, kteří zavzpomínali, jak na něj chodili, když byli malí. A reakce byly stejné jako před těmi mnoha lety, smáli se děti i dospělí. Bylo to takové veselé, ale přitom důstojné zakončení devatenáctého ročníku.

Marcel Řimák (nar. 1960) je členem Asociace českých filmových klubů. Devatenáct let vedl kulturní středisko ve Veselí nad Moravou, od roku 2011 je ředitelem kulturního domu v Hodoníně. Každoročně pořádá Seminář ruského filmu a také přehlídky asijských kinematografií.



Marcel Řimák. Foto Petr Omelka

Ocenění za dvě díry

Rozhovor s Dominikem Langem

„Do galerie si člověk nechodí vypnout mozek,“ tvrdí Dominik Lang, letošní vítěz Ceny Jindřicha Chalupického, jež se uděluje umělcům do třiceti pěti let. Hovořili jsme o jeho pohledu na současné české sochařství, o pedagogickém působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, o instalaci ve Veletržním paláci i reakcích, které vyvolala.

KARINA PFEIFFER KOTTOVÁ



Dominik Lang. Foto archiv Ceny Jindřicha Chalupického

Vaše vlastní tvorba i pedagogické působení na pražské VŠUP souvisí s proměnou smyslu českého sochařství. Co to pro vás znamená?

České sochařství má významnou, až ikonickou tradici, která neodpovídá jeho současnému stavu. Během mého studia se diskutovalo o návratu či naopak smrti malby nebo nových médií a tak podobně, ale sochařství se neřešilo tak intenzivně jako mimo Českou republiku. Zacházení s konkrétním materiálem v prostoru tam nabývá mnohem rozličnějších podob, než jak jsme v našem kontextu zvyklí. V našem prostředí byla a stále je řada autorů, kteří by si zasloužili větší pozornost: generace okolo skupiny Pondělí, Insiderů a samozřejmě umělci šedesátých let. Ale jejich odkaz jsme nedokázali zpracovat tak, aby bylo i dnes sochařství považováno za jednu z hlavních funkčních forem výtvarného umění. S Edith Jeřábkovou jsme jedni z posledních, kteří by chtěli klasické umělecké kategorie zachovat. Pohyb na poli sochařství nám nicméně umožňuje vyprovokovat

debatu nad tím, jak obrovský potenciál má prostorová a objektová tvorba, socha, ale třeba i téma lidského těla-figury.

Jak konkrétně se tato témata stávají součástí vašeho společného pedagogického působení?

Snažíme se jít nad rámec klasické ateliérové výuky a konzultací a zahrnout mladý kolektiv sochařů nebo prostorových tvůrců do širší diskuse, například prostřednictvím různých externích projektů. Znamená to pro nás využití výzkumného potenciálu univerzitního prostředí. Příkladem může být naše výstava nazvaná Lapidarium, která vznikla z diskuse se studenty o možnostech rekapitulace důležitých momentů v nedávném čes-

Je pro současné umění relevantní kolektivismus, nebo všemu vládne individualita?

Pocit určité sounáležitosti a solidarity má určitě smysl. Existuje řada aktivistických iniciativ, které uměleckou scénu udržují v bdělosti, upozorňují na neduhy, kterých je třeba si všimat. Sebemenší iniciativa pro celek zpětně ovlivňuje podmínky, které má každý umělec zvlášť. Každý by se měl chovat profesionálně a zodpovědně nejen ke své práci.

Předjme k letošní výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chalupického. V jednom rozhovoru jste uvedl, že jste ve Veletržním paláci dostal místo, které na vás zbylo. Ani v rámci výstavy finalistů v DOXu jste se nenechal zaškatulkovat výstavní architekturou. Nejsou místa, která „zbyla“, spíše výhodná pro vaše intervence?

Jak kdy. Přestože je budova Veletržního paláce krásná, moc dobrých prostor na vystavování umění se tam nenajde. Zároveň jsem cítil, že už nezapadám do generace nejmladších, pro které je cena určena. Zpočátku jsem se snažil trochu izolovat od „důležitosti“ výstavy a dohadování, kdo kde bude, co udělá a podobně. Zbyly na mne opravdu dva konce výstavy. Všiml jsem si symetrie i specifické prostorové situace těch dvou míst a od toho jsem se odrazil.

Jak se vám pracovalo s kontextem Veletržního paláce? V loňském roce jste zde odmítl představit svůj projekt pro Československý pavilon Benátského bienále a namísto toho vznikla polemická instalace inspirovaná požárem budovy v roce 1974.

S vidinou blížící se proměny galerie, doufejme již konečně k lepšímu, bylo by liché rozhodnout se nevystavovat. Naopak jsem v této těžkopádné struktuře poznal řadu lidí, kteří už teď pro galerii žijí a snaží se o její obměnu, ať už jde o současnou ředitelku sbírky současného umění či řadu osob z lektorského oddělení. Myslím si, že přes všechny problémy je Národní galerie institucí, která Chalupického ceně dává určitou váhu. Rozporuplnost mé účasti, vzhledem k mému „stáří“ a zmíněným podmínkám, ale způsobila, že jsem neměl chuť připravovat příliš výpravnou, produkčně náročnou instalaci.

Na serveru iHned.cz se objevil názor, že jste cenu získal pozdě, protože jste svou mezinárodní kariéru už nastartoval. Spatřujete v tomto „nastartování“ hlavní význam ceny? Co vám vlastně přinesla?

Ano, toto „nastartování“ je jedním z hlavních významů Chalupického ceny. V umění obecně ale neexistuje pozdě nebo brzy. V předchozích dvou případech, kdy jsem byl jedním z finalistů, z mého pohledu vyhráli ti lepší. V prvním ročníku jsem byl ještě benjamínek, cítil jsem se tam jako ve velkém světě mezi velkými umělci. Letos jsem byl jedním ze starších a zkušených finalistů, i proto, že jsem měl za sebou Benátky a jiné nedávné větší realizace. Může to vypadat, že mi ocenění nemá co přinést, co se týče právě toho startu – člověk jede poprvé do New Yorku, poprvé má výstavu v Národní galerii. Pro mě bude obojí podruhé. To ale neznamená, že to není přínosné. Muže to být impuls k tomu vydat se v práci zase trochu jiným směrem, což bývá samozřejmě to nejtěžší.

Když srovnáte českou uměleckou scénu se zahraniční, myslíte si, že má nějaké specifikum, díky němuž se může v mezinárodním kontextu prosadit?

Žádné výrazné specifikum mě nenapadá, naopak lpění na izolaci od možných zahraničních vlivů mi připadá chorobné. Na zahraniční kurátory působíme trochu peciválským dojmem, zároveň ale velmi sympaticky díky komorní struktuře výtvarné scény. Je nám společná určitá pohodlnost, čekáme, až si pro nás ze zahraničí sami přijdou. Paradoxně to ale vytváří dobré podmínky k tomu, aby člověk seděl doma a pracoval, takže bych to neviděl tak skepticky. Navíc se český autor spíš prosadí z domova než jako jeden z tisíce například berlínských cizinců.

V médiích váš vítězný projekt i celá výstava finalistů vzbudily rozporuplné reakce. Jejich jádrem se stal především rozkol mezi tradičnějším diváckým očekáváním a tím, co se v současném umění odehrává. Myslíte si, že je komunikační propast mezi současným umělcem a divákem opravdu tak obrovská, jak některé z těchto reakcí naznačují?

Je absurdní, že tuto diskusi vzbudila zrovna instalace, kterou osobně považuji za velmi vstřícnou i vůči laickému publiku. Má více rovin a určitě alespoň některá z nich nemůže nechat návštěvníka imunního. Minimálně výhled mimo rámec galerijní izolace, zvenitř vně, skrze výstavní panel, přibrzdil snad každého v poklusu galerií. Umění obecně je z mého pohledu dnes přístupnější, než jak jsem ho vnímal, nebo i vytvářel před několika lety. Častěji bývá ústředním bodem projektů divák uměleckého díla než jeho autor.

Co se týče onoho rozkolu, nesvaloval bych vinu jen na umělce. Nemyslím si, že by se současné umění mělo zjednodušovat doslovnými popisy, zplošťováním či estetizací děl. Umělec se nemusí stydět za to, že je jeho tvorba náročná a vyžaduje aktivní účast diváka. Interakce s konceptuálně vyhlížejícím dílem také může vzbudit prožitek, podobně jako pohlcení krásným obrazem, který v nejmenším nezatrácují. To spíš divák by měl pociťovat stud za to, že chce mít věci naservírované na talíři, aby se jimi nemusel hlouběji zabývat. Do galerie si člověk nechodí vypnout mozek. Na druhé straně mi tyto rozporuplné reakce svým způsobem lichotí. Když člověk vytvoří práci, která vzbudí nějaký ohlas, je to dobré. Získat ocenění za „díry v dřevotříse“, i když to tak nebylo, zní skvěle. Jsem rád, že se něco děje.

Dominik Lang (nar. 1980) je absolventem Akademie výtvarných umění v Praze. Od roku 2012 vede spolu s kurátorkou Edith Jeřábkovou sochařský ateliér na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Mezi jeho nejznámější umělecké realizace patří Spící město na Benátském bienále (2011) či Rozšířená úzkost ve vídeňském výstavním pavilonu Secession (2013). Letošní Cenu Jindřicha Chalupického získala jeho instalace Východ Západ: do výstavní paneláže vyřezal dva otvory, skrze které je možné pozorovat vycházející a zapadající slunce.

Nepochopené umění

Poznámka k letošnímu ročníku Ceny Jindřicha Chalupického

O čem svědčí odmítnutí, s nímž se letos setkala soutěž pro mladé umělce? Nářky nad nefunkčností galerijních a vzdělávacích institucí padají na neúrodnou půdu. Izolovanost umělecké scény jen zrcadlí stav celé společnosti.

TEREZA STEJSKALOVÁ

Ceně Jindřicha Chalupického se čím dál více daří připoutat pozornost širší veřejnosti – možná ne ani tak díky nepříliš hojně navštěvovaným, jakkoliv sofistikovaným doprovodným programům, jako intenzivní PR kampani. Cena tak plní svou roli v tom smyslu, že je instancí, která zprostředkovává současné umění mimo úzký okruh znalců. Jenže není-li jedinou, pak je jen jednou z mála. Letos nebyla tak výrazně zastoupena tradiční média sochy či malby, která si lidé s vizuální kulturou nejčastěji asociují. Výstava finalistů se tak stala předmětem nechápajícího údivu či upřímného rozčarování české veřejnosti. Neodpovídala totiž vůbec její představě o přijatelných podobách výtvarné tvorby. Nekorespondovala ani s preferencemi kulturních redaktorů celostátních deníků. Někteří z nich by Cenu Jindřicha Chalupického letos pro jistotu vůbec neudělili.

Dva druhy kritiků

Byl letošní ročník natolik špatný? Osobně se mi líbil za poslední roky nejvíce. Vystavená díla nebyla odtržená od společenské reality a zároveň se nevzdávala své umělecké autonomie. Nebyla vyprázdněnou formalistickou hříčkou, nesmyslně megalomanskou intervencí, pouhou sázkou na efekt ani prvoplánovou agitkou. Každé svým vlastním způsobem, nicméně kriticky pojímalo naši skutečnost a současně se pečlivě zabývalo tím, jak své poselství sdělit uměnímilovné veřejnosti. Všechna působila naléhavě, jakkoliv výhrady vůči jednotlivostem a konkrétním dílům byly zcela na místě. Paušální odmítnutí všech naznačuje, že tu něco nehraje.

Rozdělení veřejnosti bylo zcela jasné. Zatímco kritici, kteří jsou součástí „scény“, díla tu chválili, tu kritizovali, u kritiků „zvenku“, například redaktorů mainstreamových médií, byla většinou vespolek odmítnuta. Neskousnutelná se zdála být především forma. Pohrdivé odsudky mířily na adresu smradlavých tenisek, děr v překlížce, brblání nezaměstnaného a nesmyslných videí. Propast, která zeje mezi širší veřejností a komunitou umělců,

kritiků a kurátorů, se tak znovu obnažila. To, že na vině jsou vzdělávací a výstavní instituce, které by měly progresivní umělecké proudy a jejich způsoby komunikace představovat veřejnosti, je všeobecně známo. To, že se umělecká scéna často chová povýšeně a je elitářským podnikem, není rovněž žádná novinka.

Zrcadlo umění

Pole současného umění je zajímavé rovněž proto, že odráží, co se děje v ostatních sférách, a vyjevuje vztahy, které nebývají jinde tak patrné. Rozpory v něm se zdají být vyhraněnější: je to ostatně prostředí, kde panuje neomezená svoboda projevu a zároveň extrémní tlak konkurence, kde je umělecké „nicnedělání“ vykoupeno soustavným managementem vlastní kariéry, kde za několika málo oslavovaných jedinců stojí celý zástup těch, kteří se marně snaží uspět. I ve své uzavřenosti se zdá být jen zrcadlem, v jehož odrazu je možné pozorovat povahu celé společnosti.

I společnost se totiž čím dál více skládá z uzavřených expertních skupin, které se domnívají, že právě náplň jejich činnosti či oboru je tou nejdůležitější. O ostatní se v podstatě nezajímají. Ukazuje se to docela dobře na protestní kultuře v naší zemi. Málokdy se bouří lidé napříč obory. Demonstrují-li odboráři, intelektuálové se na ně dívají svrchu. Sepisuje-li petice kulturní obec, všichni ostatní se pohoršují. Stávkují-li horníci, nezainteresovaní jen krčí rameny. Rozhodnou-li se lékaři, že na protest proti nízkým platům odejdou za hranice, zbytek se cítí být vydírán.

Všudypřítomné nářky umělecké obce nad nefunkčností forem státní či privátní podpory umění nebo nad institucionální impotencí nemohou padat na úrodnou půdu. Neexistuje totiž rámec, v němž by tyto stížnosti vůbec mohly dávat smysl někomu jinému než umělcům, kritikům a kurátorům. Chybí tu myšlenka obecně sdíleného zájmu, k němuž jistě patří i společná identita a jazyk, jako i řada dalších věcí. Postrádáme otevřené platformy veřejné diskuse, kde by bylo možné vůbec něco takového formulovat. Schází tu idea národního (či dnes spíše mezinárodního) společenství, jehož členům by šlo o blaho a plnohodnotný život všech, kterých se týká. A to i osob, které se věnují kultuře a jimž jde o hlubší pochopení a reflexi naší situace. Umělci a kritici však tuto společenskou vstřícnost a pochopení těžko mohou očekávat, když sami trpí stejným postižením jako všichni ostatní.



Pohled do instalace Dominika Langa v Národní galerii. Foto Peter Fabo

na oprátce

Šedesát a něco

ONDŘEJ FUCZIK

Často prezentované video Mileny Dopitové *Sixtysomething* (2003) jako by předznamenalo zájem o stárnutí, osamělost a také smrt. Nedávno jsme ho mohli vidět na festivalu 4+4 dny v pohybu, a to na společné prezentaci umělců, kteří se ve své práci dotkli právě těchto témat. Nalíčená umělkyně spolu se svou sestrou-dvojčetem pomalu tančí, a pohlédnou-li si do tváře, je to, jako kdyby se dívaly do zrcadla, které jim přidalo řadu let navíc. Dílo je o to zajímavější, že v naší době nekonečného mládí, plastických operací a nastřelených vlasů představuje takový pohled společenskou antitezi. Umělkyně v něm předznamenává svůj život a zároveň si

z něho tak trochu utahuje (sestry spolu tančí v oblečení svých rodičů v zahradní restauraci bývalého holešovického Parku kultury a oddechu). Dojem z videa zůstává i po letech stejný. Co se ale změnilo, je status seniorů v naší společnosti a zájem o ně.

Divadelní představení, výtvarné, performativní akce, dokumenty nebo filmy o světě seniorů čím dál více uspokojují nahlas nevyřčenou poptávku. Jak ukázala zmiňovaná prezentace, senioři se na těchto dílech často aktivně podílejí. Mezigenerační spolupráce mezi umělcem a osloveným seniorem tak tvoří výraznou část současné umělecké tvorby. Řada výtvarníků také vychází z inspirace světem, který je od dětství obklopoval. Zmíněná Milena Dopitová, Kateřina Šedá (práce s vlastní babičkou v díle *Nic tam není*), Eva Jiříčka (performativní spolupráce se seniory, nazvaná *S.G.S.K.E.I.*), Mark Ther (snímek o odcházejícím světě obyvatel Sudet *Bei dem...*) nebo letošní finalistka Ceny Jindřicha Chalupického Daniela Baráčková (video *Domov pro seniory Černá hora*) se věnují jak zkoumání své nejbližší rodiny, dědečků a babiček,

tak neznámých obyvatel domovů pro seniory. Většinou nejde o idealizovanou představu o jejich životě, ale o zachycení každodennosti a vztahů, které se s přibývajícím věkem zákonitě proměňují. Mapování těchto témat se dá chápat jako jednoznačně prospěšné pro obě zúčastněné strany, na čemž se v drtivé většině rovněž shodnou.

Oblíbené kursy dějin umění, pořádané většinou galerií, jsou často zaplňovány právě lidmi v důchodovém věku a mají význam i pro tuto svou socializační roli. Velká část programu výstavních institucí se na seniory zaměřuje i proto, že je vysloveně radost pro ně pracovat – jde téměř vždy o kultivované, časově flexibilní a vděčné publikum. Nakonec i ona slavná „holubí letka“, tvořená převážně „novináři“ v důchodovém věku, dokáže leckdy zachránit nízkou návštěvnost vernisáže a potěšit tak začínajícího umělce. Národní galerie v Praze pořádá již řadu let letní výtvarné dílny pro seniory, další instituce pro ně nabízejí jak komentované prohlídky, tak umělecké workshopy. Je jisté, že zájem o podobné akce bude i v budoucnu stále stoupat a publikum

bude čím dál náročnější. Tyto edukační projekty ovšem většinou počítají se seniory jako s pasivním publikem. Není načase začít hledat způsoby, jak alespoň některým z nich nabídnout i jiný způsob zapojení?

U řady osobností ze společenské sféry s datem narození v polovině 20. století nás nenapadne, že jde o spoluobčany v důchodovém věku. A zatímco snaha tvářit se mladistvěji díky obarveným vlasům a liftingům obličeje působí ve výsledku spíše nepřesvědčivě, schopnost naslouchat mladším generacím a spolupracovat s nimi je neocenitelná a oboustranně výhodná. U umělců to možná platí více než kdekoli jinde. Vytvářet zajímavou programovou nabídku, která nekončí u slev na výstavy a komentovaných prohlídek, je úkol pro většinu našich kulturních institucí. Umožnit starším lidem, aby vystoupili z pasivity a mohli se přímo na dění podílet, se ukazuje jako nutnost. Inspirace je spousta. Roky našeho života následující po takzvaném produktivním věku si prostě zaslouží další alternativu.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.



KVĚTINÁČ

je předmět, který vymezuje životní prostor kusu přírody, který jsme si vzali k sobě domů. Nepěstujeme rostliny jen proto, že jsou krásné a užitečné, ale protože nás vrací k něčemu původnímu. Vyvolávají v nás pocity a vzpomínky na známá, konkrétní i imaginární místa a jsou nám svědky, že jsme těchto míst součástí. Péče, kterou věnujeme pokojové zeleni, nám pravidelně připomíná, kde je náš domov, vrací nám přirozenou rychlost – přirozený čas. Spolubydlící rostliny nás mají k tomu, abychom svůj čas a svůj prostor opravdu prožívali. Starost o tyto skromné kousky přírody navíc umožňuje zažít pocit domova i v podmínkách jakoli nevlídných, třeba i v nuceném osamění...

DRN

je keramický květináč-kořenáč vytvořený na základě autentického kusu země. Každá hrouda hlíny, která posloužila jako model, je svázána s konkrétním místem a člověkem. Ten vzal do ruky rýč a zaznamenal jeden moment v čase a prostoru. Vznikla tak originální stopa určující výslednou podobu květináče – vypravěče příběhu o místě, které už se možná dávno změnilo, anebo zcela zmizelo. Naše Drny jsou nádoby z pálené hlíny různých rozměrů usazené v porcelánových miskách na spodní vodu. Nechceme zastínit květinu nádobou, ze které roste, nechceme odvádět pohled od jejích květů, listů a stonku. Drn je jen kus země pro rostlinu, kterou si neseme s sebou domů.

KREJCÁREK

Zelenou alternativou pro městského člověka byly ve střední Evropě už od 19. století zahrádkářské kolonie. Na území Prahy má fenomén zahrádkářství více jak stoletou tradici a přes veškeré proměny společenských nálad, kdy zahrádky na oblibě střídavě klesaly a pak zase stoupaly, stoupenců tzv. urban-greeningu poslední dobou přibývá. Vedle starousedlíků tráví svůj volný čas pěstováním vlastní zeleniny stále více mladých lidí. I přesto ale taková místa mizí pod developerskými projekty a do budoucna s nimi stát ani město nepočítají. Jednou takovou osadou, která zřejmě už brzy zůstane jen ve vzpomínkách, je kolonie na rozhraní městských částí Prahy 3 a Prahy 8 na Krejcárku. Jde o jednu ze starších kolonií, pamatujících doby, kdy se pás zahrádek táhl až na Vítkov, do míst, kde dnes stojí Památník. Zelený ostrůvek, původně na pozemku Českých drah, přečkal okolní výstavbu až do roku 2012, kdy začal být jeho osud zpečetěn. Stejně jako tomu bylo u jiných rušených osad, ani zde neměli zahrádkáři valnou šanci vývoj nějak zvrátit, a tak se historie opakuje. Až se za posledním vystěhovaným zahrádkářem zavřou vrátka, začne se éra nové výstavby. Ke stromu se nikdo z nich přivazovat nebude. O kolik takových míst ještě přijdeme, než si uvědomíme, že nejsou jen místem pro pěstování zeleniny, ale že mají také svůj historický, kulturní a společenský význam a velkého génia loci? Tuto otázku si na rozloučenou se svými zahrádkami na Krejcárku položili jejich osadníci a zapojili se do projektu DRN, jehož prostřednictvím to mohou říci všem, které to zajímá.

www.de-sign.cz



Myslet Řecko

Krise jako impuls pro nová řešení

V druhé polovině října se v Aténách konalo setkání Mezinárodní sítě současného scénického umění IETM. Jednání zástupců nezávislého divadla se neslo v duchu solidarity s tristním stavem kultury v současném Řecku. Výsledkem byl v první řadě apel na Evropskou unii, aby se postavila proti likvidaci kulturních hodnot v kolébce evropské kultury a demokracie.

MARTINA ČERNÁ



Projekt PIGS Divadla Entropia upozornil na hanlivé označení zemí, které procházejí hlubokou krizí, a ukázal, jak lze tvořit i ve velmi nepříznivých podmínkách. Foto Timothée Froger

Mezinárodní síť současného scénického umění (International Network for Contemporary Performing Arts) vznikla v roce 1981 na festivalu v italském Polverigi a jednalo se tehdy ještě o neformální schůzku. Po roce 1989 však pod názvem Informal European Theatre Meeting získala akce nejen právní subjektivitu, ale především se stala důležitou platformou pro nové propojování nezávislých divadelních komunit ze západu a východu Evropy. Pravidelná jarní a podzimní zasedání, organizovaná vždy v jiném evropském městě (v roce 2000 proběhlo v Praze), dnes dosáhla globálních rozměrů. Jak poznamenal jeden z účastníků, tyto akce, navštěvované několika stovkami tvůrců a kulturních manažerů, „vyžadují opravdu hodně vizitek“.

Spříznění situací

Setkání v Aténách letos v říjnu bylo považováno za výjimečnou událost. Nikoli snad kvůli počtu účastníků, který byl spíše průměrný, nebo poměrně předvídatelnému nulovému rozpočtu, vyvažovanému prací stovky dobrovolníků a výtěžkem z crowdfundingu. Nesl se totiž především v atmosféře solidarity kulturní komunity. Přece jen je pořád ještě velký rozdíl mezi snižováním veřejných rozpočtů ve velké části Evropy a absolutním zrušením podpory nezávislého umění ze strany řeckého státu. Přesto si organizátoři setkání nezvolili za heslo No future, ale Tomorrow, tedy zítřek jako „work in progress“. Aktivismus je koneckonců v řecké situaci namístě z mnoha důvodů.

Velká část programu byla věnována politickému a dokumentárnímu divadlu, a to včetně forem práce s neherci jako autentickými protagonisty představovaných příběhů. Obzvláště silně a přirozeně rezonuje v současných Aténách téma inovativních způsobů práce s publikem, které vychází z měnící se ekonomické, kulturní i demografické situace a které pro oblast kultury tolik akcentuje i Evropská komise. „Před krizí, když ještě panovalo ovzduší jakés takés prosperity, nebylo naše divadlo vůbec politické. Míchat umění a politiku působilo dokonce groteskně a staromódně. Na hrstku umělců, která se toho odvážila, bylo pohlíženo s politováním: Copak se ještě nedoslechli, že dnes je v kursu postmoderna?“ vzpomíná dramatička a režisérka Eugenia Tzirtzilaki. Po roce 2008 se situace diametrálně proměnila, „naše společné problémy nás tak sblížily, že publikum si samo žádá, aby umělci propůjčili hlas jeho úzkostem a zmatkům, aby se pokusili zpracovat tyto těžké časy místo něj“. Ve své hře *Paralised* Tzirtzilaki představila svět nezaměstnaných, kteří zoufale hledají únikové cesty z tísnivých podmínek, ať už sebevraždou nebo emigrací. Jenže kam jít, když égalité a fraternité platí pouze v klubu vyvolených?

Řecko jako zrcadlo

Poměry se změnily nejen v tomto smyslu. Diskusní skupiny i divadelní večery nabídl setkání převážně s umělci, kteří si svou tvorbu financují z výdělků v jiných profesích a pro udržení divadelního oboru i vlastní formy jsou ochotni pracovat zdarma. Přesto se tento stav nesmí stát trvalým řešením. „Kultura není abstraktní záležitost, vzniká přece z masa a krve umělců,“ varovala hlavní koordinátorka setkání Kelly Diapouli z uměleckého centra Busart. Pokud zmizí, přijdou vniveč nejen investice do jejich vzdělání z časů prosperity, ale také senzitivita a humanita jako obranné mechanismy před totalitním myšlením. V Řecku, nebezpečně ozářeném hnutím Zlatý úsvit, vědí dobře, o čem hovoří. Zpustlý a rozprodaný přístav Pireus, proslulý bohužel už nejen známou písní, ale i nedávnou vraždou antifašistického aktivisty, je od centra vzdálen jen pár stanic metrem a – jak jeden řecký delegát v tomto ohledu trefně podotkl – v chaotickém dnešku si již nemůžeme být jisti, že tma je skutečně temnotou a světlo osvětlením.

„Pokud Řecko není vaším domovem, nechte ho stát se na chvíli vaším zrcadlem, nebo alespoň symbolickým zvoněním budíku,“ řekla ve svém uvítacím projevu generální tajemnice IETM Nan Van Houte. To se netýká jen umění, vždyť konfrontace skutečných Atén s jejich mediálním obrazem, omezujícím se většinou na pouliční bojůvky nebo šovinistické vtipy, patřila k součásti poznání místní kulturní scény. Ano, i přes ekonomicko-politickou krizi se v Řecku stále ještě večeri v restauracích, popíjí v barech, čtou se tu knihy a hraje divadlo. Na Akropoli stále proudí davy turistů a úzkostlivě se dbá o čistotu metra coby monumentu období před krizí. S Řeckem se už nepoměřujeme jen prostřednictvím antického odkazu, ale i jako se symbolem současného stavu evropské civilizace.

Obrana nezávislosti

„Selhání evropského systému hodnot a symbolů proměnilo Atény v bitevní pole. Umírají tu lidé, obrazně i fyzicky,“ tvrdí aktivista a umělec Alexandros Mistriotis. „Mezi ekonomikou, politikou a kulturou stojí neprostupné zdi. To vede ke ztrátě smyslu: instituce tvrdí věci, kterým nevěří, společnost je nezvladatelná. Důsledkem je násilí.“ I proto hledá Mistriotis spojnici se starověkou kulturou, kdy filosofie, politika a umělecká kultura byly nerozlučně spojeny. Staří Řekové dobře věděli, že jedna bez druhé pozbývají své hloubky.

Jedním z výsledků aténské setkání byl manifest zveřejněný v jeho závěru. Zdůrazňuje se v něm důležitost koncepční kulturní politiky, dialogu s publikem, ale i tak běžná záležitost, jako je znovuzavedení umělecké výchovy, která byla v Řecku z ekonomických důvodů také zrušena: „Řecko je kolébkou evropské kultury

a demokracie. Je povinností Evropy a v jejím zájmu zajistit, aby dále přispívalo k evropské kultuře a demokracii svými idejemi, hlasem, obrazy a zvuky a aby jeho mimořádné dědictví bylo přístupné všem. Žádáme vlády evropských zemí a EU, aby zaručily, že nároky kladené na řecký stát nebudou nadále ovlivňovat potřebné investice do kulturního rozvoje země a negativně ovlivňovat univerzální lidské právo svobodně se účastnit kulturního života a podílet se na vědeckém pokroku.“

Na základní evropské principy, jako jsou kulturní práva, ukotvená například v Úmluvě o ochraně a podpoře rozmanitosti kulturních projevů UNESCO, se neodvolává jen citovaný manifest. Akronym PIGS, běžně užívaný pro ekonomicky problematické země EU (Portugalsko, Irsko, Itálie, Řecko, Španělsko), je autory stejnojmenné mezinárodní koprodukcí Divadla Entropia a režiséra Marillioho Mastrantonioho vnímán jako porušení článku 21 Listiny základních práv Evropské unie, který zakazuje diskriminaci mimo jiné na základě státní příslušnosti. Úvodní obraz inscenace, kdy mají herci akronym vepsaný na holém těle, je dostatečně výmluvnou metaforou pocitu zneuctění, s nímž se běžná populace „prasečích“ zemí potýká. Melanz citací ekonomických dat národních rozpočtů, světové literatury, fragmentů z demonstrací a výjevů z každodenního života protagonistů je především gestem rezistence proti dělení občanů EU na vyšší a nižší kategorie. „Od roku 2003 vyžaduje legislativa EU, aby prasata získala lepší životní prostředí [např. podestýlku ze slámy – pozn. M. Č.], stálý přístup k dostatečnému množství krmiva a zakázalo se rutinní zkracování ocasů,“ sděluje ironicky jedna z postav, která přichází také s novým akronymem FANG, v němž jsou tentokrát zastoupeny Finsko, Rakousko, Nizozemí a Německo. Fang znamená anglicky tesák a tesáky, jak je obecně známo, mají i divoká prasata.

Soustředit se na své cíle

„Tohle je válka, to je jisté... Chtějí nás terorizovat, dokud to všechno nepřijmeme jako normální. Dokud nepřestaneme myslet,“ říká postava ze hry *Paralised*. I návrat k pramenům patří k luxusu, který si řeckí umělci naštěstí dosud drží. Není od věci si v této v souvislosti připomenout, že i výraz krize jako obrat ve vývoji a zjevení pravdy je těsně spjat právě s tragédií a technikou dramatu. Opakování Aristotela může být obrannou strategií proti radikálním řešením a postojům. Nejen jeho *Poetiky*, ale také dalších spisů věnovaných filosofii, etice a politice a kladoucích důraz na občanské závazky a ctnosti. Z Atén si tedy nakonec většina z nás odvezla doporučení řeckých kolegů: Nemluvte tolik o krizi, ale raději se soustředte na své cíle. V aristotelské obci to bývalo dobro. Autorka je teatroložka a kulturní manažerka.

Rituál, terapie, kontemplace

Rozhovor s hudebním dadaistou Jokem Lanzem

Jedním z hostů festivalu KontrA2punkt, který se uskuteční v polovině prosince v Praze, bude se svým turntablistickým setem také švýcarský hudebník Joke Lanz. Mluvili jsme o smyslu žánrových nálepek, kliše v noiseové hudbě a fyzických aspektech hudební produkce. Mikrofon nalepený na těle nebo schovaný v korpusu plastové panenky je vhodným vstupním obrazem.

KLAMM

Jste známý především svým dlouhodobým sólovým projektem Sudden Infant a také jako člen akcionistického kolektivu Schimpfluch-Gruppe. Jaké jsou vaše hudební kořeny? V raném věku mě ovlivnil především punk a jeho pozdější odnože. Vyrostl jsem na Cramps, Sex Pistols, Germs, Ramones, Blondie, Suicide, Birthday Party. Vždy jsem byl fascinován energií a jednoduchostí punku. Zjistil jsem, že není třeba studovat konzervatoř, abych byl v hudbě schopen vyjádřit svou radost nebo vztek.

Co vás motivovalo k tomu, že jste začal hrát sám pod názvem Sudden Infant? A za jakých okolností vznikla Schimpfluch-Gruppe?

Na konci osmdesátých let, když moje přítelkyně otěhotněla, jsem přestal hrát v hardcoreové skupině Jaywalker. Plánoval jsem trávit víc času se svou rodinou, se svým synem. Chtěl jsem sice pokračovat v hudební tvorbě, ale jinak než do té doby. Objevil jsem industrial a noise, skupiny jako Throbbing Gristle, Einstürzende Neubauten nebo Whitehouse. V těchto oblastech se dalo pohybovat mimo obvyklé struktury – bylo možné vytvářet hudbu osamoceně, bez únavného docházení na zkoušky a domlouvání se spoluhráči. O názvu svého projektu jsem přemýšlel před narozením syna, v době, kdy jsem si hodně četl

o syndromu náhlého úmrtí kojenců – sudden infant death syndrome. To mi uvízlo v hlavě a první dvě slova toho termínu jsem použil. Bylo to v roce 1989.

Pokud jde o Schimpfluch-Gruppe, určující bylo setkání s Rudolfem Eberem, který od roku 1987 provozoval vydavatelství nazvané Schimpfluch. Na lokálním curyšském rádiu jsme spolu založili pořad Psychic Rally a také jsme začali společně vystupovat. Naše performance byly silně ovlivněné vídeňským akcionismem a hnutím Fluxus. Kombinovali jsme velmi fyzické kreace s hlukovou a experimentální hudbou. Od začátku s námi spolupracoval Marc Zeier alias G*Park, ačkoli živých akcí se zpravidla neúčastnil, a později se k nám připojili ještě Dave Phillips a Daniel Löwenbrück.

Koncerty Sudden Infant mají blízko k performanci. Výrazným prvkem je vizuální složka, pracujete s vlastním tělem, hojně používáte dotykové mikrofony a podobně. Vaše nahrávky se od živých vystoupení výrazně liší. Je to proto, že tělo nemůže být v doslovném smyslu přítomné? S tím musím souhlasit. Na deskách se snažím být co nejvíc muzikální, protože fyzická performance se dá do audionahrávky přenést jen velmi obtížně. Desky zkrátka lidé poslouchají doma, a to je úplně jiná situace

než při vystoupení, kdy hudba vstupuje do symbiotického vztahu s tělem. Je to rituál, terapie i kontemplace. Součástí vystoupení je pro mě také konkrétní prostor a lidé, kteří mě obklopují.

Jak jste naznačil, pro vystoupení Sudden Infant je charakteristické, že veškeré použité nástroje jsou jakoby jen prodloužením vašeho těla. Je z tohoto hlediska velký rozdíl hrát na gramofony? Když hraju na gramofony, prostě se na ně soustředím jako na nástroje. Využívám různé kombinace desek i rozličné způsoby jejich manipulace s cílem vytvořit na místě jakousi bezprostřední kompozici, snad by se to dalo označit spojením industriální musique concrète. Gramofonová deska je pro mě velmi organickým prvkem. Nepetržitě se proměňuje a žije svým vlastním životem. Proto hraní na gramofony vlastně vnímám podobně fyzicky jako své ostatní performance.

Pražský festival, na kterém budete vystupovat jako turntablista, se zaměřuje na postžánrovou hudbu. Má podle vás žánr jakožto pojem ve vztahu k současné novátorské tvorbě ještě nějakou vypovídací hodnotu? Lidé mají žánry rádi. Cítí se nejistí a zranitelní ve chvíli, kdy se pohybují bez dostatečných informací a mimo známé struktury. Žijeme ve věku mediálního šílenství – vyžadujeme snadno dostupné a vyčerpávající informace o čemkoli, co je kolem nás. Proto potřebujeme všechny ty nálepky. Ale osobně si myslím, že by bylo nejlepší, kdybychom se na všechno tohle úsilí vykašlali, všechny škatulky zničili a vrátili se zpátky do fáze, kdy věci byly přirozeně tím, čím jsou, bez ohledu na jméno či značku, které nás vedou často dost podezřelým směrem.

Pracujete s ruchy, přesto by asi nebylo přesné označit vás za noiseového hudebníka – toto označení dnes často odkazuje k těm nejhorším kliše. Ostatně se tak rádi pojmenovávají ti, pro které je práce s hlukem žánrovou záležitostí. Co pro vás noise či hluková hudba znamená? Změnil se váš vztah k této oblasti v průběhu let? Sám už se dávno nepovažuji za noiseového umělce. Dříve jsem toto označení používal, ale to bylo v době, kdy bylo všechno otevřené a možnosti se zdály neomezené. Mezitím se objevila spousta subžánrů jako power electronics, harsh noise, drone, dark ambient a tak dále. Má produkce vždy vycházela především z osobních pocitů a zkušeností. Nikdy jsem nesledoval trendy ani jsem se nesnažil, aby se moje tvorba něčemu podobala. Upřímně řečeno, myslím, že třeba Antony and the Johnsons mě toho o noise music mohou naučit víc než Merzbow. Noise pro mě na obecné rovině znamená emoce, pohyb, energii, zranitelnost i humor.

Když už zmiňujete humor: když jsem vás poprvé viděl, v jednu chvíli mě napadlo, že vypadáte trochu jako Klaus Nomi. Nedávno jsem si všiml, že ho máte mezi odkazy na svém webu. Čím vás tento extravagantní herec a zpěvák zaujal? Tak to je poprvé, co mi někdo řekl, že vypadám jako Klaus Nomi, nikdy mě to ani nenapadlo... Ale těší mě to. Naprosto obdivuji jeho podivnou, heterogenní tvorbu a to, jak si vymyslel svůj vlastní svět, který se diametrálně lišil od všeho, co bylo tehdy v populární hudbě běžné. Všem navzdory šel svou vlastní cestou a řídil se jen tím, co pokládal za důležité pro sebe a svůj život. Přál bych si, aby dnes bylo více takových nejednoznačných umělců.

Joke Lanz (nar. 1965) je švýcarský hudebník a performer žijící v Berlíně. Od roku 1989 vydává desky a vystupuje pod jménem Sudden Infant. V devadesátých letech byl členem Schimpfluch-Gruppe, pravděpodobně nejradikálnější umělecké skupiny ve Švýcarsku od roku 1916, kdy se zde zrodil dadaismus. Pro jeho tvorbu je určující osobní, expresivní a fyzický ráz, zároveň ale vychází z mnoha kulturních a především subkulturních zdrojů 20. století, jako jsou punk, akcionismus, Fluxus, industrial, noise, volná improvizace, nová vážná hudba, body art, zvuková poezie nebo DJing. Pod svým jménem vystupuje především jako turntablista.



Joke Lanz jako Sudden Infant. Foto Martin Holtkamp

Barvy netradičních odstínů

Vortex temporum Gérarda Griseye a spektralismus

Na posledním koncertu letošního ročníku festivalu soudobé hudby Contempuls mělo publikum možnost slyšet skladbu Gerarda Griseye reprezentující tzv. spektrální hudbu. Tento proud je možné považovat za poslední výdobytek hudebního modernismu. Co přesně pojem spektralismus označuje?

PETR HAAS

Pražský festival soudobé hudby Contempuls zprostředkovává svému publiku kontakt s aktuálními tendencemi ze světa současné hudební kompozice. Dramaturgie ale nabízí i takové skladby, které měly pro vývoj hudby zásadní význam a dnes již představují více či méně vzdálenou historii. O tom svědčí i program letošního, šestého ročníku. Poslední festivalový večer v pátek 15. listopadu vystoupil štrasburský soubor Ensemble Linea a přesvědčivým způsobem interpretoval skladbu *Vortex temporum* francouzského skladatele Gérarda Griseye, dokončenou v roce 1996. Tato kompozice je výjimečná z mnoha důvodů, v první řadě však proto, že reprezentuje většinu výrazových a technických prostředků takzvané spektrální hudby, kterou lze vnímat jako zatím poslední v pravém slova smyslu novátorský výdobytek hudebního modernismu. Spektralismus vychází z diskursu, který vznikl propojením vědy a umění – z průniku hudební kompozice, akustiky a psychologie audiální recepcce.

Abstraktní smyslový vjem

Počátky spektrální hudby sahají do poloviny sedmdesátých let minulého století. K prvním významným prezentacím nového stylu ale došlo až na počátku následujícího desetiletí. Jeho představiteli se stali skladatelé Hugues Dufourt, Roger Tessier či Michaël Lévinas. Nejhranějšími a asi i nejznámějšími skladateli tohoto směru jsou však Tristan Murail a předčasně zesnulý Gérard Grisey. Předmětem jejich zájmu se stal „živý“ zvuk, pojatý nikoli jako určitá konstantní hodnota, ale jako akustický jev, jenž má obvykle proměnlivý průběh a charakteristickou nestabilitu. Se zájmem o zvuk

a složení akustického spektra pak souvisí důraz na vybrané parametry hudební kompozice, především na barvu a tónbr, a také na jejich vnímání při poslechu. Cílem je vytvoření kompozice nabízející zcela abstraktní smyslový vjem.

Techniky spektrální hudby jsou v zásadě dvojího druhu. První představuje získávání stavebního materiálu v podobě tónových výšek ze spektrálních analýz zaznamenaného zvuku. Druhá má tentýž účel, zakládá se však na práci s matematickými spektrálními modely. V obou případech má skladatel ve výsledku k dispozici početnou skupinu frekvencí, které mají různé průběhy a různé následky. Jedním z takových následků je pak například výška tónu, jiným jeho barva. Pro získání zmíněného stavebního materiálu je možné jednotlivé frekvence vybírat a stavět z nich různé komplexy a melodie podobným způsobem, jako se stavějí souzvuky a melodie z vybraných tónů. Pokud použijeme slova

Tristana Muraila, můžeme říct, že jde o frekvenční harmonii a v přeneseném slova smyslu lze uvažovat i o frekvenční melodice.

Instrumentální syntéza

K analýze a modelování je využíváno digitálních technologií, kterými v době vzniku spektralismu disponoval v první řadě pařížský Výzkumný a koordinační ústav pro akustiku a hudbu (IRCAM), poskytující zázemí třeba právě Gérardu Griseyovi. Za pomoci těchto technologií pak zejména v rané fázi spektralismu docházelo také k přibližování či „doladění“ vybraných frekvencí k nejbližším sousedícím výškám tónů, obvykle tedy k výškám tónů v mikrointervalové tónové soustavě nabízející jemnější, byť stále jen stupňovité dělení. Výsledek je pak možné zapsat konvenční notací a interpretovat tradičními nástroji. Společným jmenovatelem takto vytvořených kompozic je ovšem ve většině

případů zrušení hranice mezi barvou, tónem a harmonií. Zároveň se nabízí možnost barvu nesenou zvukem v pravém slova smyslu komponovat. Grisey pro takovou aktivitu používal termín „instrumentální syntéza“. Stejný princip v omezené míře využívají syntetizátory k napodobování barev tradičních nástrojů.

Tato charakteristika samozřejmě nepostihuje všechny proudy spektralismu. Někteří skladatelé také používají spektra jen jako zásobárnu tónových výšek k následné v podstatě konvenční práci. Skladba *Vortex temporum* nicméně nabízí momenty, kdy se proud hudby chová jako proud navzájem se neustále prolínajících barev netradičních odstínů. Tento efekt je velmi přesvědčivý.

Autor je hudební skladatel a publicista.

Doporučený poslech:

Gérard Grisey – Ensemble recherche: Vortex Temporum, Talea. Accord 1999.



Štrasburský soubor Ensemble Linea předvedl skladbu Vortex temporum na festivalu Contempuls. Foto Karel Šuster

hudební zápisník

Hranaté portréty Boba Dylana

PAVEL BESTA

V posledních letech se slavný americký hudebník Bob Dylan stále častěji vrhá do činností, které mu byly ještě donedávna cizí. Nejenže se snažil prorazit jako básník a moderátor, ale nově začal také malovat. Jeho pastely si můžete prohlédnout v londýnské Národní galerii portrétů. Přehlídka nazvaná *Face Value*, jež bude v renomované výstavní síni nedaleko Trafalgarského náměstí k vidění až do začátku příštího roku, není nikterak rozsáhlá. Sestává z dvanácti portrétů. Na to, aby si člověk udělal jasnější představu o tom, jak Dylan maluje a zda se jeho výtvarný talent dá aspoň trochu srovnávat s tím hudebním, však postačí. Portréty jsou vyvedené v temných pastelových barvách. Převažuje černá a hnědá, výjimečně se objevuje i cihlově červená, kterou hudebník používá výhradně na ženských tvářích, aby jim dodal živějšího vzezření.

Celkový dojem, který lehce rozmazané podobizny v divákoví vyvolají, je minimálně rozpačitý. „Portréty rozhodně nelze označit za velká díla, přinejmenším je ale vidět posun oproti starší Dylanově tvorbě,“ poznamenal na jejich adresu britský umělecký kritik Mark Hudson. V závěru své recenze pro Daily Telegraph si nicméně neodpustil drobné rýpnutí, když vystavované práce bez výjimky zařadil do škatulky „díla druhého řádu“. S jeho závěry bohužel nelze než souhlasit. Dylanovy portréty jsou technicky nedokonalé, výrazově nepřesvědčivé a v podstatě nic nepřinášejí. Kdyby nešlo o práce tak slavného hudebníka, zřejmě by po nich neštěknul ani pes.

Svým malířským choutkám minnesotský rodák poprvé popustil uzdu už v roce 1970, kdy na přebal desky *Self Portrait* použil vlastnoruční podobiznu. O tři roky později spatřila světlo světa publikace nazvaná *Writings and Drawings*, která obsahovala vedle hudebních textů také několik Dylanových kreseb. V té době údajně navštěvoval výtvarné lekce v Carnegie Hall. Pak se ale písničkář s nenapodobitelným chraplavým hlasem na dlouhé roky výtvarně odmlčel. Obrat přineslo až turné na přelomu osmdesátých a devadesátých let, během něhož Dylan načrtl do svého skicáku velké množství kreseb městských scenerií a lidí na okraji společnosti. Tyto kresby byly reprodukovány v roce 1994 v knize *Drawn Blank*. „Linie

jeho kreseb jsou podobné jeho hlasu – jasné, někdy drsné, místy naopak křehké... Nejsou sice úplně dokonalé, ale je z nich cítit zaujetí,“ hodnotil je kupříkladu recenzent deníku The New York Times. Že by ale v té době někdo uvažoval o jejich vystavování, o tom nemůže být řeč. Muselo uplynout ještě hodně vody a Dylan musel dokončit další desítky kreseb, než se konečně dočkal své první velké výstavy.

K té došlo před pěti lety v Saské Kamenici, kde bylo k vidění 170 autorových akvarelů a kvašů, v podstatě však jen jakýchsi zvětšenin původních prací. Velké nadšení proto nevzbudily. Následovala přehlídka v Dánské národní galerii a v roce 2011 v newyorské Gagosian Gallery, kde si několik návštěvníků povšimlo nápadné podobnosti mezi Dylanovými plátny z cest po Asii a fotografiemi pořízenými v Japonsku a Číně Dmitrijem Kesselem a Henrim Cartier-Bressonem v polovině minulého století. Hrozící skandál kolem možného plagiátorství nakonec zažehnala až agentura Magnum Photos, která prohlásila, že si Dylan práva k užívání fotografií koupil. Věrohodnost Dylanových prací vydávaných za „autentické postřehy z cest po světě“ tím však byla podlomena.

Možná i proto se Dylan na nynější výstavě prezentuje dosti odlišnými díly, jež prakticky nemožnou vzbudit žádné velké kontroverze. Obrazy totiž ukazují tváře neznámých lidí, které Dylan

potkal třeba při vystupování z auta, čekání na letadlo, na chodbě v hotelu a podobně. Pokud se blíží nějakému uměleckému směru, pak hodně vzdáleně snad německému expresionismu. Charakteristické jsou pro ně rozvolněné kontury, přecházející až v tmavé šmouhy, a hranaté linie obličejového svalstva. Ve výsledku tak ponejvíce připomínají neforemnou hlavu robota Krytona z kultovního seriálu *Červený trpaslík*. Ně kterým návštěvníkům se v nich však podařilo rozpoznat rysy Al Pacina, Leonarda Cohena nebo Micka Jaggera. Přiznám se, že takovou fantazii bych chtěl být také nadán.

V Londýně se však koná ještě jedna Dylanova výstava. V polovině listopadu byla v Halcyon Gallery v centru města zahájena expozice jeho prací s názvem *Mood Swings*. Kromě pastelů a zbrusu nových sítotisků zahrnuje i sedm rozměrných železných objektů, jakýchsi bran vytvořených nejen z tyčí, nýtů a ozubených kol, ale i z částí kolečkových bruslí, mlýnku na maso či sekačky na trávník. Jde o nejobšáhlejší výstavu, jakou Dylan kdy měl. „Vzhledem k tomu, že jde o artefakty vytvořené doma, a ne někde na cestách, nabízejí vzácný pohled do jeho soukromého vesmíru,“ nechal se slyšet ředitel galerie. Díla jsou inspirovaná prostředím, v němž autor vyrůstal, tedy okolím minnesotského důlního městečka Hibbing.

Autor je šéfredaktor kulturního webu E-kultura.cz.



Kateřina Zochová: Rostlina, fotoaparát a něco, co nemůžu rozeznat; Caoshan (Grass Mountain), Tchaj-wan, 2012



Čteme Japonsko, píšeme o Nipponu

Obyvatelé Západu jsou už od 19. století fascinováni exotickou „zemí vycházejícího slunce“, která se vymyká ucelenému popisu a vždy nabízí nějaké „ale také“. Tři překladové tituly, které u nás během posledního roku vyšly, prozrazují mnohé nejen o Japonsku samotném, ale především o perspektivách, z kterých na ně Západ pohlíží.

PAVEL KOŘÍNEK

Japonsko se i dnes, sto šedesát let od svého posledního, násilně vyžádaného objevení Západem, leckdy jeví jako šifra, čekající na rozluštění a zároveň se mu brání. Jde o prostor, který se na jedné straně vždy vzpouzel adekvátnímu popisu (ale neplatí to z podstaty o každém místě, které si chce zachovat alespoň stopy sebeúcty?) a na druhé straně jako by každého, byť jen krátkodobého návštěvníka ponoukal k literárnímu zachycení vlastní zkušenosti. Japonsko ve svých hostech vyvolává pocit, že v daleké zemi zahlédli něco okouzujícího, neznámého, esenci nepředstavitelného, o co je nezbytně nutné se v lepším případě s přáteli, v horším případě se světem podělit. Bezpočet jalových cestopisů a rádobou poučených vyprávění výměnných studentů i náhodných kolemjdoucích slibuje Japonsko popsát a pochopit. V násilném aktu kulturního svlékání ale autoři většinou nakonec nahotu nenabídnou. Místo holé podstaty kultury čtenáři předloží jen defilé maškar v přezdobených kimonech.

Japonský lajtnant od dragounů

Kulturní a společenské objevení Japonska dalo vzniknout mnoha zjednodušením, která si v tu více, tu méně aktualizované podobě hýčkáme podnes. Ať už se s Japonskem setkáváme na stránkách českých knih a časopisů konce 19. a počátku 20. století v hájemství fikce (Julius Zeyer, Joe Hloucha, Enrique Stanko Vráz) či v kontextu naučného psaní (Alois Svojsík, Josef Kořenský), je pokaždé snadné odhalit nutnou, ale zároveň zásadně do smyslu promloující dvojakost těchto textů. Psát o Japonsku (nebo samozřejmě o kterékoli jiné cizokrajné zemi) znamenalo zaznamenávat exotismus, a zároveň ho jedním dechem přehnaně interpretovat, přezvychávat, více či méně adekvátními příklady přibližovat – a proto deformovat, zevšedňovat. František Procházka Serafinský v básnické variaci na Lotiho strunu nazvané *Japonská láska* před sto lety okrašloval své verše mnohými tajuplnými slovy, ta zvláště cizokrajná ale neváhal komentářem bleskově ozřejmit. „Samuraj = japonský lajtnant od dragounů“, čteme tak pod čarou a zároveň sledujeme, jak se z esenciálně cizího připodobňujícím popisem v razantním překladovém gestu několika slov vytrácí obsah i smysl.

Postoupíme-li od deskripce k interpretaci a zamyslíme-li se nad přeříkanou exotikou alespoň na několik okamžiků, odloží zdánlivě „nepochopitelnem zahalená“ realie svou masku. Dálnévýchodní předpověď, jež s nadcházejícím jarem upozorňuje na období sakur, fascinuje svou podivností (a zbytečností). A podobných „anekdot jinakostí“ z každodenní české mediální krajiny lze vyjmenovat celou řadu, automaty s kalhotkami počínaje a císařovnou píšící každého Nového roku dedikační báseň konče. „Nepochopitelné Japonsko“ je odlito ze stejného mediálního kadlubu jako „američtí vědci“. Nemá nijak odkazovat k realitě, nesnaží se zprostředkovávat novou informaci nebo pochopení. Divák uchvácený předvedenou jinakostí – ach, tihle Japonci – snadno zapomíná, že stejné televize, které sakurovou předpověď prezentují jako vrchol nesrozumitelné obskurity, svého času nabízely index sušení prádla, popřípadě nás v obdobné každoroční afirmaci upozorňují, že na Vysočině sněží a kupodivu se tento meteorologický jev vozovkám všech tříd nevyhýbá.

Mediální obraz

Domácí mediální zpravodajování o Japonsku se v honbě za co největší sledovanost ani nemusí snažit cokoli pochopit či adekvátně představit, stačí mu, když odprezentuje fascinující obrázky. Snůška neuvěřitelných banalit a patosem přetékajících dezinterpretací, jimiž bylo před dvěma lety vyzbrojeno domácí zpravodajské líčení největší japonské katastrofy posledních mnoha desetiletí, pak nejlépe předvedla, jak neotřesitelné jsou exotizující stereotypy v myslech mnoha českých novinářů a reportérů. Není se asi čemu divit: české televize, rozhlasové stanice a tištěná média mají problém i s relevantním představením a zachycením „jinakostí“ domácímu kontextu mnohem bližších.

Pomíháme ulepené relace typu Cestománie, vždyť vhodnější příležitost k potýkání s cizí kulturou domácí zájemce nejlépe nalezne vně masmediální sféry – v literatuře. Dvacáté století nabídlo sdostatek šťastných i méně radostných příležitostí k seznámení s Japonskem. Tato soustavná pozornost dala vzniknout nejen sentimentálním Hlouchovým vyprávěnkám o tom, jak „mume, poslední mume dokvetla“, ale i řadě seriózních, avšak nikoli

úzce odborných textů, pokoušejících se onu fascinaci „zemí vycházejícího slunce“, „zemí za zrcadlem“, „místem ztraceným v překladu“, „světem gejši a samuraje“ či „krajem tisícero podzimů“ nějak pochopit a rozklíčovat.

Letos přispěla česká nakladatelství do sbírky interpretačních textů hned trojicí překladů. Tyto knihy mají leccos společného: pokaždé máme co do činění s pracemi psanými nejanalogy, ve všech případech dokonce s autory neznalými japonštiny. Společná je i základní perspektiva, v níž se západní myslitel (antropolog, sémiotik) snaží srovnávací metodou porozumět exotické zemi a její kultuře. Každý byl napsán z jiných pohnutek a v jiné historické situaci a jejich autoři pro své přemýšlení o Japonsku volí jiné přístupy a interpretační rámce. A pro všechny samozřejmě platí, že minimálně stejně jako o Japonsku vypovídají i o pozici pozorovatele, byť si toho třeba není vědom. Samostatné čtení kteréhokoli z nich vyvolá řadu oprávněných pochybností, postavíme-li ale nabízené tři záznamy osobních soubojů s Japonskem vedle sebe, poskytnou nám jistěže ne úplný, ale minimálně částečně reprezentativní pohled na západní myšlení o Japonsku. A třeba, můžeme doufat, nám v dělné kooperaci dovolí pocítit i něco z podstaty té tolik míhavé a vysvětlení se vzpouzející říše.

Násilí na znaku

„Pokud si záměrně představím si fiktivní národ, mohu mu dát vymyšlené jméno, veřejně s ním zacházet jako s románovým předmětem, založit novou Garabánii, tak abych ve své fantazii neohrožoval pověst žádné skutečné země (jenže pak ohrožuji pověst právě této fantazie ve znacích literatury). Také mohu, aniž bych měl jakkoli v úmyslu představovat či analyzovat skutečnost byť sebemenší (to jsou základní gesta západního diskursu), vybrat někde na světě (tam) určitý počet rysů (slovo s grafickým i lingvistickým významem) a z těchto rysů záměrně vytvořit systém. Právě tomuto systému budu říkat: Japonsko.“ Hned úvodní odstavec Barthesovy *Říše znaků* explicitě varuje: zde se neradí hledat popis skutečného, zde vcházíme do konstrukce projektované znakovým architektem. Proč bychom měli uposlechnout? Rozhodneme-li se číst Barthesovu fantazijní novostavbu Japonska coby krajiny vyprázdněných znaků jako svého druhu záznam osobní fascinace jiným, které nás samotné zajímá, nedopustíme se tím na textu, jeho tvůrci či sobě samých většího násilí, než jaké na mnoha místech vyvíjí jeho autor.

Pod zdobeným, ale stále alespoň napůl transparentním potahem těch řetězených krátkých zamyšlení, mnohdy přitažlivých, někdy okouzlujících, jindy zaumných, jak jen francouzská literární tradice káže, zřetelně prosivá Barthesovo uchvácení, nefiltrované nadšení novice. Snadno z textu domýšlet, jak při procházce po Šindžuku, při první návštěvě tradiční restaurace či herny pačinko ohromeně odkrýval svět Japonska nebo „Japonska“. Okamžitý prvotní dojem z člověka, místa, chuti si jen málokdy podržíme beze změny, Barthesova *Říše znaků* nám nicméně může toto zkruslené, ale zároveň opravdově žité uchvácení trochu připomenout. Barthes své pocity z Japonska vědomě deformuje a přetváří v sémiotický systém, protože ale místo detailní deskripce vždy upřednostní impresivní črtu, ponechávají si i teoreticky přetřížené záznamy o vlastnostech znaků mnoho z počátků návštěvníckého uhranutí.

Říše znaků zaujme, rozčílí i pobaví: popíše tradiční divadlo i psací systém, interpretuje funkci jídelních hůlek i studentské revoluční hnutí. Půvabné pasáže o jídle by v jinak „přeznačeném“ světě právem prodlévaly v temném, sójovou omáčkou demarkovaném srdci kánonu kulinařské literatury, Barthesova óda na sukijaki rozeslíní úspěšněji než sebelesklejší fotografie doplněné rozpisem ingrediencí



Akira Jamaguči: Na předměstí Kjóta, 2007

Tři interpretace jedné východoasijské kultury



Poznat zemi vycházejícího slunce znamená přijmout její dualitu, uvědomit si esenciální nepopsatelnost jiné kultury, ale zároveň se donekonečna pokoušet tuto překážku překonávat. Akira Jamaguči: Umajazu (Ve stájích), 2004

a výrobními postupy. Čteme-li o tempuře, že „je úplně zbavená smyslu, který tradičně přikládáme smažení, a tím je těžkost“, respektive že „mouka se v ní znovu shledává se svou podstatou rozptýlené květiny“, smějeme se půvabným a precizně pointovaným anekdotám, zároveň si ale znovu připomínáme estetično prvotního údivu, reálii jako atrakci, nadšení.

Sít dluhů a pohledávek

Systém poskládaný z dekontextualizovaných, sémiotikou znásilněných impresí rozehrává poutavou intelektuální hru, rozmařilec snící o deskripci založené více na světě než na egu ale musí zamířit jinam. Kulturně antropologická práce Ruth Benedictové z konce čtyřicátých let *Chryzantéma a meč*. Vzorce japonské kultury se nabízí jako automatická volba. Těžko bychom v dějinách moderního psaní o Japonsku hledali text důležitější a v nejlepší slova smyslu klasičtější.

Tužba po uspořádaném systému je vlastní jak Barthesovi, tak Benedictové, badatelčin vědecký přístup je ale takřka zcela oproštěn od projevů onoho prvotního úžasu. U této vlivné tvůrkyne teorie o kulturních vzorcích namísto toho nalezneme formulaci zaujetí pro výzkumný problém „mluvit o Japonsku“ a pro obecnou možnost popisu tolik jiné, a přitom povědomé kultury. „V průběhu uplynulých sedmdesáti pěti let, kdy Japonsko otevřelo své brány světu, do té doby zavřené, byli Japonci popisováni fantastickou řadou výrazů „jenže také“. V charakteristice žádného jiného národa na světě se takové výrazy nepoužívaly. Když seriózní pozorovatel píše o jiných národech než Japoncích a řekne, že jsou bezprecedentně zdvořilí, pravděpodobně nedodá, jenže jsou také drzí a nesnesitelní,“ zahajuje Benedictová svůj půl strany dlouhý záznam paradoxních konstatací o dvojakosti Japonska. Následujících bezmála tři sta stran se pokouší všechna tato na pohled neslučitelná tvrzení provázat do jedné strukturně pevné výkladové konstrukce.

Pro takto založené Japonsko Ruth Benedictové je zásadní pojem relativní, kontextové a relační morálky a naprostou většinu svých analýz, jakkoli na oko vedených ze široka, napříč dějinami i společenskými vrstvami, autorka vztahuje k soustavě morálních závazků a jejich internalizované splátkové ekonomii. Japonská společnost je pro ni sítí utkanou z přediiva vzájemně zakládáných i splácených dluhů a pohledávek: pasivně převzatých i aktivně vznikajících, úzce rodinných i společenských, vztahených k lidem okolo i k sobě samému. Takový postup můžeme z mnoha stran kritizovat, lze mu jistě vyčítat zevšeobecnování i pofiderní předpoklad jednotné národní kultury. Uvážíme-li ale podmínky, za kterých Benedictové práce původně vznikala, a požadavky, jež na ni byly kladeny, nelze než obdivovat, nakolik *Chryzantéma a meč* zůstává i po více než šedesáti letech od svého vzniku čtenářsky strhující a v mnohém relevantní.

Autorka svůj průzkum prováděla ve čtyřicátých letech, za válečných časů, kdy jí byl bezprostřední přístup ke kultuře, antropologem tolik poptávaný, z pochopitelných důvodů odepřen. Založila proto svůj systém na analýze odštěpků, na rozhovorech s japonskými přistěhovalci do Ameriky, na odborné i krásné literatuře. *Chryzantéma a meč* začala vznikat jako neveřejný text, objednaný Úřadem pro válečné informace s cílem pochopit kulturu a psychiku nepřitele. Takovému zadání jistě lépe vyhoví zjednodušující, ale koherentní systém než roztržitý soubor impresí a dílčích analýz „jenže také“.

Úplné porozumění

Anglický originál knihy *Japonsko za zrcadlem* Alana Macfarlanea byl poprvé publikován před pouhými šesti lety. Od díla cambridgeského profesora bychom mohli očekávat poučný syntetizující vhled, stavějící jak na klasických pracích oboru, tak na nových poznatcích a přístupech rozšířeného diskursu humanitního bádání. Leccos z toho Britovo procházení

„zemí za zrcadlem“ skutečně nabídne, v leccems dalším ale bohužel za svými předchůdci zaostává.

Studiím populární kultury trvalo několik desítek let, než se jejich proponenti poprvé odvážili naplno přiznat, že se Star Treku, turbofolku či superhrdinským komiksům věnují nejen proto, že jim přijdou jako fascinující badatelský problém, ale jednoduše také z toho důvodu, že je zkoumaná díla přitahují a baví. Antropologická varianta tohoto fanouškovského coming-outu je zahrnuta i v úvodu Macfarlaneova svazku a jeho upřímné rozprávění o tom, jak o Japonsku píše proto, aby své uhranutí lépe pochopil, patří k nejpůsobivějším částem knihy. Macfarlaneův záznam prvotního kulturního šoku zaujme dobře zaznačenými detaily (postřeh o všudypřítomných drátech na ulicích), při hlubších analýzách ale vycházejí na světlo potíže jeho práce s prameny.

Japonsko za zrcadlem zakládá svůj výklad na detailních rozhovorech s japonskými badateli a Macfarlaneovými japonskými přáteli, které jsou dále kombinovány s oborovou literaturou a autorovými vlastními pozorováními. V diskusích s tamní inteligencí a ve vlastní návštěvě Japonska Brit spatřuje svoji komparativní výhodu, vždyť Benedictové neváhá předhodit, že „Japonsko nikdy nenavštívila a nezakusila“, a proto „úplného porozumění dosáhnout nemohla“. Jakkoli to tedy v úvodu rezolutně vyvrací, cambridgeský vědec, zdá se, v možnost „úplného porozumění“ venkoncem věří. Opravdu ale můžeme jako „úplné“ přijmout pozorování nadšence/badatele, který nám o svém pobytu v Tokiu neopomene sdělit, že přebýval v jednom z posledních tradičních domů? Skutečně může seriózní analytik bez diskusí převzít i na pohled za vlasy přitažené tvrzení (takto Macfarlane cituje Riesmanovo přesvědčení, že „osmdesát procent Japonců, včetně farmářů a dělníků, píše haiku“), zapadne-li do aktuálně vykreslované selanky říše uměn a krás?

Macfarlane obdivně opakuje Benedictové poznatek o „jenže také“ popisech Japonska,

sám ale horizont podobného výkladu prakticky nepřekročí – konstatuje sice, že dvojakost vyplývá z neaxiologické podstaty japonské společnosti, použitelný jednotící (neodvozený) popisný rámec však nenabídne. *Japonsko za zrcadlem* přináší soubor nápaditých i provokativně ignorantských interpretací jednotlivostí, zvláště drásající je jeho banálním magičnem zanesené klototání o jazyku. Zaujetí pro věc je výhodou, fanoušek by ale neměl zvítězit nad badatelem. Britovo Japonsko přesto stojí za to nahlédnout, i kdyby jen kvůli poznání nejrůznějších možných nebezpečí. Kouzlo přetrvává.

V obrazech současného tokijského výtvarníka Akira Jamagučiho, vyvedených do posledního detailu, zahlédneme jeden ze zásadních aspektů naší neumdlévající fascinace Japonskem. Starobylým národním stylem jamato-e tento umělec zpřítomňuje a mapuje moderní prostory naší každodennosti: boeingy míjející se nad mezinárodním letištěm Narita nebo nový obchodní dům společnosti Mitsukoši. Dvojakost „jenže také“ je zde plně přítomna, v rozumně nám ale tentokrát už nijak nebrání. Poznat Japonsko může znamenat přijmout jeho dualitu, čist Nippon a myslet o Japonsku, uvědomit si esenciální nepopsatelnost jiné kultury, ale zároveň se donekonečna pokoušet tuto překážku překonávat. Chceme-li pro sebe samé Japonsko odkouzlit, nezbyvá nám než jej studovat. Tři českými nakladateli letos nabídnuté osobní zápisy, úspěšné i troskotající, nám k tomu zase na čas poskytují spoustu příležitostí.

Autor je bohemista.

Roland Barthes: Říše znaků. Přeložil Petr Zavdil. Fra, Praha 2013, 168 stran.

Ruth Benedictová: Chryzantéma a meč. Vzorce japonské kultury. Přeložila Marie Vlachová. Malvern, Praha 2013, 304 stran.

Alan Macfarlane: Japonsko za zrcadlem. Přeložili Barbora Scheinherrová a Pavel Černovský. Kniha Zlín, Zlín 2013, 246 stran.

Psát po svém, být upřímný



Spisovatel Jen Lien-kche se v Česku setkal se čtenáři v Knihovně Václava Havla a také v Café Fra. Foto Zuzana Lazarová

V polovině listopadu přijel do České republiky na pozvání nakladatelství Verzone čínský spisovatel Jen Lien-kche. Během pěti dnů uskutečnil autorská čtení v Olomouci a Praze. Hovořili jsme především o jeho do češtiny nedávno přeloženém románu Čtyři knihy, o hladu, strachu a svobodě tvorby.

ZUZANA LI

Říkal jste, že jste byl překvapený, když jste se dozvěděl, že chceme do češtiny přeložit a vydat právě Čtyři knihy. Proč? Udivilo mě to velmi. Ta kniha totiž nepatří k mým bestsellerům, na Západě se nejvíce prodávají Polibky od Lenina nebo Sen vesnice Tingů. Myslel jsem si, že každý nakladatel přirozeně sáhne po některé z těchto knih. Čtyři knihy mají poměrně složitou výstavbu a spoustu rovin, není to vůbec lehké čtení, naopak, ta kniha je velmi závažná a tíživá. Jsem známý spíš svým černým humorem, fraškou, burleskou, jak to chcete nazvat, Čtyři knihy nejsou v tomto ohledu mým typickým dilem. Nevím, jestli ještě někdy napíšu něco tak vážného. Osobně tuto knihu považuji za svůj nejlepší román, proto mě tak překvapil váš zájem právě o ni. Překvapil a potěšil, netušil jsem, že se někde ve světě najde někdo, kdo na ni tak silně zareaguje. Pro spisovatele není nejhorší boj s mocí, s politikou, mocí lze bojovat, mnohem horší je ostrakizace nebo nezáměr z vlastních řad. Když podle kritiků, kolegů a čtenářů vaše tvorba není téměř ani hodna pozornosti, staví to spisovatele do izolace, což je mnohem děsivější než jakékoliv represe. Čtyři knihy byl vlastně takový můj experiment psát zcela upřímně a po svém o tématech, která mě dlouho tížila, a to, že kniha oslovila čtenáře v Česku, je pro mě obrovským povzbuzením. Je to svým způsobem i smutné, že tak

niterná zpověď nenašla odezvu ve vlastním prostředí; jako když si hledáte milenku, všichni kolem vás se odvracejí a až daleko v cizině se po čase ozve spřízněná duše. Ale je to i obrovská útěcha.

V předmluvě románu popisujete strasti okolo vydání knihy, píšete, že redaktoři nakladatelství knihu ocenili jako výjimečnou, a přesto ji odmítali vydat. Proč vlastně nemohly Čtyři knihy v ČLR vyjít? Měla jsem za to, že minulost padesátých a šedesátých let se již smí literárně ztvárňovat...

Jsou věci, o kterých se stále psát nesmí. Příběhy z dob kampaně proti pravičákům, Velkého skoku nebo následných tří let přírodních katastrof mohou zpodobňovat jen některé aspekty, můžete třeba psát o tom, jak si lidé v nejtěžších dobách vzájemně pomáhali, ale už nemůžete ukazovat na viníky nebo psát o zvěrstvích, kterých se v té době někteří dopouštěli. Nesmíte se ve svém vyprávění odchýlovat od oficiálního výkladu dějin. To, co má být zapomenuto, se nesmí připomínat. A lidé velmi rychle zapomínají. Současná mladá generace v Číně často ani netuší, čím si generace jejich rodičů prošla. Narodili se až do časů ekonomických reforem, někteří žijí v blahobytu, jiní v dostatku, zajímá je jen učení, jak získat dobře placenou práci a postavení, jak vydělávat co nejvíce peněz,

jak si zajistit bydlení. U těch, kteří se tak dobře nemají, se pak ozývá nespokojenost a slyší na návrat do dob minulých, předseda Mao je opět vzýván jako ikona spravedlivé beztrždní společnosti. Ty děti ale vůbec nevědí, co všechno se v těch dobách odehrálo. Jednou jsem byl v Hongkongu svědkem, jak čínští studenti protestovali proti výuce jednoho profesora historie moderních dějin. Vykládal jim o hladomoru, o tom, že zemřelo třicet milionů lidí, načež se zvedla obrovská vlna odporu a studenti jej osočili z hanobení vlasti a překrucování dějin. Přitom jen říkal pravdu.

Hlad je jedním ze silných témat Čtyř knih. Máte s ním vlastní zkušenosti?

Jistě, i když nejtěžší doby jsem nezažil, byl jsem moc malý, z prvních let života už vlastní vzpomínky nemám. Ale pamatuji si, že jsme měli z hladu opuchlá těla, že jsme museli jen ležet. Když mi bylo asi pět let a šli jsme s maminkou ven, ukazovala mi, který druh hlíny či kůru kterého stromu je možné pozřít a co je naopak nebezpečné a nestravitelné. Chtěla, abych byl připravený, kdyby opět přišel hladomor. Také si pamatuji, jak jsme u nás vypěstovanou pšenici prodávali do města a za získané peníze jsme nakupovali méně kvalitní obiloviny, abychom měli dostatek zásob na zimu.

Každý rok jsem se těšil na Svátky jara, protože Čínský nový rok byl jediný den v roce,

S Jen Lien-kchem o vlastním svědomí a čínské literatuře

kdy jsme měli taštičky z bílé pšeničné mouky, byla to taková dobrota. Silných zážitků s jídlem mám z dětství několik, všechny jsou spojené s touhou po mase a mouce a pocitu nevýslovného štěstí, když se mi podařilo, většinou tajně a na zapřenou, ochutnat kousek něčeho výživného. Když mi bylo sedm let, můj otec pracoval na stavbě a řekl mi, že v neděli můžu přijít, že pro mě bude mít misku s masem. Šel jsem pěšky asi patnáct kilometrů, otec mě zavedl do tmavé komůrky a přinesl mi misku s masem a kynutými knedlíčky, které jsem v té tmě na zapřenou zhltal. Z té doby mám také zafixovaný poznatek, že bílé maso je chutnější než červené a že tučné krásně voní, rozplývá se a je lahodnější než libové. Asi proto mi tak chutná vaše tradiční česká kuchyně.

Stejně jako loňský laureát Nobelovy ceny Mo Jen jste vstoupil do armády, kde jste začal psát. Dlouhou dobu jste patřil mezi uznávané, oficiální spisovatele, byl jste člen Svazu čínských spisovatelů, člen Komunistické strany Číny. Co se vlastně stalo, že dnes nestojíte na piedestalu jako Mo Jen, ale naopak jste označován za kontroverzního spisovatele?

Když mé romány začaly vyvolávat skandály a já se ocitl pod palbou, rozhodl jsem se, že se raději vzdám ambicí na kariéru, později i na úspěch a peníze a zachovám si svou důstojnost a v rámci možností i nezávislost. Můj život provází od malička strach z hladu i lidí. V dnešní době není už nejhorší tlak moci seshora, i když i ten je stále přítomný, možná mnohem děsivější je tlak trhu a vlastního okolí, vějička zisku a slávy. Pro každého je velmi těžké se vyrovnávat se strachem, naučit se s ním žít, čelit mu a nenechávat se jím ovládat, každý se s tím vyrovnává po svém.

Já nejsem a ani nechci a neumím být jako Havel, nejsem žádný bojovník, ale zase nechci ztratit sám sebe. Víte, jakou zbraň si proti mně vymysleli? Začali o mně psát, že Jen Lien-kche píše skandální romány proto, aby se zviditelnil na Západě. Západ touží slyšet, že v Číně není vše v pořádku, a na tuto objednávku prý já poškozují naši zářnou vlast. Co s tím můžete dělat? Proti tomu není obrany. Uvědomil jsem si, že čím víc zůstáváte sám sebou, píšete podle svého nejlepšího vědomí a svědomí a děláte-li to dobře, tím víc na vás útočí, mají potřebu vás zastrašit a oslabit. Ale já už nemám jiné přání než napsat co nejvíc dobrých knih. Když je nebudu moct vydat dnes, možná se najde příležitost zítra, pozítří nebo někdy v budoucnu. Důležité je, aby kniha existovala, v tak složité a spletené zemi, jako je Čína, si nakonec ke čtenářům najde cestu. Vím, že existují lidé, a není jich málo, kteří chtějí znát pravdu.

Ve Čtyřech knihách píšete i o síle a moci literatury. Intelektuálové v románu si na převýchovu přivezli své oblíbené knihy – velké romány evropské i čínské literatury, historické i filosofické spisy. Knihy se v románu zabavují, postava Spisovatel má v truhle pod postelí samé západní romány, přestože píše čínské knihy z čínského prostředí. Přílišná inspirace západní literaturou je v Číně častým tématem literárních debat...

Celá naše generace vlastně vyrostla na překladech západní literatury. Když jsem byl malý, četla se u nás jen revoluční literatura, západní literaturu jsem objevil až v armádě a byl to dlouhý proces postupného čtenářského uvědomování, než jsem pochopil třeba Kafka. U nás se už dlouhou dobu volá po hledání vlastního moderního hlasu, vlastní čínské literární teorie, která by nevycházela ze západních konceptů, ale z našich čínských.

Je to vlastně retrográdní tendence, moderní literatura by neměla povrchně opisovat západní vzory, ale ani se nemůže vracet ke kapitolovému románu, to by nebyla moderní, ale tradiční. Já často říkám, že čínská literatura by měla završit svou vlastní východní modernizaci. Používám příměr k čínské kuchyni, která je vynikající, možná nejlepší na světě. Přitom spousta surovin, špenát, kukuřice, mrkev, pochází ze Západu. Myslím, že nejlepší je vařit z ingrediencí různého původu své vlastní jídlo. A to by mělo platit i pro literaturu.

Můžeme tedy Čtyři knihy považovat za takový pokrm čínské moderní literatury? Píšete v něm novým způsobem, který nazýváte těžko přeložitelnou slovní hříčkou „sakrealismus“, kombinující slova „duch“ a „realita“. Nemohla jsem si nevzpomenout na dílo Duch básnictví řezaný do mraků, kde se ve dvacáté šesté kapitole, Oldřichem Králem přeložené jako Imaginace, píše: „Myšlenkou si v literární formě wen se nejdál dostává duch shen.“

Vidíte, to mě nenapadlo. S pojmy je potíž, čínská kritika ve valné většině nerozumí do hloubky západním konceptům, pro nás je všechno nějaký realismus. A čínské koncepty zase nesedí na moderní tvorbu, takže rozhodně v tom nehledejte nějaký návrat k minulosti. Chtěl jsem nabídnout svůj vlastní termín, kterým bych označil psaní, jež nejde po povrchu děje, ale do hloubky, do spodních proudů. Oprostíte se od daných logických vazeb běžného života a vydáte se prozkoumávat jakousi „neexistující“, neviditelnou skutečnost, jež zůstává skryta pod všední skutečností. Ve spojení znaků pro ducha a realitu je slovo „duch“ prostředkem, „realita“ je cíl, duchem se dostáváme do hloubek skutečnosti, k pravdivému smyslu.

Ve Čtyřech knihách jsem použil velmi specifický, individualistický způsob vyprávění. Inspiroval jsem se stylem Bible, řeckými mýty i čínskými legendami. To ale neznamená, že tento konkrétní styl je to, čemu říkám „sakrealismus“, snažil jsem se jen určitými specifickými prostředky vystavět román v principu „sakrealismu“. A neznamená to ani, že by to byl nějaký nový vynález. Prvky toho, co já nazývám „sakrealismem“, najdeme v některých dílech jak tradiční, tak i moderní literatury, já jsem ho jen popsal a rozvinul. Jedná se vlastně o optiku, kterou nahlížíme realitu a kterou můžeme v tvorbě použít. Říkám, že chci být spisovatelem, který prošel světlem a dostal se do tmy za zářícím sluncem, tam totiž existuje možnost kontemplace a přemýšlení o světě ve světle. Dokud jste na výsluní, jen tančíte s ostatními.

Jaký máte vztah k postavě Spisovatele?

Čínští intelektuálové vždycky kritizují, obviňují, ale málokdy jsou schopni lítosti a omluvy za to, co udělali. Spisovatel je postava, která neustále donášá na své spoluvězně, udá dokonce i ženu, která se mu nejvíc líbí. Pak ale dojde do stadia, kdy svých činů lituje, později si i vyřízne kus masa z vlastního těla a uvaří jej svému spoluvězni, aby přežil. Je tam jedna scéna, kdy Učenec ve chvíli beznaděje zvolá: „Vzdělanci! Ach vzdělanci!“ Když jsem to doma psal, samotnému mi z toho bylo těžko a neubránil jsem se slzám. Spisovatel je velmi kontroverzní postava, je plný rozporů, které do jisté míry odrážejí i mé vlastní rozpory jakožto spisovatele. Ta postava není ani realistická, ale ani absurdní, vlastně sám nevím přesně, jak to popsat. Jsou tam různé detaily, o kterých si myslím, že by vzhledem k vaší minulosti mohly u čtenářů rezonovat, například když Spisovatel v touze dostat se ven z tábora

zalévá vlastní krví pšenici, aby vypěstoval klasy se zrna velkými jako hrachy. Předpokládám, že český čtenář tyto věci pochopí bez vysvětlování.

V Olomouci se vás zeptal jeden čínský student, kde berete odvahu psát tak otevřeně, když víte, že si tím vysloužíte útoky a urážky, a označil vás za pravého vlastence. Vás to velmi dojalo.

A odpověděl jsem, že se za odvážného nepovažuji, že nejsem žádný hrdina, že chci být jen upřímný, psát svou pravdu. Možná vám to bude připadat směšné, ale já ani po těch letech nemám hroší kůži a spousta věcí se mě dotýká. Čínský nacionalismus je známý, zvláště mladí rádi povstávají na obranu své vlasti, vlastenectví je jedna z nejhlubších emocí, již současná moc udržuje při životě a rozdmýchává, kdykoliv je potřeba. Funguje to i na mě. Já většinou stojím na místě lynčovaného za zradu vlasti, zaprodanosti Západu, proto mě to dojalo. Ale jak říkám, já skutečně nejsem žádný hrdina. Současná mladá generace to má v jistém slova smyslu ještě horší než naše. Nemají čas na nic, žijí v ustavičné honbě za uplatněním a existenčním zajištěním. Plní jen úkoly do školy, aby měli dobré známky a dostali se na vysokou, pak úkoly v práci, aby se zalíbili šéfovi a měli šanci na povýšení, mnozí ani nemají čas přemýšlet sami za sebe. Za posledních třicet let úplně zmizel smysl i prostor pro jakékoliv ideály.

A jak to vypadá na současné literární scéně? Co mladá generace?

To nejzajímavější se odehrává asi na internetu, v oblasti románu nebo krásné literatury se mladí spisovatelé ubírají převážně tou cestou, o které jsem mluvil, tedy cestou konformní a populární literatury, jež přináší slávu a úspěch. Stávají se z nich celebrity jako herečky nebo zpěváci. Ale existuje i menšina, která jde svou vlastní cestou, píše si po svém a píše o tématech, o kterých psát chce. Jejich životním ideálem je vytvořit si co největší prostor pro co nejsvobodnější tvorbu.

U nás v češtině vyšly v posledních letech Hovory se spodinou od disidenta Liao I-wua, teď nově i román Krev a mlíko Mo Jena. Mo Jen byl celý minulý rok Liao I-wuem napadán a označován za poskoka čínského režimu. Jaký je váš názor?

Liao I-wu se velmi zlobí a dává svému rozhořčení průchod, což plně chápu. Když si člověk projde tím, čím on, je to pochopitelné. Otázkou je – a to nedokážu posoudit, protože u nás nevychází a já jeho díla nečetl –, co z toho, co popisuje, se skutečně stalo a co je věcí jeho imaginace. A také, zda bude čtenář z jeho dokumentaristické formy schopen rozeznat, co z toho je autentická výpověď konkrétního člověka a co Liaova fabulace.

Také nevím, jestli Liao I-wu Mo Jenovy romány vůbec kdy četl, nebo jestli soudí Mo Jena jako intelektuála. Myslím, že ty dvě roviny musíme rozlišovat. Já mám Mo Jenovy romány rád, pro mě patří k jednomu z nejlepších současných čínských spisovatelů, často píše i o kontroverzních věcech či o negativních aspektech naší minulosti a současnosti. Jako intelektuál se ale drží oficiální rétoriky a obhazuje ji, chápu jej, chce mít svůj klid, i když s ním nesouhlasím. To z něj ale v mých očích nedělá špatného spisovatele. Čína dnes není zemí jako Severní Korea, ale není ani svobodná jako Česká republika. Spisovatel nemá naprostou tvůrčí svobodu, ale má možnost volby. Většina si volí bezpečnou cestu umělecké tvorby, jejich díla mají své literární kvality, ale je to svým způsobem únik. Já možná nejsem nejlepší čínský spisovatel, ale chci být tím nejupřímnějším a nejpravdivějším. Nemá

význam se bavit o tom, co pravda vlastně je, pro mě to znamená být sám sebou, psát po svém, být upřímný. Nemám potřebu být největším nebo nejslavnějším spisovatelem. Čtyři knihy nejsou dokumentem, není to návod k chápání Číny, je to literární dílo a jako takové by mělo být čteno.

Jen Lien-kche (nar. 1958) patří ke stejné generaci jako loňský nobelista Mo Jen, na rozdíl od něho se však neúčastní oficiálních aktivit Svazu spisovatelů a některé jeho romány byly v ČLR zakázány. V českém překladu vyšla novela Služ lidu! (Wei renmin fuwu, BB/art 2008) a nově i román Čtyři knihy (Sishu, Verzone 2013) [viz recenzi na straně 5]. Jen Lien-kche byl mezi finalisty Man Bookerovy ceny za rok 2013.



V povídce čínského spisovatele Su Tchunga se dostáváme do odlehlé vesnice kdesi v Číně. Terénní sběr lidových historek a zvyků se tu hlavnímu hrdinovi poněkud vymkne z rukou.

Stalo se to loni v zimě, když do Osmi borovic přijel folklorista. S batohem v ruce seskočil z autobusu a vydal se severozápadním směrem. Na zemi ležel tenký poprašek sněhu. Z dálky vypadala silnice namodralé, dráty vysokého napětí kroutící se krajinou a sloupky elektrického vedení ji rozkrájely na pravidelné obdélníky, tu a tam proletělo nad hlavou pocestného hejno ptáků, nečekaně a zároveň v souladu s řádem. Folklorista se ubíral ke vsi Osmi borovic, vlastně i on se už stal součástí krajiny v mé paměti.

Starý dráteník dřepěl tou dobou před kameninovou kádí při vstupu do vesnice, vahadlo měl položené na opačné straně, jeden konec cínového drátku rozpaloval plamínky do temně rudá, vůně tavícího se cínu se vznášela svěžím ledovým vzduchem, právě nasněžilo. Stařec držel rozpálenými kleštěmi cínový nýtek a v podřepu hledal pukliny na kamenině, když vtom za sebou uslyšel na sněhu kroky. Ohlédl se a viděl cizince, jak kráčí ke vsi, nic se o něj ale nestaral. Na puklinu v nádobě plivnul trochu slin a pak vši silou zatlačil cínový nýtek dovnitř. Nýtek se nejprve přilepil k nádobě, ale hned zase odpadl. Stařec se zamračil. Všiml si, že cizinec stojí za ním a s nebývalým zájmem hledí na kád.

„Přepálil jsem to, nejde tam,“ utrousil stařík. „Z které doby pochází?“ zeptal se folklorista. „Co povídáš?“

„Ta kád.“ Folklorista ohnul ukazovák a lehce klepl do nádoby, uvnitř zaduněla jasná ozvěna. „To je dračí kád, dynastie Čching.“

To už měl stařec v kleštích druhý nýtek, tentokrát se mu povedlo jej přiletovat do pukliny bez problémů. Usmál se na folkloristu. „A je to. Drátuju už padesát let. Chodím tu po kraji už půl století. Odkud přicházíš?“

„Z hlavního města provincie. Tohle je vesnice Osmi borovic?“

„Téměř. Copak tu pohledáváš?“

„Sbíráám lidové příběhy,“ odpověděl po chvíli zaváhání folklorista, pomyslel si, že stařík z venkova nebude znát slovo folklor.

„Příběhy musí někdo vyprávět, za kým chceš jít?“

„Nevím, ještě tu nikoho neznám.“

„Běž za Pětilesým.“ Stařec se usmál, sfoukl oheň a pak dodal: „Běž za Pětilesým, ten má příběhů plný břich.“

Folklorista se opřel rukou o kád a rozhlížel se po vsi. Slunce se jemně opíralo do namrzlých vodních políček, lehce se bělala. Stromy rostly řídce tu u strouhy, tu u navršené mohyly, všechny opadaly, nikde neviděl očekávané borovice. Nejvýraznější kolem dokola tu byl osamělý strašák uprostřed pole, už černal, na hlavě měl slamák, kdovíkterý odvážný pták mu v křempe vykloval díru.

Povídá se, že folklorista se ubytoval ve škole. Ve vsi neměli hostinec, cizincům poskytovali na přespání lavice ve třídě, nic za to nechtěli, host jen musel odejít ze třídy dříve, než zvonilo na vyučování. V těch chladných ránech vycházel folklorista ze školy s batohem na zádech, obešel ve vsi spoustu dveří, zašel a zas vyšel. Měl bělostnou pleť, tváře

hladce oholené; jeho světlý baloňák a cestovní batoh zanechávaly ve všech hluboký dojem.

Několik pamětníků vyprávělo folkloristovi o vytrácejících se místních zvycích a folklorista si je pečlivě zaznamenával. Seděli u pece v hospodě, popíjeli a žvýkali sušené maso, folklorista všechny hostil a od každého se dozvěděl něco nového. Když tu si náhle vzpomněl na starce, kterého potkal u vesnice, vybavil si jméno Pětilesý, a tak se zeptal, který tu je Pětilesý? Zvláštní bylo, že nikdo ze starých osadníků Osmi borovic to jméno neznal. Až po chvíli vykřikl jeden stařík, už jsem si vzpomněl, Pětilesý je duch, zemřel před více než šedesáti lety, stal se z něj duch, vybrali ho za ducha!

A tak se folklorista dozvěděl o starém místním zvyku, kterému se říkalo vybírání ducha. Vycítil, že to je nejcenější objev v celém průzkumu, poprosil starce, aby mu vše hezky pomalu pověděl, ale tomu bylo už přes osmdesát, mluvil dost zmateně, do záznamu se hodilo jen několik málo vět staříkovy výpovědi.

Zápis

Lidový zvyk vybírání ducha se v Osmi borovicích tradoval od starověku až do třináctého roku republiky. Lidský duch byl vybrán mezi živými, byl vyvolen, aby sloužil zádušní obřad mrtvým duším předků. Rituál se konal jednou za tři roky, tehdy se všichni vesničané sešli v místní svatyni, každý si z oltáře vzal po řadě jeden ingot poskládaný ze staniolu a rozbalil ho, na jednom byl vždy posmrtný symbol, komu připadl, ten byl vyvolen za ducha. Toho pak zabalili do bílé látky, vložili do dračí kádě a klacky ubili k smrti.

Folklorista si vše zapsal, ale stále nebyl zcela spokojený, vždyť to bylo zcela prvně v jeho vědecké kariéře, kdy se setkal s takto neuvěřitelným, skandálním zvykem. U pece v hospodě cítil, jak mu horko stoupá do hlavy, myšlenky mu v ní jen vířily. Pak dostal nápad, nejlepší způsob, jak zvyk zaznamenat, bude zinscenovat onen rituál jako za starých časů. Sevřel bělovlasému staříkovi ruku a zeptal se ho, zdali si ještě pamatuje, jak se to tehdy dělalo. Samozřejmě, odvětil stařík, vidím to jako dnes, jak bych mohl zapomenout? Dobrá tedy, povídá folklorista, uspořádáme ten rituál, chci se přesvědčit na vlastní oči, jak to probíhalo. Stařík se hlasitě rozesmál. Kdepak, to nejde, dneska se už nesmí vybírat duch. Folklorista šel koupit další lahve pálenky a talířky masa, donesl je staříkům na stůl a povídá, bude to jen hra, berte to tak, že mi tím prokážete velkou službu. Proslychá se, že staříci z Osmi borovic pak docela ochotně souhlasili s jeho prosbou. Dohodli se, že v den slunovratu uspořádají ve škole rituál vybírání ducha. Byl to návrh oněch pamětníků, říkali, že rituál se odpradáva konal za slunovratu, a škola stojí na místě původní svatyně, ze které ji přestavěli.

Počasí před slunovratem bylo vlhké a chladné, tenký poprašek sněhu se rozpustil v černé bláto, Osm borovic opět vypadalo zase jako vždy, nějaký rolník skočil bosýma nohama do pole, sebral slámu, co tu na podzim popadala, a rychle se vracel domů. A strašák tam stále stál a hlídal tu do dále se táhnoucí zamrzlou zem.

Folklorista si všiml, že kád u vstupu do vesnice je trochu nahnutá, uvnitř se nahromadilo asi na palec vody. Pomyslel si, že to bude rozátý sníh. Sehnul se a přejel rukou po vystouplém výjevu draka s fénixem, poklepal na stěnu nádoby a řekl si, „je to ta dračí kád“. Hned pak si všiml, že pukliny v kádí jsou všechny pěkně vyspravené, jeden cínový nýtek vedle druhého se jako zuby pevně zakously do prasklin. Folklorista si o jeden z nich popálil ruku, zvedl hlavu a rozhlížel se kolem, skutečně zahlédl starého dráteníka, už přešel

s vahadlem na rameni přes mohyly a pomalu mizel.

„Pětilesý“. Folklorista si vzpomněl na toho ducha zpřed šedesáti lety a úsměv mu bezděčně ztuhl na rtech. Obešel kád kolem dokola, připadal si, jako by obcházel staré časy ve vesnici Osmi borovic, kád na pohřbívání mrtvých vedle něj se otáčela s ním, folklorista si představoval ten místní prazvláštní rituál a byl nadšený, už se nemohl dočkat.

„Pětilesý“. Folklorista vložil ruku do kádě a nahnatal vyfantazírovanou hlavu Pětilesého, bylo tam cosi lepkavého, co se vinulo jako vodní řasy. Oklepal si ruku, ale setřepal jen vzduch, v kádí bylo pouze na palec vody z rozátého sněhu a na dně vrstva šedohnědého mechu. Nic jiného. Žádný přízrak. Folklorista se zamyslel nad dráteníkem, proč ho poslal za někým, kdo je mrtvý, aby mu vyprávěl příběhy, takové vtípky jeho výzkumu lidových zvyklostí nijak nepomohou, naopak. Pak se znovu zahleděl na svou ruku, kterou měl před chvílí v kádí, na prstech nebylo nic, byly bílé jako bez krve, následek mrazivého počasí a jeho chudokrevnosti.

V den slunovratu opět uspořádali v Osmi borovicích rituál vybírání ducha, mezi přítomnými bylo pár starších, kteří přišli dobrovolně, folklorista také vyjednal s místním výborem, že mu pomohou sehnat více obyvatel, chtěl, aby měl rituál co nejvěrnější průběh, říkal, že nejlepší by bylo, kdyby to šlo stejně jako před šedesáti lety.

Oltář poskládali z lavic ve třídě, na udusané hlíně vystavěli dlouhý pás, zapálili na něm spousty svíček a vyložili na něj obětiny jako sušené ryby, maso a ořechy. Nejtěžší to bylo se staniolem. V Osmi borovicích žilo přes tři sta lidí, potřebovali tedy na oltář položit přes sto stříbrných ingotů ze staniolu, a tak ten den pomáhal folklorista starým osadníkům skládat. Nakonec na jeden z nich napsal červenou tuší posmrtný symbol a předal ho nejváženějšímu bělovlasému starci. Díval se, jak bělovlasý stařík ze staniolu skládá ingot stejný jako ty ostatní, jak jej přimíchal do kupky, čtyři muži se pak otočili zády a promíchávali stříbrné se blyštící kupku. Nakonec folklorista sledoval, jak z těch více než tří set ingotů vyskládali dračí řadu, vlnila se z jednoho konce oltáře na druhý, tíse a odhodlaně proti sročenému zástupu lidí.

Lidé se také postavili do řady, pomalu se šinuli k oltáři, každý si vybral jeden ingot a podal jej bělovlasému starci. Stařec jej pomalu rozevřel a obřadně si jej položil do dlaně. Všichni v Osmi borovicích bedlivě sledovali starce, čekali, až zvedne jeden staniol nad hlavu a řekne: Duch, duch je mezi námi.

Folklorista stál na konci řady, spolu s ostatními se postupně blížil k oltáři a přitom pozoroval, co se děje vpředu. Lidé jeden za druhým procházeli kolem starcovy paže, duch se stále neukazoval. Folkloristovi hlavou problesklo několik myšlenek, ale zapudil je jako příliš neskutečné konce. Zavrtěl hlavou, došel pomalu k oltáři a stejně jako ostatní muži a ženy ze vsi vybral jeden z ingotů. Už jich tu nezůstávalo mnoho, ale musel po jednom z nich sáhnout. Přistoupil k starci, na jeho bílých fousech se třpytily odlesky sněhu. Stařec k němu natáhl ruku, byla také stříbřitě lesklá. Folklorista se zachvěl, předal ingot starci, to není možné, pomyslel si, to by bylo příliš přitažené za vlasy. Všiml si, že i ve starcových očích se objevil ten stříbřitě bílý svit. Rozevřel ingot a pomalu začal zvedat ruku do výše. Folklorista pak jasně uslyšel starcův vřelý hlas.

Duch.

Duch je mezi námi.

Folklorista se usmál, šly na něj mdloby, ale říkal si, že přece nemá důvod omdlévat, a tak se usmál na kolem stojící hučící zástup a řekl, to je ale zajímavé, tak já jsem duch. V tu chvíli

Su Tchung (nar. 1963) je zavedený povídkář a novelista, otevřeně se hlásí k inspiraci dílem Eileen Chang. Bývá řazen mezi avantgardní spisovatele. Svůj pseudonym si zvolil podle města Su-čou, odkud pochází. Ve světě jej nejvíc proslavilo filmové zpracování jeho novely Manželky a konkubíny režiséra Čang I-moua pod názvem Zavěste červené lucerny. V českém jazyce dosud vyšla jen jeho povídka Jeden den v Pan-sü ve výboru 7x čínská avantgarda v překladu Petra Šimona. Su Tchung získal v roce 2009 jako druhý čínský spisovatel v historii Man Asian Literary Prize.

Su Tchung



John Hacking: Snih, 2010

starci za zády vyskočili čtyři muži s obrovskou bílou plachetkou, obalili do ní folkloristu od hlavy k patě, zvedli jej a běželi s ním ven. Bíle zabalený folklorista zpočátku klidně spolupracoval, ale když ho popadli a on uslyšel ohlušující volání zástupu místních, pocítil zvláštní strach a začal křičet: „Kam mě nese- te? Kam jdete?“ „K dračí kádi, zapomněls?“ řekl jeden z mužů. „Vždyť jsi to po nás chtěl ty.“ Folklorista se uklidnil, skrz bílou plachtu viděl černý zástup mužů a žen z Osmi borovic, jak běží a křepčí za ním, někteří volali: „Duch! Duch!“ Jak tak letěl ledovým vzduchem, vzpomněl si najednou na starého dráteníka a Pětilesého a znovu dostal strach. Nosiči ducha kráčeli čím dál tím rychleji, nesli jej ke dračí kádi jako s větrem o závod, folklorista v transu uviděl dračí kád, pukliny a cínové nýtky, také na palec hlubokou vrstvu roztáté vody a mech. Znenadání divoce zaječel, ne, pusťte mě, okamžitě mě pusťte!

Zástup doprovázející ducha se konečně zastavil, položili folkloristu na zem a vrstvu po vrstvě z něj sundali bílou plachtu. Objevila se folkloristova tvář, byla děsivě bílá. Vstal, odkopl ze sebe poslední vrstvu plachty, rukama si oklepával svrchník, kalhoty a vlasy. Pak se obrátil na bělovlasého staříka a řekl, je to jen inscenace, není to doopravdy, já se zabývám výzkumem lidových zvyků, nejsem duch. „Samozřejmě, že to není doopravdy,“ odpověděl stařík. „Být to doopravdy, tak to tady nekončí.“

„Necítím se dobře, nějak se mi špatně dýchá.“ „Tady to nekončí,“ pokračoval stařík. „Máme tě dát do kádě a každý vesničan ti má dát ránu, máš být ubit klacky.“

„Už dost, dál hrát nebudeme, už tak to bylo hodně blízko skutečnosti.“

Folklorista zhluboka vydechl, posadil se na kád a díval se po mlčenlivém zástupu. Začínali se rozcházet. Folklorista se cítil slabý, seděl tam, dokud se měsíc nevyšplhal nad komín vzdálené cihelny. Lidé se postupně vzdálili, jen strašák v poli hučel ve větru, jeho slamák zmizel, někdo ho asi v tom zmatku odnesl.

Co se to děje? Folklorista si sáhl na krk, od chvíle, kdy ho zabalili do bílé plachty, jako by měl něco v hrtanu, špatně se mu dýchalo. Poklepal na okraj kádě a vstal. Pomyslel si, že není zrovna šťastné, že se v Osmi borovicích stal na chvíli duchem, nicméně tohle je bezpochyby nejvýznamnější objev jeho terénního výzkumu.

Slyšel jsem, že se to přihodilo v den, kdy folklorista odjížděl z Osmi borovic.

Vyšel ze školy s batohem na zádech, procházel vsí a vesničané se s ním loučili ze svých tmavých vlhkých příbytků. Neslyšel dobře, co říkají, ale věděl, že se s ním loučí. Folklorista byl smutný, jako by o něco přišel. Odcházel po pěšině pokryté kousky ledu a blížil se k místní silnici. Ten den foukal silný vítr, folklorista si vyhrnul límec nahoru a v předklonu kráčel pryč. Když vycházel ze vsi, všiml si dračí kádě u cesty, voda v ní přes noc zamrzla, lehounce se modrala. Ucítil ve vzduchu vůni taveného cínu, vznášela se kolem kádě a vsakovala se mu do tváře a do zavazadla. Folklorista zhlédl a rozhlížel se kolem, viděl, že starý dráteník už je hodně daleko.

Dráteník kráčel po místní silnici, jeho vahadlo se mu vznášelo na rameni a občas se ohnivě zabýsklo jako nějaká světluška. Folklorista si s jeho zjevením uvědomil existenci podivné tajemného kruhu. Chtěl ho dohonit. Chtěl zjistit pravou povahu toho kruhu.

Přidal do kroku a brzy vstoupil na šterkový povrch místní silnice. Odhadoval, že starý dráteník může být tak tři sta metrů před ním, tímto tempem a rychlostí ho může dohnat za takových pět minut.

Po chvíli už folklorista po silnici téměř kľusal, přesto zjišťoval, že se vzdálenost mezi ním a dráteníkem nijak nezmenšuje, byla stále stejná, pořád zhruba tři sta metrů. Netušil, jak to je možné. Folklorista běžel a běžel, čelo se mu orosilo potem, nohy začínaly slábnout. Svázán pochybami a vlastní úzkostí cválal beznadějně jako starý kůň. Slyšel, jak se silnicí nese volání z dále a kdesi v nedohlednu mu odpovídá ozvěna: Pětilesý... Pětilesý... Pětilesý...

Folklorista se zastavil a rozhlížel se všemi směry, ale kromě ohnivých jiskřiček dráteníka se kolem rozprostírala jen osiřelá pole, vesnice zela prázdnotou. Propadl panice, znenadání se otočil a hlasitě zakřičel k nebi: „Pětilesý!“ Slyšel, jak vesnicí zaduněla mocná ozvěna, pak za zády ucítil silný závan větru, ten proud vzduchu se velmi rychle proměnil v pevnou tupou zbraň, která jej vymrštila do vzduchu, kus cesty letěl a pak dopadl na zem.

Za volantem nákladáku seděl mladíček. Pamatoval si, že už v dálce začal troubit, ale ten člověk stál na silnici a ani se nehnul, pomyslel si, že to je stopař, nechtěl brát stopaře, a tak si řekl, že pojede dál a stopař nakonec jistě uhne. Ale ten člověk to asi neměl v hlavě pořádku, přední náprava jej vymrštila do vzduchu, letěl jako velký vyděšený pták. Řidiče oblila hrůza, nezastavil, naopak šlápl na plyn a uháněl z místa nehody. Když ale dojel do životem pulsujících ulic okresního města, ozvalo se v něm svědomí. Po chvíli zastavil před stanicí veřejné bezpečnosti, seskočil z kabiny a vešel dovnitř.

Vyšetřující tým kráčel po silnici, vepředu šel onen mladý řidič, jenž nehodu nahlásil, s hlavami sehnutými hledali stopy krve. Na silnici se začínal snášet soumrak, šterkový povrch odrážel čistý bílý svit, nebylo tam ani stopy po krvi nebo mrtvole. To je zvláštní, řekl mladík policistovi, určitě to bylo tady v tom úseku, kam se poděl? Kohosi napadlo, možná ho odnesl někdo z vesnice, pojďme se tam podívat.

Zahnuli na úzkou pěšinku k Osmi borovicím. Když přišli k vesnici, řidič najednou vykřikl, batoh, to je jeho batoh. Uviděli, že vedle velké kádě leží tmavě hnědý batoh, rozběhli se tam a pak spatřili dvě lidské nohy, jak vykukují z kádě. Mrtvý ležel stočený do klubíčka v kádi.

Oči mrtvého byly otevřené, podle oblečení bylo na první pohled patrné, že se jedná o vědeckého pracovníka, jeho tváře byly mrazivé a bílé jako led a vyzářovaly výraz zvláštního údivu.

„V kádi?“ divil se řidič. „Jak se mohl dostat do kádě?“

Zkušeni policisté otevřeli batoh mrtvého, kromě šatů, ručníku, zubního kartáčku, pasty a hrnku na čaj tam našli zápisník v plastových deskách hustě popsaný znaky, ze kterého vypadl kus staniolu, pocínovaná vrstva byla celá osahaná a na zadní straně byl posmrtný symbol a červenou tuší velký znak *duch*. „Duch?“ podivil se mladíček. „Tak on je duch?“

Znal jsem toho folkloristu. Jeho smrt podle mého názoru provázela spousta podivných zvláštností. Na jeho pohřbu jsem zaslechl slova jiného folkloristy, jak si pro sebe říká, bylo to jen završení rituálu.

Z čínského originálu **I-š' te wan-čcheng** (Su Tchung, Žen-min wen-süe čchu-pan-še, Peking 2001) přeložila **Zuzana Li**.

Milíčova 13, Praha 3
www.argo.cz, argo@argo.cz
 distribuce www.kosmas.cz

KIM JONG-HA

Říše světla

Přeložil Tomáš Horák

298 Kč



Na Jihu usazený severokorejský agent Kim Kijong je ředitelem malé firmy zabývající se dovozem a distribucí filmů. Poté, co se stal jeho nadřízený v Pchjongjangu obětí čistky, přerušilo s Kijongem severokorejské vedení všechny kontakty a on byl ponechán vlastnímu osudu v dravé kapitalistické společnosti. Román korejského spisovatele představuje v pořadí druhou publikaci z celkem deseti titulů moderní korejské literatury, které budou v průběhu čtyř let vydávány nakladatelstvím Argo. Kniha s názvem Říše světla je dílem světově známého spisovatele Kim Jong-Ha, který v Česku touto knihou debutuje.

UMBERTO ECO

Zpověď mladého romanopisce

Přeložil Petr Fantys

259 Kč

Se stylistickou elegancí sobě vlastní se v ní autor vyznává z celoživotní fascinace literaturou; ve čtyřech esejích nechává čtenáře nahlédnout do romanopiscovy kuchyně a zároveň předvádí svůj pověstný literárněteoretický a kritický um. S jeho použitím pak vysvětluje, proč nás literatura dokáže pohnout k slzám, v jakém smyslu „existují“ Anna Kareninová, Rehoř Samsa či paní Bovaryová, anebo proč musí být dobrá non-fiction vystavěna jako napínavá detektivka. Lze dodat, že podobně napínavě je vystavěna i jeho Zpověď.



SOS FILIPÍNY

Pošlete pomoc na 37893789/0300

nebo pošlete SMS ve tvaru DMS FILIPINY na číslo 87777

Cena DMS je 30 Kč, Člověk v tísni obdrží 28,50 Kč.
 Více na www.darcovskasms.cz.
 Službu DMS provozuje Fórum dárců.

www.clovekvτισni.cz

papelote

Zaměřte se na budoucnost!
 DIÁŘE 2014



fairfalle



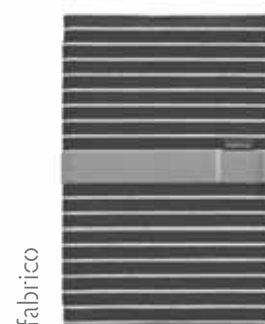
brik



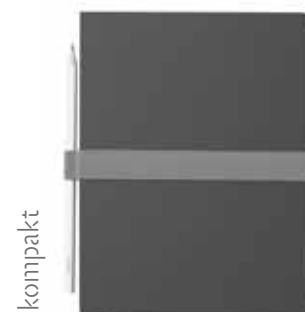
kulturní diář



elemento



fabrico



kompakt

www.papelote.cz

PR UM

FRIEDRICH OHMANN

OBJEV BAROKU
 A POČÁTKY MODERNÍ ARCHITEKTURY
 V ČECHÁCH

8.11.2013 — 4.1.2014
 Galerie UM
 po-so 10 — 18 hodin
 vstup zdarma
www.umprum.net

S T

HABITUS

Tadeáš Podracký

Kurátor doplňující výstavy Adam Štěch

P A

8. 11. – 22. 12. 2013
 Galerie hlavního města Prahy
 Colloredo-Mansfeldský palác,
 Karlova 2, Praha 1
 út-ne 10–18 h
www.ghmp.cz

U T R

ghmp PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA
 Radio Wave Český rozhlas VICE METROPOLIS A2 art-antiques

Dallaský mýtus

K výročí atentátu na Johna F. Kennedyho

Od zastřelení prezidenta USA Johna Fitzgeralda Kennedyho uplynulo sice už půlstoletí, ale nad jeho smrtí se vznáší stále řada otazníků. Místo snahy nalézt odpovědi jsme svědky pokusů Kennedyho dehonestovat, anebo naopak idealizovat a tím ho začlenit do celoamerického mýtu, jenž pracuje ve prospěch vládnoucích struktur.

PETR SCHNUR

K padesátému výročí atentátu na Johna F. Kennedyho spustila Amerika prapory na půl žerdi a jeho „následníci“ Bill Clinton a Barack Obama se klaněli u jeho hrobu. Bizarní podívaná, zvlášť když si uvědomíme, že Clintonova špinavá válka v Jugoslávii nebyla o nic legitimnější než Bushova v Iráku a Obamova v Libyi. O Guantánamu, vzdušných bezpilotních zabíjácích, aféře NSA a vnitrostátním posilování moci represivních institucí na úkor právního státu ani nemluvě. Předzvěst budoucího národního svátku?

Historie stále (l)živá

Jeden z názorných příkladů posmrtné pacifikace nepohodlného jedince, který se postavil mimo dobový mainstream, najdeme ve středověké Francii. Johanka z Arku prodělala politickou transformaci od vojenského stratéga přes nebezpečnou kacírku až po národní hrdinku a svatou patronku Francie. Šlo o geniální metodu absorpce nepohodlného elementu mocenskými strukturami, se kterou se v různých lokálních a dobových variantách v průběhu dějin setkáváme až do současnosti. Po eliminaci přichází instrumentalizace perverzí historické role narušitele ve prospěch politické kontinuity establishmentu, kterému byl dotyčný nepohodlný a který se postaral o jeho umlčení. Vyřadit ze hry, zdiskreditovat a zapomenout je jedna možnost, nicméně nejefektivnější způsob boje proti revolučnímu mýtu je buď jeho komercializace, nebo domestikace v oficiálním panteonu svatých. Z odhodlané, byť problematické osobnosti narušující funkčnost panující moci se posléze stává „svatý“, sloužící k jejímu udržení. Jeanne de Domrémy byla posthumně transformovaná v Pannu orleánskou.

Co s JFK?

V kvazidiskusi o prezidentu Kennedym, která se již několik roků opět vede, se otázka pozadí atentátu stala okrajovým problémem. V kontextu poválečné americké a světové historie nakonec přece nejde o to, jestli byl Kennedy sukničkář, symbol mladistvé Ameriky sahající

po hvězdách nebo obojí zároveň. A již vůbec nejde o spekulace typu „Přežil by prezident atentát, kdyby na sobě neměl korzet a mohl se schovat mezi sedadla?“, které nejnověji osvěžily výroční mainstreamové analýzy dallaské tragédie. Podobně jako v případě Johanky a dalších obětí mlýnice mocenských struktur se i v kauze JFK klíčovým momentem stávají mechanismy fungování reálně existující moci. Už jen z tohoto důvodu by neměla otázka po pachateli ztratit na významu a aktuálnosti. Nejde v ní nakonec o nic menšího než o hodnověrnost institucí demokratického a právního státu.

Komise amerického Kongresu, která v letech 1976 až 1979 ve svém vyšetřování došla k závěru, že se pravděpodobně jednalo o spiknutí, byla totiž posledním, byť zoufale nedokonaleým oficiálním pokusem vypořádat se s temnou minulostí. Evidence mechanismů bránících objasnění vražd Johna F. Kennedyho, jeho bratra Roberta, Malcolma X a Martina Luthera Kinga, abychom jmenovali jen ty nejspektakulárnější, zpochybňuje samotnou podstatu americké republiky. Nejpozději po prvním zveřejnění takzvaného Zapruderova filmu (záběry kritického okamžiku přesvědčivě dokazují, že prezidentova hlava byla trefena plošně zpředu) muselo být jasné, že autorem finální smrtelné střely nemohl být Lee Harvey Oswald. Tři střely během necelých šesti sekund, teorie „magické kulky“, která měla způsobit celkem sedm ran u dvou osob, a další střelecké zázraky – to jsou pouze ty největší otazníky vznášející se nad teorií osamocенého pachatele. Těžko mohlo jít tudíž o čin jedince a celá zpráva Warrenovy komise není ničím jiným než zamlžující fraškou.

Přesto se žádný z následujících prezidentů ani nepokusil vnést světlo do této tragické události. K čemu tedy slouží ona náhlá vlajková pieta a Obamovo teatrální klanění u Kennedyho hrobu?

Metoda pacifikace

Stoupající počet dokumentárních pořadů buď o tom, jaký byl John Kennedy zhýralec, nebo naopak na téma, jak Amerika pozbyla

vizionářského sunny boye, odpoutává pozornost od zásadní otázky. Co se vlastně tehdy v Dallasu stalo? První pohled slouží k demonstřazi pozitivního prezidentova mýtu a podvědomému snížení míry osobní identifikace s jeho osudem. Pohled druhý ho naopak prezentuje jako kontinuální součást „american way of life“, reálně žitého amerického snu, který je navíc posvěcován vysokými oběťmi. Společné mají tyto zdánlivě protichůdné tendence jedno: atentát v Dallasu se stejně jako jeho oběť depolitizuje, pachatelem není systém, ale bezvýznamný jedinec. A tento odpolitizovaný obraz zbavený empirie se dá bez problémů integrovat do celoamerického mýtu – do panteonu těch, kteří i za cenu, že se stali oběťmi zlobných, nepřejících, a tedy neamerických individuí, svým pionýrským duchem povznесли Ameriku o stupeň výš.

Spojníci mezi listopadem roku 1963 a dneškem vytvořil svým gestem sám Obama, který se v roce 2008 stylizoval do politické inkarnace Martina Luthera Kinga a následovníka JFK. Jedná se snad o hlubší symboliku ve spojitosti s nedávnými diplomatickými aktivitami vůči Rusku, Sýrii a Íránu? Nebo se určadující prezident s válečnou i lidskoprávní bilancí, připomínající doposud spíše předchůdce Bushe juniora, snaží laciným emotivním gestem očistit pošramocенou pověst? Kennedy v létě roku 1963 na washingtonské univerzitě vyslovil přesvědčení, že svět nepotřebuje „pax americana“ vynucený zbraněmi, ale spravedlivý mír, k němuž připravoval první kroky. Této pozici jsou Obamovy činy značně vzdálené, a tak pieta u Kennedyho hrobu – bez vůle vyšetřit pozadí atentátu – slouží prezidentovi pouze k sebe prezentaci a udržení statu quo.

Ve filmu *JFK* Olivera Stonea citoval státní zástupce Garrison Alfreda Tennysona, jenž mluvil o mocných, kteří zapomínají na umírajícího krále. V případě Johna Fitzgeralda Kennedyho to již tak úplně neplatí: padesát let po „králově“ smrti si na něj mocní totiž opět a rádi vzpomněli.

Autor je historik a religionista, dlouhodobě žije v Hannoveru.

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP

Všichni, kdo si pamatují ukrajinské události zimy 2004, které později vešly do dějin pod názvem oranžová revoluce, musí mít v posledních dnech pocit neodbytného dějvu. Nejprve prezident Viktor Janukovyč před dvěma lety prohlásil, že Ukrajina chce asociální dohodu s Evropskou unií, a k překvapení mnohých ji pak skutečně dojednal. Týden před plánovaným podpisem však své rozhodnutí změnil a s odkazem na špatnou ekonomickou situaci oznámil, že nic podepisovat nebude. Asi i jeho ovšem zaskočila prudká reakce občanů, kteří okamžitě vyrazili do ulic a na náměstí v Kyjevě znovu postavili stanové městečko.

UAINFO

Politiky, včetně těch populárních opozičních, si demonstranti okázale drží od těla. Tady nejde o volby či rating, ale o civilizační volbu země, tvrdí aktivisté. Jejich pocity poté, co se

dozvěděli, že dohoda s Evropskou unií nebude, ostře, ale pregnantně formulovala 22. listopadu na serveru uainfo.org spisovatelka a hudebnice Irena Karpa: „Stojím na balkóně, koukám se na provoz pod sebou a říkám si: Jsme dospělí lidé, bez viditelných poškození mozku, pohlavně dozralí, právně odpovědní, mluvíme cizími jazyky, řídíme auta, máme děti, rozumíme své práci a nemáme nic proti tomu, abychom žili v civilizovaných podmínkách, vhodných pro rozvoj nás i jiných lidí, v podmínkách, kdy si můžeme splnit naše cíle, touhy a dožít v klidu, ne jako žebráci. **Tak proč, do prdele, dovolujeme bandě tlustých hajzlů, kteří onanují nad Sovětským svazem, dělat za nás naše rozhodnutí, řídit naše životy a vůbec s námi dělat, co se jim zachce, když stačí, aby se na jednom místě sešlo sto tisíc lidí a žádná armáda s nimi nebude moci nic udělat!**“ Samozřejmě, v okamžiku, kdy píší tento text, nikdo neví, jak celá akce naštvaných příznivců evropského směřování dopadne. Tím spíše, že opozice je nejednotná a její část tvoří ultranacionalisté ze strany Svoboda, kteří by si svou rétorikou ve většině členských zemí vykoledovali trestní stíhání za šíření nejružnějších nenávistí. Nicméně je jisté pozoruhodné, že ukrajinská společnost dokázala překonat rezignaci na politické dění, která přišla s kocovinou po oranžové revoluci, a znovu vyšla do ulic. „Už jsem zase na Majdanu, hergot,“ napsal mi jeden kyjevský známý. Na otázku, proč píše „hergot“, odpověděl: „Protože to trvá už od roku 1991.“



Situaci komentoval 25. listopadu známý publicista a šéfredaktor malé televizní stanice **TVi** Vitalij Portnikov: „Vláda sama nepochopila, co se jí povedlo: probudit Ukrajince. I kdyby teď prezident udělal salto mortale, přiletěl do Vilniusu spolu s Julií Tymošenkovou a podepsal dohodu, tak už mu to nepomůže. Protože žádné rychlé zlepšení životní úrovně hned po podpisu nebude, lidi budou přesvědčeni, že to je kvůli tomu, že Viktor Janukovyč špatně plní dohody, hází Evropě klacky pod nohy, nepřijímá potřebné zákony a tak dále. Ten, který nejdřív dá naději a potom ji zadupe do země, zcela ztratí důvěru lidí. Těch, kteří mu věřili, i těch, kteří ho trpěli kvůli své budoucnosti. Kdyby se to stalo „oranžovému prezidentovi“ Viktoru Juščenkovi. Teď se stejná věc děje Janukovyčovi.“ **Ruská média ve své většině komentují situaci okolo ukrajinských evropských aspirací z hlediska geopolitiky. V jejich chápání jde o klasický konflikt Západu a Východu o teritorium, které se oba soupeři snaží přetáhnout na svou stranu, a v zásadě je to otázka ceny.** Zejména státní televizní kanály v posledních týdnech překonávaly samy sebe, aby Ukrajincům ukázaly, co je čeká. Státní holding Vesti například z faktu podpisu dohody o nediskriminaci Romů učinil závěr, že ve skutečnosti jde Evropské unii o to, aby mohla na Ukrajinu deportovat Romy z Francie a Británie. V den, kdy Viktor Janukovyč oznámil, že nic

ve Vilniusu podepisovat nebude, běžela na prvním kanálu ruské televize dlouhá reportáž o tom, jak vstup do EU Rumunům a Bulharům nic nepřinesl, a naopak zhoršil jejich ekonomickou situaci. A tak by člověk mohl ve výčtu pokračovat. Odmítnutí podpisu ve Vilniusu je chápáno jako vítězství Ruska a jmenovitě Vladimira Putina.

Kommersant

Známý politolog a šéfredaktor prestižního časopisu Rusko v globální politice Fjodor Lukjanov se v deníku **Kommersant** 25. listopadu pokusil vysvětlit, proč je ruský prezident populární i mezi Evropany. „**Popularita Vladimira Putina v určitých krucích vyplývá z naprostého rozčarování ze západních politiků. Vypadají bezmocně, nerozhodně, zapletli se do problémů, které sami vyvolali. Z této strany ruský prezident vypadá jako soudný a pragmaticky nemilosrdný vůdce, který ví, co chce, a nakonec toho dosáhne.** Paradox spočívá v tom, že obraz Putina coby šachového velmistra, který jistě hýbe figurkami na velké šachovnici, není spojen s obrazem země, kterou vede. Rusko je na Západě, ale i na Východě vnímáno jako pohasínající impérium s disproportionální ekonomikou, neefektivní státní správou, zastaralými názory a beznadějnou demografií. Kompenzovat průšvihy ve vývoji autoritou Vladimira Putina a mistrovstvím ruských diplomatů jistě nějakou dobu půjde. Ale ne dlouho.“

KONTR A2 PUNKT

kulturní čtrnáctideník A2 uvádí festival postžánrové experimentální hudby

JOKE LANZ (CH), RUMPELN (DE), ILILL (FR), URBANFAILURE (SK), AT BONA FIDE (CZ)
15/12/2013 20.00 HOODOO CLUB (KORUNNÍ 106, PRAHA 10) 190/150 CZK kontra2punkt.cz

A2

MINISTERSTVO
KULTURYhis
VOICERADIO
1
97.9FULLMOON
MUSIC MAGAZINE

radio.wave

unijazz

RED COLOUR
FOR BLIND

Nadělte vánoční předplatné A2!

Nečekejte na zázraky.

Oživte svátky konzumu dárkem proti měknutí mozku. Předplaťte sobě nebo svým blízkým Ádvojku.

Ušetřete

Pokud si předplatíte Ádvojku **do 21. 12. 2013**, získáte desetiprocentní slevu, originální designový blok od Martina Kubáta a knížku z nakladatelství Fra.

STANDARD předplaťte si Ádvojku na rok za zvýhodněnou cenu a získáte **originální designový blok Papelete s grafikou Martina Kubáta a knížku z nakladatelství Fra – CELOROČNÍ PŘEDPLATNÉ (26 čísel) a přístup do archivu A2 za 719 Kč**

ELEKTRO získáte **CELOROČNÍ PŘEDPLATNÉ V ELEKTRONICKÉ PODOBĚ** pro vaše čtečky a tablety za bezkonkurenční cenu – každé číslo (**26 čísel**) do vaší elektronické hračky a **přístup do archivu A2** jen za **399 Kč**

Nezblbněte!

Ádvojka je jedním z mála nezávislých titulů na českém trhu. Nepodléháme zájmům PR sekce politických stran a finančních skupin. Nerezignujeme na kvalitu textů a poskytujeme prostor umělcům, teoretikům, spisovatelům a lidem s vlastním názorem.

Závazné objednávky posílejte na e-mail kaplan@advojka.cz. Poté vám e-mailem zašleme certifikát o darování A2, který můžete vytisknout a dát pod stromeček.

Konečná pravda ekonomie

Mezi vědou, ideologií a šarlatánstvím

Friedrich Hayek kdysi napsal nedoložitelné tvrzení, že ekonomie je nejrozvinutější společenskou vědou. Leckterý vědec si myslí, že jeho obor je ten nejlepší, a někteří to v humorné nadsázce prohlašují. Hayek však svůj výrok myslel smrtelně vážně. Oprávněnější se přitom může zdát tvrzení, že ekonomie v mnoha jejích podobách s vědou nemá pranic společného.

ADAM VOTRUBA

Mnozí představitelé společenských věd vytýkají ekonomům, že jsou jako jediní zcela uzavření komunikaci s ostatními společenskovědními obory. Britský historik John L. King napsal na adresu ekonomů jízlivě: „Jejich hry s čísly a počítačové vzorce se ukázaly irelevantní a podobně slavné jsou i jejich mylné předpovědi. Je to, jako by se získáním vzdělání tito lidé ztratili schopnost přemýšlet.“ Cílem tohoto textu není porovnat vyspělost jednotlivých společenskovědních oborů, ale upozornit na jisté nedostatky ekonomického bádání, které jsou odbornou a laickou veřejností obvykle přehlíženy. Jde však o pochybení natolik závažná, že na jejich základě lze tvrdit, že ekonomie vůbec není vědou.

Ekonomie jako formální věda?

Vědní obory můžeme podle jejich metody dělit na vědy formální a empirické. Formální vědy vycházejí z axiomů – jednoduchých tvrzení, která jsou považována za evidentně pravdivá a jež není třeba dokazovat –, z nichž se pak logickou cestou vyvozují platné závěry. Jsou to vědy o jakémsi ideálním modelovém světě a patří mezi ně třeba matematika a logika. Empirické vědy se zabývají světem kolem nás, nepracují s axiomy, základní požadavek je, aby jejich závěry byly v souladu s fakty, jež lze získat pozorováním. Náleží k nim fyzika, sociologie, historie, biologie, chemie a další.

Kdysi se lidé domnívali, že i pravdy o okolním světě lze získat pomocí čistě logické dedukce na základě axiomů. Ještě v 17. století považovali významní filosofové tuto metodu za univerzálně platnou. Pokrok moderních věd byl umožněn mimo jiné díky empiristům – filosofům, kteří v 18. století tento postup odmítli. Přesto i dnes existuje jeden vědní obor, který se tváří, jako by z axiomů bylo lze vyvodit pravdy o světě kolem nás. Je to ekonomie. Formální věda o zkušenostním (empirickém) světě je ovšem ze své podstaty nesmysl.

Požadavek na empirické ověření vědeckých poznatků formulovali ve 20. století nejlépe novopozitivisté, zejména Karl Raimund Popper. Podle Poppera jsou smysluplné takové výroky, které lze empiricky falzifikovat. Proč falzifikovat, tedy vyvrátit, a ne rovnou ověřit? Protože obecné poznatky vyvozené z jednotlivých pozorování mají jen podmíněnou platnost. Pozorujeme-li stokrát, že upuštěný kámen padá k zemi, nemáme čistě z logického hlediska jistotu, že se tak stane i po sto prvé. Ovšem závěr, že upuštěný kámen padá k zemi, je smysluplný. Víme, co by se mělo stát, aby tento výrok neplatil. Novopozitivisté proto odmítali jako nesmyslné veškeré výroky, které nelze vyvrátit, například výroky o bohu, o jsoucnu a podobně.

Skutečnosti, že ekonomové porušují metodu, na nichž spočívá moderní věda, si povšiml například světový finančník George Soros, jenž odmítl neoliberalní doktrínu, která s odvoláním na ekonomickou vědu tvrdí, že „nejlepší alokaci zdrojů zajistí zcela deregulovaný trh“. Jde o typickou tezi, kterou nelze empiricky vyvrátit. Soros upozorňuje na podobnost mezi

neoliberalismem a různými totalitárními ideologiemi, jež spočívá v tom, že si stejně jako ony činí nárok na konečnou pravdu.

Sklon k formulování empiricky nevyvratitelných tezí má většina liberální (neoklasické) ekonomie. K dokonalosti je tento přístup doveden u představitelů rakouské školy. Ludwig von Mises prosazoval takzvaný apriorismus jako základní ekonomickou metodu. Vycházel při tom z axiomu, že člověk jedná cílevědomě. Tento axiom je podle něj nutně pravdivý, a pravdivé jsou tak i závěry, které z něj vyvodíme. (Proto je ani není třeba empiricky testovat.) Co si máme představit pod cílevědomým jednáním, je patrnější z jiné formulace téhož axiomu: Každý člověk se snaží maximalizovat svůj užitek. Co však z toho plyne pro vědeckou analýzu? Člověk, který přijal úplatek v řádech milionů, maximalizuje svůj užitek. Člověk, který nezištně pomáhá postiženým, maximalizuje svůj užitek. Sebevrah maximalizuje svůj užitek. Co by se mělo stát, aby člověk nemaximalizoval svůj užitek? Taková možnost neexistuje.

Výtky, které zaznívaly na adresu tohoto přístupu, představitelé rakouské školy odmítali. Murray Rothbard s naprostou samozřejmostí tvrdí, že ekonomie jako nauka o lidském jednání je díky axiomatickému přístupu mnohem exaktnější vědou než fyzika. Humorné je, že někteří filosofové hájící empirismus jsou mezi „rakušany“ oslavováni jako představitelé slavné liberální tradice – například Hume a Popper, přestože právě jeho filosofická koncepce staví misesovský přístup na hlavu. Jiní empiristé, kteří tvrdili v podstatě totéž co Popper, jsou rakouskou školou odmítáni (Wittgenstein, Carnap). Toto škatulkování filosofů na ty správné (liberální) a ty špatné připomíná svou nesmyslností výrok Václava Klause, že vepřový řízek je pravicový, zatímco kuřecí řízek je levicová úchylka.

Za světem jevů je svět jsoucna

Další ekonomickou školou, která se prohřešuje proti vědeckým metodám, je škola racionálních očekávání. Rovněž tento směr vychází z liberálních tradic. Představitelé této školy na sebe upozornili mimo jiné kritikou takzvané Phillipsovy křivky. Phillipsova křivka souvisí s hypotézou, že vyšší inflace vede k nižší míře nezaměstnanosti. Koncem padesátých let byla tato hypotéza úspěšně testována na základě empirických výzkumů. Později se zdálo (opět na základě empirických dat), že tento vztah přestává platit.

Přijatelnou hypotézou by mohlo být, že lidé se naučili inflaci poté, co se stala běžnou součástí života, zakalkulovat do svých očekávání, a tak přestala hrát roli ekonomického stimulu. Tímto směrem se ubírala například kritika Phillipsovy křivky ze strany Milтона Friedmana. Ten hovořil o Phillipsově křivce krátkodobé a dlouhodobé. V první fázi inflace sníží nezaměstnanost, ta se však potom (při konstantní inflaci) vrátí na svou přirozenou úroveň.

Stoupenci školy racionálních očekávání to vidí jinak. Podle nich existuje reálně jen dlouhodobá Phillipsova křivka. Tu označují za pravdivou. (Na grafu je to přímka rovnoběžná s osou inflace.) Krátkodobá křivka je naopak pouze „jevová“. Projeví se tehdy, když jsou ekonomické subjekty zaskočeny. Tímto rozlišením na pravou a jevovou křivku ekonomové navázali (snad nechtěně) na starořeckou filosofii z 5. století před naším letopočtem. Tehdy se věřilo, že za zdánlivým světem smyslových jevů se skrývá pravý svět dokonalého jsoucna. Zénón z Eleje dokazoval svými příklady s Achillem a želvou, že pohyb je pouze zdánlivý, zatímco pravé jsoucno je nehybné. Stojí za povšimnutí, že pravdivá Phillipsova křivka byla získána logicky deduktivní spekulací vycházející z obvyklých předpokladů liberální ekonomie

o „racionálním“ jednání a vůbec nebyla podrobena empirickému testování. Empiricky získaná Phillipsova křivka byla naopak smetena ze stolu jako „pouhá“ jevová záležitost.

Ideologický aspekt

Položme si otázku, proč se tak děje. Proč právě v ekonomii se tak houževnatě udržují nevědecké postupy? Proč vstávají jako fénix z popela poté, co byly osvícenějšími ekonomy odmítnuty? Proč se ještě vůbec učí o nějaké rakouské škole? Je to podobné, jako by adept astronomie musel znát vedle Keplerových zákonů i názory slavných astrologů rudolfínské doby.

Důvod spočívá nejspíš v ideologickém charakteru ekonomické disciplíny. Liberální ekonomie vyvíjí nezměrné úsilí, aby dokázala, že stát nemá firmy „otravovat“ s nějakými pravidly, požadavky či omezeními. Za to jsou liberální ekonomové dobře placeni, s takovými názory mají přístup do médií a lze s jejich pomocí získat na vážnosti. Jde v podstatě o sofistikovaný lobbying za taková pravidla hospodářské soutěže, z nichž mohou profitovat největší firmy a nadnárodní korporace.

Někteří radikální představitelé liberálního proudu (libertinisté) jdou tak daleko, že doporučují zrušení státu. Tím v podstatě naplňují definici politického extremismu. Zatímco ovšem ostatní extremisté (anarchisté, komunisté, neonacisté) jsou pronásledováni bezpečnostními složkami státu, představitelé libertinizmu jsou váženými odborníky a členy akademických institucí. Nabízí se otázka: jaký je vlastně rozdíl mezi

nimi a anarchisty? Anarchisté chtějí destruovat stát proti kapitalistům, představitelé libertinizmu ho chtějí destruovat pro kapitalisty. Quod licet lovi, non licet bovi. Užitečnost libertinizmu patrně spočívá i v tom, že vedle „radikálů“ se běžní liberálové jeví jako umírnění, politicky téměř středoví myslitelé. Zařazení krajně liberálních proudů do oficiální ekonomie posiluje pozici liberalismu jako mainstreamu.

Rakouská škola, která zahrnuje „extremisty“ i stoupence kvazivědecké metodologie, je někdy označována za alternativní přístup. Odhlédneme-li od toho, že nevědecká alternativa nemá ve vědě co dělat, nabízejí se i další otázky: Proč nejsou v ekonomických příručkách jiní alternativci, z nichž někteří (například Gesell, Proudhon) předjímalí pozdější vývoj mainstreamu? Patrně proto, že zmínka o nich by znamenala přiznání, že kapitalismus lze kritizovat i z jiných než marxistických pozic. V ekonomii se však připouští spíše kritika státu a demokracie než kritika kapitalismu.

Je pravda, že ekonomie má a bude mít svůj politický rozměr. Vycházejí z ní doporučení, jimiž se má řídit chod podniků i státní politika. Ekonomie tudíž nemůže být čistě pozitivní (nehodnotící) vědou. To však neměl být důvod pro užívání pavědeckých přístupů a metod poznání na úrovni středověku. Jistě, jsou ekonomové, kteří pěstují empirickou vědu, a lze si jen přát, abych jich bylo co nejvíce. Dokud ale nebudou jednou provždy ekonomické axiomy odvrženy do říše pohádek, nebude ekonomie jako celek vědeckým oborem.

Autor je historik.



Kresba Josse Antonio Vallejo Serrano

Revoluční klimatologie

Zabíjíme neúnavným bojem o ekonomický růst naši planetu? Klimatologové uviděli data – a dospěli k výbušným závěrům. Jestliže dříve se zdálo, že je možné dosáhnout dohod o zpomalení změn klimatu v rámci tehdejší politické a ekonomické hegemonie, po letech nečinnosti se ukazuje, že ekologické stabilitě planety brání samotný současný ekonomický řád.

NAOMI KLEINOVÁ

V prosinci roku 2012, na každoročním setkání Americké geofyzikální unie (American Geophysical Union), které se konalo v San Francisku, si houštinou čtyřiaadvaceti tisíc vědců zkoumajících zemi i vesmír klestil cestu Brad Werner, odborník na komplexní systémy s hlavou obarvenou na růžovo. Tento rok přijelo na konferenci i několik velkých jmen, od Eda Stonea z projektu Voyager vesmírného programu NASA, který vysvětloval význam nových milníků na naší cestě do mezihvězdného prostoru, až po filmaře Jamese Camerona, který popisoval svá dobrodružství z ponorek hluboko pod mořskou hladinou.

Je Země v prdeli?

Ale byl to právě Wernerův panel, který přitahoval největší rozruch. Jeho název zněl Je Země v prdeli? (s podtitulem Dynamická neúčinnost globální správy životního prostředí a možnost dosažení udržitelnosti prostřednictvím aktivismu přímé akce).

Tento geofyzik z Kalifornské univerzity v San Diegu se postavil před konferenční sál a shromážděný zástup provedl svým nejnovějším počítačovým modelem, který používá právě proto, aby mohl na tuto otázku odpovědět. Mluvil o hranicích systému, perturbacích, disipacích, atraktorech, bifurkacích a o celé řadě dalších věcí, které byly pro ty z nás, co nejsou zasvěceni do komplexní teorie systémů, z větší části nesrozumitelné. Závěr byl však dostatečně jasný i tak: vinou globálního kapitalismu dochází dnes k úbytku přírodních zdrojů tak rychle, snadno a bez překážek, že systémy „země – člověk“ se stávají nebezpečně nestabilními. Na přímé naléhání jednoho novináře, aby jasně řekl, zda tedy jsme „v prdeli“, odložil Werner žargon a odpověděl: „Více méně.“

V celém modelu však byla i určitá dynamika, která nabízela naději. Werner ji nazýval „frikce“ – hnutí „lidí nebo skupin lidí“, kteří „si osvojili určitou dynamiku, jež do kapitalistické kultury nezapadá“. Podle abstraktu z jeho prezentace sem patří „environmentální přímá akce, rezistence vycházející z vnějšku dominantní kultury, jež se projevuje v protestech, blokádách a sabotážích ze strany původních obyvatel, dělníků, anarchistů a jiných skupin aktivistů“.

Na seriózních vědeckých setkáních obvykle nezaznívají výzvy k masovému politickému odporu, natož pak k přímé akci a sabotáží. Jenomže Werner k těmto věcem vlastně nevyzýval. Konstatoval pouze, že masová lidová povstání – po způsobu abolicionistického hnutí, boje za lidská práva či hnutí Occupy Wall Street – představují ten nejpravděpodobnější zdroj „tření“, jež by mohlo zpomalit chod nekontrolovatelného ekonomického stroje. Že sociální hnutí minulosti měla „ohromný vliv na to, jak se vyvíjela dominantní kultura“, to dobře víme, zdůraznil Werner. Takže je logické, že „při úvahách o budoucnosti země a o budoucnosti našeho vztahu k životnímu prostředí musíme jako součást celé dynamiky zahrnout i odpor“. A to, jak tvrdí, není věc názoru, ale „skutečně geofyzikální otázka“.

Je hodně vědců, které výsledky jejich bádání přiměly, aby se zapojili do akcí v ulicích. Fyzici, astronomové, lékaři a biologové stáli v popředí hnutí proti jaderným zbraňům, jaderným elektrárnám, válce, chemické kontaminaci a kreacionismu. A v časopise Nature vyšel v listopadu 2012 komentář britského investora Jeremyho Granthama, který věnuje prostředky na podporu životního prostředí, vyzývající vědce, aby se k této tradici připojili a „nechali se v případě nutnosti i zatknout“, protože klimatická změna „není jen krizí našeho života – je také krizí celého našeho druhu a jeho existence“.

Nutnost zpochybnit paradigma

Někteří vědci přesvědčovat nepotřebují. Sám duchovní otec moderní klimatologie James Hansen je účtyhodným aktivistou. Má za sebou již na půl tuctu zatčení za aktivní odpor proti odtěžování horských vrcholů a stavbě potrubí na přepravu ropy z dehtových písků (letos dokonce odešel i z NASA, aby měl na aktivní kampaně víc času). Když jsem před dvěma roky byla při masové akci proti ropovodu Keystone XL před Bílým domem zatčena já, byl jedním ze 166 lidí, kteří ten den skončili v poutech, i odborník na ledovce Jason Box, celosvětově uznávaný expert zabývající se táním grónského ledovce. „Kdybych tam nešel, ztratil bych veškerou sebeúctu,“ řekl mi Box a dodal, že „jen volit se v tomto případě nezdá být dost. Je třeba být také občanem.“

To je chvályhodné, ale Werner svým modelem ukazuje na něco jiného. Neříká, že ho jeho vlastní výzkum donutil zapojit se do nějaké přímé akce, již by chtěl zabránit určitému dílčímu politickému kroku. Ekologickou stabilitu ohrožuje podle Wernerova modelu naše ekonomické paradigma jako celek. A to nejlepší, co může lidstvo nyní udělat, aby se vyhnulo katastrofě, je toto paradigma masovým protitlakem zpochybnit.

To je silná káva. Ale Werner není sám. Je součástí malé, avšak čím dál vlivnější skupiny vědců, jejichž výzkumy destabilizace přírodních systémů – především systému klimatického – vedou k podobně transformativním, ba revolučním závěrům. A to by mělo obzvlášť zajímat každého salonního revolucionáře, který kdy snil o svržení současného ekonomického řádu ve jménu nějakého jiného řádu, u kterého by byla alespoň trochu menší pravděpodobnost, že se kvůli němu budou doma věšet důchodci v Itálii. Zbavit se tohoto krutého systému ve prospěch něčeho nového (a po spoustě vynaložené práce snad i lepšího) totiž přestává být věcí pouze ideologických preferencí, ale spíš celodruhové existenční nutnosti.

V čele těchto nových vědeckých revolucí stojí špičkový britský klimatolog Kevin Anderson, zástupce ředitele Tyndallova centra pro výzkum klimatických změn (Tyndall Centre for Climate Change Research), které se rychle prosadilo jako jedna z předních klimatických výzkumných institucí v Británii. Anderson již více než deset let trpělivě tlumočí politikům, ekonomům i aktivistům důsledky nejnovějších vědeckých poznatků o klimatu a vytrvale oslovuje každého, od Ministerstva pro vnitřní rozvoj až po manchesterskou městskou radu. Jasným a srozumitelným jazykem vytyčil „cestovní mapu“ ke snížení emisí, která nabízí slušnou šanci udržet nárůst globální teploty pod dvěma stupni Celsia, což je cíl, na kterém se shodla většina vlád a který by dokázal odvrátit úplnou katastrofu.

Ale Andersonovy přednášky a prezentace jsou v posledních letech čím dál znepokojivější. V článcích s názvy jako Klimatická změna: Přejít na hranici nebezpečných (...) brutálních čísel a hubené naděje varuje, že naše naděje udržet se v rámci alespoň vzdáleně bezpečných teplotních úrovní se rychle vytrácí.

Spolu se svou kolegyní z Tyndallova centra Alice Bowsovou, expertkou na zmírňování klimatických změn, upozorňuje na to, že politickými manévry a slabou klimatickou politikou jsme již ztratili tolik času – a globální potřeba (a emise) mezitím dorostly tak obřích rozměrů –, že snižování, které nás teď čeká, je tak drastické, že se dostává do rozporu se základní logikou upřednostňování HDP před vším ostatním.

Musíme začít hned

Anderson a Bowsová poukazují na to, že onen často uváděný dlouhodobý cíl v rámci

zmírňování klimatických změn – osmdesátiprocentní pokles emisí mezi lety 1990 a 2050 – byl zvolen čistě s ohledem na politickou průchodnost a nemá „žádný vědecký základ“. To proto, že klimatické dopady nemá jen to, co vypustíme dnes a zítra, ale i kumulované emise, které se v atmosféře postupně hromadí. Anderson a Bowsová upozorňují na vážné riziko, že v důsledku soustředění pozornosti na tři a půl dekády vzdálený cíl – namísťto věcí, které bychom pro výrazné snížení CO₂ mohli dělat hned – dopustíme prudký nárůst emisí v následujících letech, čímž propálíme příliš velkou část našeho „dusíkového rozpočtu“ nastaveného na dva stupně Celsia a ke konci století se sami dostaneme do neřešitelné situace.

Anderson a Bowsová proto tvrdí, že pokud vlády rozvinutých zemí myslí svá slova o dosažení mezinárodně odsouhlaseného cíle udržet oteplování pod dvěma stupni Celsia vážně a pokud redukce emisí mají alespoň trochu respektovat princip rovnosti (v tom smyslu, že země, které chrlily do ovzduší uhlík po většinu posledních dvou století, by měly emise redukovat dříve než země, ve kterých téměř miliarda lidí dodnes nemá elektřinu), pak musí být snižování mnohem hlubší a musí přijít mnohem dříve.

Abychom měli šanci alespoň padesát na padesát, že onoho cíle dosáhneme (již to by ale, jak varují nejen oni, ale i mnoho dalších, znamenalo celou řadu obrovsky ničivých klimatických dopadů), musely by průmyslové země okamžitě začít redukovat emise skleníkových plynů o přibližně deset procent za rok. Ale Anderson s Bowsovou jdou ještě dále a upozorňují, že tohoto cíle nelze dosáhnout ani pomocí řady opatření propagovaných obvykle velkými zelenými spolky, kam patří mírné zpoplatnění uhlíku či zelená technologická řešení. Tato opatření mohou bezesporu pomoci, to jistě, ale stačit jednoduše nebudou: od doby, kdy jsme začali pohánět ekonomiky uhlím, nedošlo k deseti procentnímu poklesu v emisích v podstatě nikdy. Skutečnost je taková, že redukce o více než jedno procento za rok „byly historicky spojovány jen s ekonomickou recesí či rozvratem“, jak to ve zprávě pro britskou vládu v roce 2006 formuloval ekonom Nicholas Stern.

Vzepřít se diktátu ekonomů

K tak velkému a dlouhodobému poklesu nedošlo dokonce ani po pádu Sovětského svazu (bývalé svazové země zaznamenaly průměrný roční pokles na úrovni zhruba pěti procent po dobu deseti let). Nedošlo k němu ani po krachu na Wall Street v roce 2008 (bohaté země zakusily mezi lety 2008 a 2009 asi sedmiprocentní pokles, ale jejich emise CO₂ se pak zase vrátily na původní hladinu a v Číně a Indii rostly nepřetržitě). Z historických údajů Centra analýz údajů o oxidu uhličitém (Carbon Dioxide Information Analysis Centre) vyplývá, že pokles emisí o více než deset procent v několika po sobě následujících letech zažily například Spojené státy jen v bezprostřední návaznosti na velký krach na newyorské burze. Ale tehdy šlo o nejhorší hospodářskou krizi, jakou jsme v moderních dějinách zažili.

Pokud se při naplňování našich vědecky podložených emisních cílů chceme takovému masakru vyhnout, musíme se při snižování emisí uhlíku velmi pozorně řídit tím, co Anderson a Bowsová popisují jako „radikální a okamžité nerůstové strategie v USA, EU a dalších bohatých zemích“. Což by znělo dobře, nebýt toho, že zrovna náš ekonomický systém dělá z růstu HDP ten nejvyšší fetiš bez ohledu na jakékoliv lidské či ekologické důsledky a jeho neoliberalní politická třída naprosto abdikovala na jakoukoliv odpovědnost za řízení čehokoliv (neboť trh

Jak nás věda všechny vybízí k revoltě



Kresba Jiří Franta

je neviditelný génius, kterému je potřeba svěřit úplně všechno).

Takže Anderson a Bowsová vlastně říkají, že čas na to, abychom se vyhnuli katastrofálnímu oteplení, stále ještě máme, ale ne v rámci současných pravidel kapitalismu. Což je možná ten nejlepší argument pro změnu těchto pravidel, jaký jsme kdy měli.

V eseji z roku 2012, který vyšel ve vlivném vědeckém časopise *Nature Climate Change*, hodili Anderson a Bowsová tak trochu rukavici svým vědeckým kolegům a obvinili je, že nemluví dostatečně otevřeně o tom, jaká nová opatření si klimatické změny od lidstva vyžádají. Stojí za to citovat delší pasáž: „Vědci při tvorbě emisních scénářů opakovaně a zásadně zlehčují důsledky svých analýz. Když dojde na nárůst o dva stupně Celsia, je ‚nemožné‘ přeloženo jako ‚obtížné‘, ale uskutečnitelné‘, zatímco ‚naléhavé a radikální‘ se objeví jako ‚představující výzvu‘ – to vše, aby si usmířili boha ekonomie (či přesněji řečeno

boha financí). Kvůli tomu, aby nedošlo například k překročení maximální míry redukce emisí diktované ekonomy, předpokládají se ‚nemožné‘ brzké vrcholy emisí a naivní představy o ‚velkém‘ inženýrství a využitelnosti nízkoemisních infrastruktur. A ještě zlověstnější je to, že spolu se ztenčováním rozpočtů na snižování emisí se množí návrhy, aby geo-inženýrství fungovalo jako záruka, že diktát ekonomům nebude zpochybňován.“

Není věda, nejsou důkazy, není pravda

Jinými slovy, vědci začali dramaticky tlumit závěry plynoucí z výzkumu kvůli tomu, aby v neoliberálních ekonomických kruzích vypadali rozumně. A v srpnu 2013 byl Anderson dokonce ještě přímočařejší. Napsal, že jsme propluli postupnou proměnou. „Je možné, že v době Summitu Země v roce 1992, nebo dokonce ještě i na přelomu milénia, bylo možné omezení změny klimatu na úroveň dvou stupňů Celsia dosáhnout na základě značných

evolučních změn v rámci politické a ekonomické hegemonie. Klimatické změny však mají kumulativní charakter! Nyní, v roce 2013, stojíme my v (post)industriálních zemích s vysokými emisemi před velmi odlišnou vyhlídkou. Naše trvalá a kolektivní uhlíková nezřízenost promarnila každou příležitost k ‚evolučním změnám‘, kterou připouštěl předchozí (a větší) uhlíkový rozpočet cílící na dva stupně Celsia. Dnes, po dvou desetiletích vytáček a lží, takový rozpočet vyžaduje revoluční změny politické a ekonomické hegemonie.“

Asi by nás nemělo překvapovat, že někteří klimatologové jsou z radikálních závěrů vyplývajících z jejich vlastního výzkumu mírně vylekaní. Většinou jen v tichosti dělali svou práci, měřili vzorky ledovcového jádra, vytvářeli globální klimatické modely a zkoumali okyselování oceánů, když vtom zjistili, že – slovy australského klimatologa a spisovatele Clivea Hamiltona – „mimoděk destabilizují celý politický a společenský řád“.

Je však mnoho lidí, kteří si revoluční povahu klimatologie uvědomují velmi dobře. To kvůli nim musely některé vlády, jež se rozhodly vykašlat na své klimatické závazky ve prospěch dolování dalšího uhlíku, najít brutálnější způsoby, jak umlčet a zastrašit své vlastní vědce. V Británii je tato strategie čím dál zjevnější. Ian Boyd, hlavní vědecký poradce Ministerstva životního prostředí, potravin a venkova, nedávno napsal, že vědci by se měli zdržet „výroků, že nějaká politika je dobrá nebo špatná“ a své názory by měli vyjadřovat „prostřednictvím spolupráce se jmenovanými poradci (jakým jsem například já) a tím, že do veřejné arény budou vstupovat jako hlas rozumu, nikoliv jako hlas opozice“.

Kdo bych chtěl vědět, kam až to může vést, stačí, když se podívá, co se děje v Kanadě, kde žiji. Konzervativní vláda Stephena Harpera byla v umlčování vědců a v zavírání kritických výzkumných projektů tak úspěšná, že v červenci 2012 uspořádalo několik tisíc vědců a jejich stoupenců na Parliament Hill v Ottawě posměšný pohřeb. Oplakávali „smrt důkazů“. Na transparentech stálo: „Není věda, nejsou důkazy, není pravda.“

Pravda však ale proniká ven. Skutečnost, že růst a zvyšování zisků pokračující způsobem, který byl doposud obvyklý, destabilizuje život na zemi, už dávno není něčím, o čem je třeba číst ve vědeckých časopisech. První projevy této destabilizace se nám začínají odehrávat před očima. A čím dál více lidí také odpovídajícím způsobem reaguje: blokádou těžby za pomoci hydraulického štěpení v Balcombe, narušováním příprav arktických vrtů v ruských vodách (za ohromnou osobní cenu), žalobou na těžáře dehtových písků za porušování územní suverenity původních obyvatel a nespočtem dalších velkých i malých aktů rezistence. V modelu Brada Wernera je právě tohle ona „frikce“, kterou ke zpomalení destabilizačních sil potřebujeme. Vynikající klimatický aktivista Bill McKibben jim říká „protilátky“, které povstávají k boji proti „rostoucí horečce“ planety.

Není to revoluce, ale je to začátek. A možná právě díky tomu získáme čas, abychom vymysleli způsob, jak žít na planetě, která bude zřetelně méně v prdeli než v současnosti.

Autorka je novinářka, spisovatelka, feministka a aktivistka.

Z anglického originálu **How Science is Telling Us All to Revolt**, publikovaného v magazínu *New Statesment*, přeložil **Pavel Černovský**.

Tekutý hněv ve Francii

Noví reakcionáři na vzestupu

Přímo ve francouzských ulicích se zrodila nová a původem velmi různorodá politická síla. Zformovala se v odporu proti zákonu umožňujícímu homosexuální manželské svazky a nyní chytla druhý dech v kampani proti hollandovskému „daňovému útlačku“.

JAKUB HORŇÁČEK

Obálka týdeníku Minute ze 13. listopadu vzbudila obrovský rozruch. Na první stránce listu blízkého krajní pravici byla zobrazena ministryně spravedlnosti Christiane Taubira s textem: „Škodolibá jako opice. Christiane, vrať se ke svému banánu!“ [slangový výraz pro úsměv – pozn. red.] Minute tak otevřeně v mediálním prostředí replikoval přirovnání ministryně k opici, které v minulých týdnech použila řada pravicových osobností.

Hledání nepřítele

„Krajní pravice se vždy snaží najít nějakého nepřítele, proti němuž je třeba organizovat politickou akci,“ uvádí Caroline Kalmi, spoluautorka monografie *La tentation du pire, l'extrême droite de 1880 à nos jours* (Pokušení nejhoršího: francouzská krajní pravice od roku 1880 do dnešních dnů, 2013), a dodává, že „většinou se jedná o sociální skupiny jako homosexuálové, Romové či Židé, ale ve třicátých letech se kvůli židovskému původu stal jejím oblíbeným terčem i Léon Blum“. Pro tyto „nové reakcionáře“, jak nazval silici pravicové hnutí satirický týdeník Le Canarde Enachaine, představuje Christiane Taubira sjednocující symbol nepřítele: černá ministryně pocházející z Francouzské Guyany, kterou mnozí stále považují za kolonii, prosadila nenáviděný zákon umožňující manželství i homosexuálním párům.

A právě protesty proti zmíněnému zákonu vytvořily zakládající moment tohoto masového reakčního hnutí, v němž se dokázaly spojit nesourodé proudy francouzské pravice. Pod hesly typu „K anální souloži netřeba manželství“ se tak sešli významní zástupci

republikánské pravice a představitelé Národní fronty, nacisté na plný úvazek a liberálně-konzervativní studenti z buržoazních rodin. Hlavní úspěch hnutí spočívá v tom, že dokázalo v mediální sféře prosadit a etablovat nový reakční slovník, zaměřený proti genderovým teoriím a společenské rovnosti. Zákon sice prošel s podporou drtivé většiny parlamentu i francouzské společnosti, ale protesty se staly odrazovým můstkem pro šíření reakcionářské propagandy. A právě vytvoření mediálně přijatelného diskursu je základem pro symbolickou revoluci (Bourdieu), neboli pro „trvalou změnu schémat vnímání a analýzy sociálního světa“.

Masová reakční hnutí nejsou ve Francii žádnou novinkou a od povstání ve Vendée se pravidelně objevují na tamní politické scéně. Současná situace je nová v tom, že neexistuje protivník, který by se dokázal reakcionářům postavit. Jakobíni jsou už dávno pod drnem, dělnické a levicové hnutí je jen nostalgickou vzpomínkou a gaullistická pravice se rozhodla spáchat ideovou sebevraždu. Sarkozyho strana UMP chtěla vypálit rybník lepenovcům, ale po prohrané prezidentské volbě hraje ve srovnání s Národní frontou Marine Le Penové druhé housle.

Co se týče socialistů a dalších progresivních hnutí, jejich republikánská rétorika ztratila na účinnosti. Již nestačí označit nějakou politickou sílu za „cizí republikánským hodnotám“, aby ji to diskvalifikovalo z veřejného života. Tato inhibiční funkce ztratila na síle, protože právě radikální pravice se v některých oblastech stylizovala do role pravé ochránkyne republikánských hodnot (například v otázce laicity, respektive „boje proti islámskému komunitarismu“). Současně si čím dál více představitelů republikánské pravice myslí, že je potřeba integrovat nové reakční hnutí do širšího stranického uskupení po vzoru španělské Lidové strany, v níž fungují bok po boku liberálové s frankistickými nostalgiky.

Proti sociálně-komunistické hydrě

V posledních měsících reakční hnutí našlo novou životní mizu, když se dokázalo zapojit do nedávných protestů v Bretani proti zavedení ekologické daně ze silniční dopravy a do mobilizace živnostníků proti změnám sazeb

DPH. Svezlo se tak na vlně nevole vůči „daňovému útlačku“, kterého se prý dopouští socialistická vláda Jeana-Marca Ayraulta. A právě povstání proti daním dostalo pod tlak prezidenta Hollanda, který nakonec několika požadavkům hnutí ustoupil.

Aktéři hnutí veřejně deklarují, že nejsou spojeni s žádnou politickou silou a že neusilují o volební funkce. Nemusí se přitom jednat jen o mediální pózu: více či méně pitoreskní lídři a lídryně několikrát zdůraznili, že jejich hlavním cílem je porazit „hegemonii sociálně-komunistické hydry“ (tj. socialistické strany a zelených) v kultuře a myšlení Francouzů, a nikoliv vyhandlovat pár křesel v Národním shromáždění, jak to udělali jejich příbuzní z americké Tea Party.

Nové téma je pro hnutí, jež až do léta bazírovalo jen na tradičních hodnotách, zachování heterosexuální rodiny a rasismu, jednoznačným obohacením. S novinkou se vypořádalo postaru a odpor proti eko-dani a zvýšení DPH zarámovalo do příběhu o boji dobrých francouzských živnostníků a zemědělců proti velkým firmám, jimž Hollande nedávno poskytl daňové úlevy v hodnotě dvacet miliard eur.

Avšak hlavní síla nových reakcionářů tkví ve slabosti oponentů, kteří nejsou s to najít adekvátní odpověď na toto pestrobarevné a potenciálně velmi nestabilní sdružení řemeslníků, církevních hodnotářů, bretaňských zemědělců, řidičů kamionů, bigotních katolíků a nenávislných lidí všeho druhu. Umírněná pravice je v pokročilém ideologickém a personálním rozkladu, zatímco socialisté pozapomněli na to, že vláda a politika spočívá především v úspěšném zvládnutí (či vyvolávání) společenských konfliktů. Odbory se zatím zdržely velkých akcí v domněnání, že tím pomůžou spřátelené vládě: místo toho jen uvolnily prostor mohutnému proudu tekutého hněvu.

Ačkoliv se zdá, že noví reakcionáři mají před sebou skvělou budoucnost, stále jsou jen na začátku své cesty. Do určité míry se dokázali etablovat ve veřejném prostoru skrze homofobní a rasistický diskurs. V několika případech se jim pak dokonce podařilo donutit vládu, aby zařadila zpátečku. Nicméně ani pro tyto pohrobky povstalců z Vendée nebude snadné vrátit společnost do devatenáctého století.

Autor je spolupracovník italského deníku IL Manifesto.

napětí

V Ústí nad Labem 27. listopadu demonstrovalo asi dvě stě lidí, z nichž polovinu tvořili horníci bojující za prolomení limitů těžby uhlí. „Jsem rád, že jsme se tak narychlo svolali. Aby si politici podle té hrstky šilenců nemysleli, že všichni v kraji jsou pro zachování limitů,“ prohlásil řečník horníků. Proti nim stála stejně početná skupina, která se těmto snahám staví na odpor. Ta svolala shromáždění v reakci na slova premiéra Jiřího Rusnokova, jenž označil limity za „vyhaslé“ a navázal tak na slova Miloše Zemana, který jejich zrušení podpořil při své nedávné cestě do severních Čech.

Ukrajinský parlament neschválil zákon, který by umožnil expremiéře Julii Tymošenkové odjet na léčení do Evropy, a tím byly pohřbeny i přístupové rozhovory Ukrajiny s EU. Tymošenková v reakci na rozhodnutí parlamentu vyzvala „všechny lidi, aby na to zareagoval jako na státní převrat“ a vyšel do ulic. Ukrajinská opozice uspořádala ve čtvrtek 22. listopadu demonstraci, které se zúčastnilo dva tisíce lidí. „Společně můžeme vyslat vzkaz, že Ukrajina patří do Evropy a že bude demokratickým státem,“ řekl bývalý boxerský šampion a lídr opozice Vitalij Kličko.

Egypt přijal nový zákon, který by měl výrazně omezit svobodu shromažďování a zabránit tak velkým masovým demonstracím. K organizaci protestního shromáždění nyní bude třeba získat sedm různých povolení. Podle právníků je uspořádání demonstrace podle nového zákona takřka nemožné. K podobnému kroku se odhodlává i španělská vláda, která rovněž připravila návrh zákona s cílem omezit konání demonstrací. Účastníci veřejného shromáždění, které nebude povolené patřičnými úřady, by mohli obdržet pokutu až do výše šesti set tisíc eur, za napadení veřejného činitele během protestu pak hrozí pokuta až třicet tisíc eur.

Tisíce Pákistánců v sobotu 23. listopadu protestovaly proti neustávajícím útokům amerických dronů a zablokovaly několik cest, které používá NATO pro zásobování svých základů. Předseda pákistánské opoziční strany Tehreek-e-Insaf (Hnutí za spravedlnost) Imran Khnat během demonstrace prohlásil, že nedávné zavraždění vůdce pákistánského Talibanu Hakimullaha Mehsuda pohřbilo naději na uzavření míru a zároveň je útokem na suverenitu země. „Míru nelze dosáhnout, dokud nebudou drony staženy,“ dodal s tím, že protesty budou i nadále pokračovat. Jan Gruber



Na obálce týdeníku Minute, blízkého krajní pravici, byla zobrazena ministryně spravedlnosti Christiane Taubira s textem: „Škodolibá jako opice. Christiane, vrať se ke svému banánu!“



Rawi Hage
De Nirova hra
 Přeložil Pavel Černovský
 Kniha Zlín 2013, 258 s.

Drsnej film. Při četbě románu Rawi Hageho toto spojení nejednou vytane čtenáři na mysli. Poezie. To vytane hned vzápětí. Osmdesátá léta, občanská válka v Bejrútu, svět zbraní, prachu, hašiše, balených cigaret a lidových milicí. Bassam je mladý kluk, jehož cílem je uprchnout do Říma. S nejlepším kamarádem, kterému se přezdívá De Niro, hrají vabank – podvody v kasinu, střety v ulicích, ignorování bezpečnostních krytů. Bassam s De Nirem procházejí mezi bombami jak ve hře, vyvstává však otázka, kdo za koho hraje. Hage staví syrové scény plné násilí juxtapozičně vedle nádherných, místy až halucinačních výjevů, obrazů plných barev a tvarů. Nezvyklé spojení naturalistické akce a surrealistických vizí, psychologicky vytříbené postavy a reálie, jež má autor očividně dobře ohmatané, to vše se podílí na vzrušujícím výsledku. Hra, kterou hraje Bassam s De Nirem, však má své následky. Hlavní postava se po sérii vražd, mučení a úmrtí blízkých stává paranoidním psancem, který si i po útěku do Francie nese válku s sebou – ve své mysli. Nepochopení, s nímž se v neválečném světě potkává, jej staví do pozice blázna, který má práh násilí a strachu nastaven jinde než ostatní. Téměř existenciální situace, v níž se Bassam po útěku do ciziny ocitá, graduje poté, co pochopí, že na první pohled civilizovaný a mírumilovný svět participuje na hrůzách v jeho rodné zemi víc, než by se mohlo zdát.

Martina Blažeková



Hiroja Oku
Gantz 1
 Přeložila Anna Křivánková
 Crew 2013, 224 s.

Po světově mimořádně populárních bojových mangách pro teenagery Naruto a Bleach a skvělé nadpřirozené krimi Death Note začala Crew vydávat titul z oblasti japonského komiksu, která je tomuto českému vydavatelství nejbližší – brakový akční kousek se spoustou nadsazeného násilí, tvrdáckého pozérství a nahoty. Bizarní příběh mangy Gantz sleduje osudy skupiny lidí, kteří měli smrtelnou nehodu a po ní se neznámým způsobem dostali do místnosti, kde obdrželi bojové obleky a byli vysláni do ulic, aby zde zabíjeli mimozemšťany. Groteskní premisa, která připomíná například mysteriózní konstrukce seriálu Lost, tu slouží především jako poměrně chatrná záminka, jak spojit dohromady brutální akční scény, nonsensové mimozemské druhy a téma oblíbené romantické/erotické mangy, tedy milostnou/sexuální protagonistovu touhu po nějaké atraktivní příslušnici opačného pohlaví. Gantz nicméně může sloužit jako dobrý příklad japonských pokleslých komiksů. Ty mají oproti svým západním protějškům propracovanější psychologii postav (často nejsou jednoznačně rozčleněné na hodné a zlé) a také mnohem nepředvídatelnější vývoj děje – postavy jednají překvapivě a mnohdy šokujícím způsobem, často také nečekaně umírají. Přestože by bylo možné jmenovat mnohem brilantnější příklady japonských komiksových krváků, Gantz rozhodně patří mezi ty vůbec nejslavnější a v českém prostředí může splnit úlohu reprezentativního zástupce tohoto typu mangy.

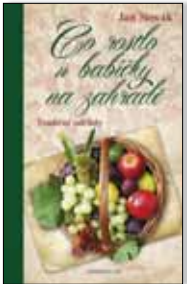
Antonín Tesař



Detlef Brandes
Sudetští Němci v krizovém roce 1938
 Přeložil Petr Dvořáček
 Argo 2013, 428 s.

Německý historik Detlef Brandes, specializující se na československé dějiny v době druhé světové války, je znám i českému čtenáři – v minulých letech mu u nás vyšly knihy Cesta k vyhnání 1938–1945 nebo Češi pod německým protektorátem. Jeho nová do češtiny přeložená kniha zkoumá česko-německé vztahy a postavení sudetských Němců v Československu krátce před druhou světovou válkou. Analyzuje proměny postojů politických reprezentací, zástupců samospráv, ale i řadových sudetských Němců k otázce připojení pohraničních území Československa k hitlerovskému Německu. Sudetoněmecká strana se po vítězství v parlamentních volbách stala nejvlivnější německou stranou v Československu a během několika let dokázala přesvědčit většinu obyvatelstva Sudet o nutnosti spojení s Říší. Díky dobře zvládnuté agitaci a zastrašování byla s to v krátké době opanovat Sudety. Těžila z neúspěchů politiky „aktivistických“ stran, neschopnosti Čechů opustit představu „československého národního státu“ a z neutěšené hospodářské situace. Ústupky, které na poslední chvíli nabízel Beneš a spol., již nemohly situaci zvrátit. Brandesova kniha je založena především na citacích a zprostředkování obsáhlého archivního materiálu a dokumentů. Autor se až úzkostlivě vyhýbá interpretacím či vlastním hodnocením, stejně tak chybí i nějaký širší rámec vyprávění. Ač je tato rozsáhlá studie o sudetských Němcích svým záběrem jednou z nejlepších publikací na dané téma, zřejmě si mnoho čtenářů mimo akademickou obec nezíská.

Jan Gruber



Jan Novák
Co rostlo u babičky na zahradě.
Tradiční odrůdy
 Knižní klub 2013, 303 s.

„Rostliny podmiňují lidskou civilizaci, bez pěstovaných rostlin by nebylo kulturního života.“ Tak zahajuje pedagog České zemědělské univerzity Jan Novák knihu věnovanou starým odrůdám kulturních rostlin, mezi něž patří nejen ty více či méně pozapomenuté, sloužící tradičně ke konzumaci i léčbě, ale také okrasné květiny z venkovských předzahrádek. Publikace je přehledným a zároveň fundovaným vstupním shrnutím tematiky, o níž se začíná v rámci návratu k záhumenkům a současně příklonu k ekozahradničení a permakultuře zajímat stále více lidí. V první části, týkající se obecnějšího kontextu, se dozvíme o historii pěstování rostlin i jejich původu, o typech zahrad a jejich tvorbě. Jádro knihy ale tvoří kapitoly pojednávající o původní zelenině, ovoci, bylinkách, okrasných rostlinách i polních plodinách. V jednotlivých heslech se dočteme nejen o historii pěstování, ale i o nutriční hodnotě, využití, rozšíření a lidových pojmenováních. I když existuje několik podrobnějších a obsáhlejších publikací zaměřených třeba na staré odrůdy ovocných stromů nebo léčivé byliny, tato kniha je výjimečná právě tím, že se snaží obsáhnout všechny užitkové i okrasné rostliny. Může sloužit jako dobrý rozcestník pro ty, kterým už lezou krkem plastová rajčata a vyhnojené mrkve ze supermarketů i sterilní zmutované sazenice z Holandska. A nejlogičtější je inspirace tím, co se osvědčilo našim předkům – plody i květy jsou menší, ale mají chuť a je možné je vypěstovat bez chemie i bez přílišné péče.

Jan Gebrt



Camille Claudel 1915
 Režie Bruno Dumont, Francie, 2013, 97 min.
 Premiéra v ČR 5. 12. 2013

Zatímco ve svých předchozích dvou filmech Hadewijch a Stranou Satana se Bruno Dumont až úporně snažil o co nejunikavější ztvárnění tajemství víry a religiozity, jeho novinka Camille Claudel 1915 kráčí k Bohu sice přímějši, ale v jistém ohledu neméně trnitou cestou. Snímek je inspirovaný životem sochařky Camille Claudelové, která byla kvůli podezření na psychickou poruchu umístěna do ústavu pro duševně choré, kam ji chodil navštěvovat její bratr, významný symbolistický katolický básník Paul Claudel. Dumont tu rozvíjí tradiční intimní drama dvou postav, které tentokrát netkví v tom, co není řečeno, ale naopak se z velké části odehrává mezi řádky nebyvalého počtu dialogů a monologů. Snímek je v tomhle ohledu občas možná až příliš doslovný, když nechává hrdiny říkat to, co předtím přesvědčivě beze slov ukázal. Nicméně motivy, v nichž se ožívají problémy víry, naděje i lásky, rozehrává zároveň subtilně a intenzivně. Současně jde o pozoruhodnou studii fenoménu nudy. Emocionálně labilní hrdinka, brilantně ztvárněná Juliette Binocheovou, ve filmu několikrát prozrazuje, že je za zdmi ústavu nejhůře zkoušená duchamornou nudou, a tato zkušenost se obtiskla i do stylu. Snímek pracuje s dlouhými záběry, ritualizované se opakujícími situacemi či hereckými výkony rozloženými do dvou extrémních poloh – stoického či apatického klidu a afektovaných explozí šilenství –, jejichž věrohodnost je dána i tím, že Dumont zde natáčel s mentálně postiženými neherci.

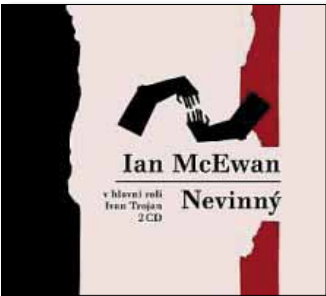
Antonín Tesař



Dawn of Midi
Dysnomia
 Thirsty Ear 2013

Hudebníků mimo taneční či elektronickou scénu, kteří se inspirovali strohostí tanečních rytmů a převedli inspiraci technem do jiného hudebního světa, přibývá. Příkladem mohou být minimalistické klavírní kompozice Mika Keusena nebo kytarové techno power trio Elektro Guzzi. Zcela nový rozměr do těchto inspirací vnáší album Dysnomia jazzového tria Dawn of Midi, hrajícího v obsazení bicí, kontrabas a piano. Hypnotické rytmy a nenápadně variovaný groove je zahrán tak precizně, až je těžké uvěřit, že skladby nehraje sekvencer, ale tři živí lidé na klasické nástroje. Samostatná kapitola je zvuk. Sotva lze v nějaké jiné nahrávce slyšet takovou stručnost a čistotu, tak absolutní péči o každý tón, takovou vynalézavost ve využití tří zdánlivě zcela probádáných nástrojů. Disciplína je slovo, které se při poslechu alba vybavuje nejčastěji. Rytmy a polyrytmy se splétají do sebe za použití pouze těch nejnutejnějších tónů. Každý hudebník poctivě slouží celku – nejde o tři sólisty, ale o kompaktní hudební stroj na sugestivní taneční hudbu. Nejdominantnějším nástrojem je celkem pochopitelně piano. I ono je ovšem maximálně zkrocené a často stěží rozpoznatelné. Někdy hraje zvláštní, měkké kytarové rify, jindy zní jen perkusivně na jednom tónu nebo hraje přidušené marimbové doprovody. Pouze občas se prosadí typickým klavírním zvukem. Jazz udělal prostřednictvím Dawn of Midi krok do neznáma. Dysnomia zní jako něco, co nemůže existovat. Jako pohlednice z neznámého fantaskního světa.

Tomáš Procházka



Ian McEwan
Nevinný
 CD, Rádioservis 2013

Rozhlasová dramatizace McEwanova románu v režii Ladislava Smočka vznikla před deseti lety a z původních více než dvou set stran se smrškla na dvě hodiny poslechu. Svůj nevinný hlas tu uplatnil Ivan Trojan v roli naivního zaměstnance britské pošty, který přijíždí v polovině padesátých let minulého století do Berlína, aby se podílel na tajné operaci západních zpravodajských služeb. Zpočátku špionážně laděná hra, tak trochu ve stylu románů Grahama Greena, postupně dostává hlubší rozměr. Nevinnost sexuální i společensko-politická se v kulisách města, které se stalo během studené války třecí plochou Západu a Východu, postupně drolí, až se promění ve vinu – za osobní selhání, ale i selhání se širším politickým dosahem. Vše jako by řídila jakási škodolibá náhoda, podobně jako v románech Milana Kundery. McEwan tu pracuje hned s několika motivy, které se na sebe zlomyslně nabalují a vrhají hlavního hrdinu do existenciální rozháranosti. Americkou poválečnou nabubřelost symbolizuje postava Boba Glasse, kterého namluvil Ladislav Mrkvička. Německou podlézavost zase reprezentuje Otto v podání Jiřího Lábus. Suverénnost a zároveň pocit ponižení, které se spojují v postavě německé dívky Marie, toužící po úniku z poválečného Německa, dobře interpretuje Zuzana Stivínová. Autor dramatizace Jan Kolář vycházel z původního překladu Jana Sládka, který byl mezitím na knižních pultech nahrazen překladem Ladislava Šenkyříka.

Jiří G. Růžička



Avdëj Ter-Oganjan
V prdeli
 Tranzitdisplay, Praha, 22. 11. 2013 – 2. 2. 2014

Nejzajímavější na retrospektivě Avdëje Ter-Oganjana, umělce, který byl nucen před patnácti lety emigrovat z Ruska do Čech kvůli údajnému znesvěcení náboženských symbolů, je doprovodný text. V rozhovoru s kurátorem výstavy se Ter-Oganjan svěřuje, že je osamělý avantgardista, který už ale nevěří v budoucnost. Kdyby nebyl umělec, dělal by revoluci, a kdyby nebyl tak starý, tak by se vykašlal na umělecké instituce a byl by skutečně radikální. Jeho retrospektiva má být veselá a pozitivní, ale on sám je v depresi. Jakkoliv byl v devadesátých letech středem pozornosti ruské umělecké scény, v Praze žije izolován od místního dění, obklopen úzkým kroužkem blízkých přátel. Výstava je skrumáží artefaktů Ter-Oganjanových kamarádů-výtvarníků, dokumentací jeho starších, klíčových akcí (například Směr k objektu, kdy umělec pil jednu sklenici vodky za druhou a postupně se proměňoval z hlavního aktéra v pouhý objekt umístěný na podlaze galerie); je tu k vidění i předmět doličný – ikona popsaná invektivami. Na stěnách vedle pisoáru visí obrovské fotografie hoven, naproti několik menších vyobrazení ženského přirození. V předsáli lze sledovat film, kde se potácejí zcela opilí muži středního věku – snad dokument slavných časů moskevské galerie v Trechprudném. Ano, je to v prdeli.

Tereza Stejskalová

Hrdina mého zbrusu nového sci-fi námětu, nazval jsem ho Georg Tippert, prochází postapokalyptickou krajinou zasaženou blíže neurčenou katastrofou a...



© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2013



eskalátor

Co odhalily protesty iniciativy Za Karlovku bez sexismu? Především nepochopení, že hlavním impulsem protestujících bylo zneužívání dobrého jména Univerzity Karlovy ze strany organizátorů komerční akce Miss UK. Dále se ukázalo, že být feministkou či feministkou je pro českou společnost pořád silná káva. Mezi lidmi existují hluboce zakořeněné představy, že o našich životech rozhodujeme nezávisle na vůli ostatních a na společnosti, v níž žijeme. Jinými slovy: žena kráčející na pódiu ve spodním prádle a přijímající hodnocení poroty stran svých vyvinutých či nevyvinutých pohlavních znaků tak činí zcela a pouze ze svého svobodného rozhodnutí. Studentky Univerzity Karlovy by zkrátka měly být štihlé, dlouhovlasé, dlouhonohé a toužit po bohatém společenském životě. A je v zájmu „nás všech“, aby se veřejně utkávaly v boji o nejpůvabnější tělo a obličej, neboť jejich krása časem odkvetá a ony pak nebudou k ničemu. Gaudeamus igitur, iuvenes dum sumus.

D. Brutová

„Bratři Mašínové – hrdinové, tričko pánské. Velikost: S, M, L, 2XL, 3XL, dostupnost: 1–3 dny, číslo produktu: 007, výrobce: Mašín. Komunisté se nebojí ničeho. Ničeho kromě bratrů Mašínových. Tímto zakládáme čtvrtý odboj a spouštíme první akci, Akci INFARKT,

jejímž cílem je eliminovat množství komunistů v České republice na minimum formou krutého šoku myokardu. Jak na to? Zcela jednoduše: nošením trička BRATŘI MAŠÍNOVÉ – HRDINOVÉ na veřejných místech, případně na komunistických mítincích, způsobíte osobám provinilým a zodpovědným infarkt tím, že veřejně ukážete svůj obdiv největším bjcům komunistů v dějinách našeho státu. Toto tričko je obzvláště vhodné pro lidi, kterým komunisté popravili jejich blízké, případně je poslali do komunistických koncentračních táborů, zabavili jim majetek, ukradli jejich rodinné podniky, hospodářství atd. Motiv potisku schválen dne 21. 12. 2011 národním hrdinou, panem Josefem Mašínem, formou mailové komunikace.“ Další podrobnosti na stránce orlik-distro.cz. Tohle triko opravdu nahání hrůzu, zvláště ve větších velikostech. Myslím, že si jedno koupím. Z odboje i mašínovských historek je mi špatně, ale tím spíš: prostě pro radost. Zase si jednou vyjít mezi lidi, navštívit pár veřejných míst, případně komunistických mítinků, a tu a tam způsobit šok myokardu.

B. Shake jr.

Mladá fronta DNES přinesla 27. listopadu obsáhlý článek s názvem Komunisté na Vysočině si zakázali sledování Gottwalda v Českém století, a veze se tak na jednom z nejdiskutovanějších témat posledních dní. Komunisté z Vysočiny na otázku, co říkají na poslední dva díly seriálu, odpovídají, že jej nesledují a že

dávají přednost pořadům o vaření. Přihloupilé odpovědi ale novinářům nestačí, a ti se proto snaží za pomoci expertů celý problém analyzovat. „Nezávislý jihlavský sociolog“ Daniel Hanzl vyvodil, že upřednostňování takových pořadů jasně dokládá, že komunisté nejsou vyrovnání s minulostí a obávají se diskuse o nemorálnosti komunistického režimu. A je to! Tímto jsou hlasy tvrdící, že studenti humanitních či sociálních oborů se na trhu práce neuchytí, definitivně usvědčeny z omylu.

J. Gruber

Mezi událostmi posledních dní poněkud zapadla mezinárodní konference o změnách klimatu, která se v půlce listopadu konala ve Varšavě. Možná je to i tím, že se zúčastněné strany, jak už se stalo tradicí, nebyly schopné na ničem zásadním dohodnout. Státy ohrožené vzrůstající hladinou moří a extrémními jevy počasí (naposledy Filipíny) si tak budou muset počkat minimálně do dalšího summitu. Jistá naděje zde však pořád existuje. V ulicích Varšavy se totiž souběžně konal společný protest několika ekologických a politických organizací z celé Evropy s cílem přimět jednající účastníky konference k účinným opatřením v boji s klimatickými změnami. Vzkaz demonstrovajících na společném závěrečném meetingu byl jasný – pokud není možné dosáhnout změny k bezuhlíkaté ekonomice ve stávajícím ekonomicko-politickém systému, nezbyvá nám než ho nahradit systémem jiným.

O. Hudec

U příležitosti pražského koncertu Nicka Cavea uspořádaly české deníkové servery nelitostný zápas o to, kdo dokáže nahromadit více dokola omílaných klišé. Články jako by generoval jeden žurnalistický stroj: kazatel Nick Cave, který zraje jako víno, pro Prahu zosnoval ďáblský plán a zhypnotizoval publikum zvířecností i něhou... Snad jediný, kdo si zachoval smysl pro realitu, byl Pavel Klusák, který ve své upoutávce oprávněně kritizoval vysokou cenu vstupenek. Přesto se dopustil zkreslení, když napsal, že takhle se z koncertů „stávají ostrovy vydělené society, nebuduje se tak scéna s výhledem do budoucna“. Nikoli proto, že by neměl pravdu, ale proto, že tím naznačil, že by se tímto způsobem nějaká scéna budovat mohla. Nick Cave pořád točí desky, které stojí za to poslouchat, ale ti, jimž jde o opravdové hudební zážitky, se s ním nespolečují prostřednictvím koncertů, nýbrž zcela jinými kanály. Spojenectví vznikají v temných přízemních bytech, při cestách autem, na večírcích, v nonstopch s juke-boxem, ostatně stejně jako v případě kohokoli, kdo se stal součástí mainstreamu, aniž by jeho hudba ztratila na podnětnosti. A pokud jde o koncert, nejpůsobivější byl moment, kdy Cave zazpíval píseň, kterou v roce 1996 pod názvem West Country Girl ukradl od úst Pavlu Bobkovi, ve verzi blížící se nikdy nerealizovanému originálu. A to je vzpomínka, která dokáže vroucně obemknout prázdno, jež po koncertech tohoto typu zůstává.

k!amm