

A II

kulturní čtrnáctideník
12. 2. 2014 ročník x
www.advojka.cz
cena 39 Kč

4

Dětská literatura



koncept a design: Petr Babák, Lukáš Kijonka (Laborator), foto: Vojtěch Veselma, yoyeri: Eda

Vlk z Wall Street

rozhovor s Handa Gote

vzpomínky Petra Uhla

Vetřelci a volavky

pohádka Terryho Jonese

Chvála Norů

TEREZA STÖCKELOVÁ

Českou akademickou obcí, zřejmě nejen tou sociálněvědní, obcházelo v posledních týdnech zjevení zvané „Norské fondy“. Zabývala se jím aspoň polovina kolegů a kolegů z různých institucí, s nimiž jsem se pustila do řeči. Na začátku února byl totiž termín pro podávání žádostí o jeden z mála zdrojů na financování smysluplného společenskovědního výzkumu v Česku. Většinou jsme si ve střídajících se záchvatech smíchu, zoufalství a vzteku vyměňovali zkušenosti s tím, jak se vypořádáváme se záłudnostmi povinného formuláře, nejasnými a neustále se měnícími informacemi či padající online aplikací. Ačkoli většinu peněz dávají Norové, program administruje české ministerstvo školství a jeho výkon si v tomto případě nezádá s tím, co předvedl sekretariát nového premiéra v nechvalně známém podkladu pro jmenování vlády. Těžko říct, kdo na mě při potýkání se s projektovým formulářem vykukoval častěji, jestli Hašek, Kafka nebo brouk Pytlík. Bohužel nebylo na tomto stavu nic zas tak překvapivého.

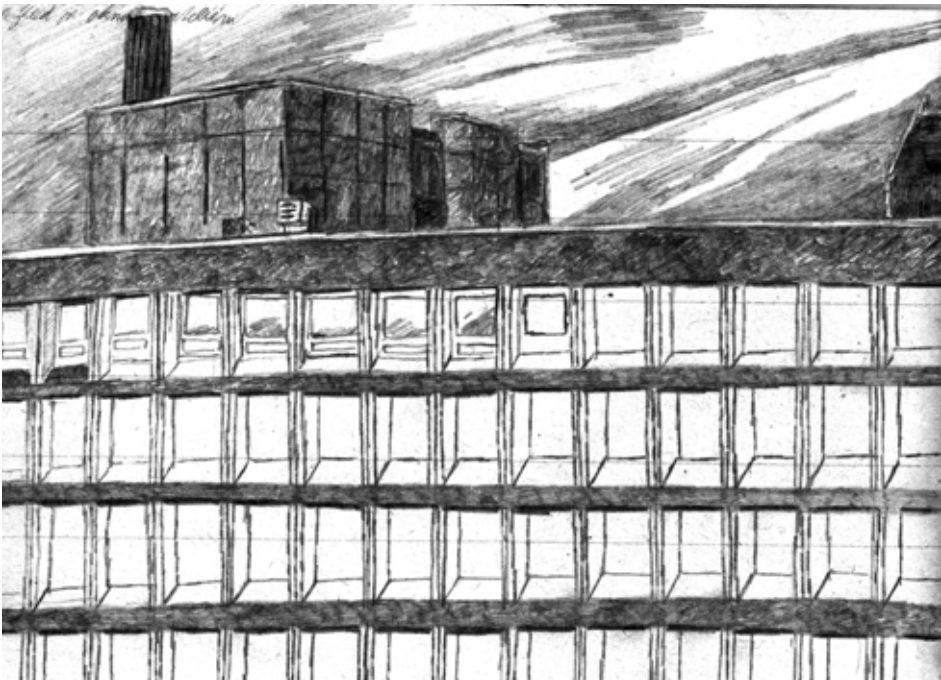
To, co ale opravdu stojí za pozornost, je norská strategie měkké diplomacie, s jejíž pomocí se projekt uskutečňuje. Norské fondy nepodporují jednoduše aktivity české strany (tak jako to v devadesátých letech dělala řada západních nadací u nás), ale výzkumnou spolupráci mezi týmy z obou zemí. Něco přes tři sta milionů korun, které Norové do programu vkládají, vedlo na české straně k navazování nových a oprášování starých norských kontaktů, všelijakému brázdění publikacemi, projekty a weby norských výzkumníků a většinou také k jemnému posunu domácích výzkumných témat směrem k těm, která se pěstují a jsou ceněna v Norsku. Jistou stopu v české vědě tedy program zanechá bez ohledu na to, zda bude nakonec ta která konkrétní žádost o projekt úspěšná či nikoli. Není to špatně vymyšlené. Navíc asi polovina částky vložené do programu Nory poputuje zase zpět na sever – prostřednictvím rozpočtů účastníků se norských institucí.

Ani ta nejlepší diplomatická strategie ovšem nefunguje bez dobrých diplomatů. Pokud svévolně zobecním své vlastní zkušenosti, musím konstatovat, že způsob, jakým se rozvinula spolupráce s norskou stranou, mě ohromil. Oslovený špičkový norský archeolog totiž nejen bez váhání souhlasil s účastí na projektu, ale také na něm skutečně poctivě pracoval. Což u akademika jeho formátu rozhodně nelze považovat za samozřejmost. Bez debat o „duševním vlastnictví“ vložili Norové do návrhu řadu svých nápadů, a přitom jimi nepřebíjeli naše vlastní výzkumné zájmy. Poslední tři dny před odevzdáním, shodou okolností to byly pátek, sobota a neděle, s námi pak v online diskusích nad projektem setrvali i dlouho po půlnoci. Neméně poučný byl i vývoj finanční stránky projektu. Když přišel z Norska první návrh jejich části rozpočtu, ohromil nás. Byl daleko vyšší, než jsme si představovali, a doprovázela ho poznámka, že naši partneři jsou rozhodnutí používat ke kalkulaci svých platů standardní univerzitní sazby.

Na to se nedalo mnoho říct. Norové byli rozhodnutí si svůj vysoký rozpočet hájit – až do chvíle, kdy uviděli rozpočet náš. Asymetrie mezi oběma stranami jim ovšem připadala nemorální. Chvíli se nás snažili přesvědčit, ať svůj rozpočet navýšíme, a když jsme se k tomu neměli, výrazně snížili svůj. Zmizely platy dvou profesorů i půl platu postdoktorandky. To, co v jejich rozpočtu zůstalo, byly z velké části náklady spojené s terénním výzkumem „trosek modernity“ v Arktidě. V tu chvíli ke mně zavanul povznáející vítr akademické svobody, zakořeněné v touze bádát a poznávat.

Obvykle bych to považovala za frázi. Byla to lekce v akademické svobodě a velkorysosti, které sice jistě souvisejí s norským ropným blahobytem, ale nedají se na něj redukovat. A zůstanou mi i zvláštní sympatie k Norům, ačkoli jsem vlastně mluvila jen o několika norských vědcích – výjimečně mám chuť pěstovat si a šířit kolektivní stereotyp.

Autorka je socioložka.



Kresba Lucie Lučanská

Vladimír Burda



Něco.
Něco něcuje něco.
Něcota.
Něcualita.
Něcoální.
Něcáku něcákovatej!
Něc. Něcákline.
Něcomy. Něcexe. Něciány.
Něcinky Něcicinkají s něcicicinkami.
Něcialita.
Něcity a něciály.
Neněcej!
Něcirynx a Něcyrika.

Báseň vybral Ondřej Buddeus

editorial

Cesty formana Šejtročka, Kubula a Kuba Kubikula, Rumcajs, komiksy z Ábíčka, mayovky, Tarzan z rodu Opů, Černý korzár, Rychlé šípy, Batličkovy povídky, Hobit s Šalamounovými ilustracemi... Legendy mého dětství, knihy a časopisy pročené skrznaskrz, z nichž si po desetiletích pamatuju víc než z posledního Rudiše, kterého jsem četl před půl rokem. Dětská literatura je v současnosti na okraji zájmu médií, kritiky i akademiků. První knihy, s nimiž se v životě setkáváme, pro nás nicméně mají zásadní význam. Formují nejen budoucí vztah k literatuře a vůbec k umění, ale ovlivňují i vnímání a poznávání světa. Je proto opravdu škoda, že v dnešní době děti často dostanou namísto knihy do ruky mobil nebo tablet – říká to aspoň nakladatelka dětské literatury Ivana Pecháčková. Ale i když ubývá nejmladších čtenářů, dětská literatura ztracená není. Pořád existuje dost osvěcených rodičů, kteří se nebojí experimentovat a kromě Astrid Lindgrenové svým potomkům pořizují také kvalitní knihy z malých vydavatelství. Podle nakladatele, grafika a ilustrátora Juraje Horvátha je na tom česká knižní produkce pro děti dokonce velmi dobře a autorské knize předpovídá skvělou budoucnost. Možná, že častý styk s dětskou četbou vede k optimismu. Pokud jste kvůli obálce tentokrát Ádvojkou v knihkupectví hledali o něco déle, může za to hostující grafický designér Petr Babák. Karel Kouba

z obsahu

- 8 Nesnesitelná lehkost bití. Film 12 let v řetězech Stevea McQueena / Jan Kolář
- 9 Vlk z Wall Street. Inteligentní burleska Martina Scorseseho / Ivo Michalík
- 10 Vetřelci, nebo volavky? Kniha Pavla Karouse o sochařství ve veřejném prostoru / Jan Wollner
- 12 Herectví: deset procent. Rozhovor s inscenační skupinou Handa Gote / Lukáš Jiříčka
- 15 Jako divoké zvíře. Vteřina hluku za Zbigniewa Karkowského / Martin Dohnal
- 22 O loudavém lidožroutovi / Terry Jones
- 26 Soap opera režim nedělá. Zelinář, jeho televize a normalizační zábava / Pavel Šplíchal
- 29 Patologie protestů. Elita, občané a ultrapravice v ukrajinské revoluci / Miroslav Tomek

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
26. ÚNORA 2014

Radikalita jako přísnost

Memoárový rozhovor Petra Uhla

Životní bilancování stěžejní postavy českého disentu nepatří jen k dějinám odporu proti bývalému režimu. Můžeme je číst také jako aktuální příspěvek k diskusi o politice paměti a ke stále se vracející otázce, jak smířit důslednost s praxí. Odpověď nám dávají právě vzpomínky Petra Uhla: žádný boj pro něj nebyl ukončený.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Když se řekne Petr Uhl, mnohým vytane souloví levicový radikál. Těžko bychom hledali výraznější postavu české radikální levice posledních padesáti let, o níž bychom mohli prohlásit, že ji určuje právě to, co intelektuální levice často a tolik chybí – důraz na praxi a konkrétní jednání. To rozhodně neznamená štítit se teorie, jen nemusí být považována za samospasitelnou. Memoárový rozhovor *Dělal jsem, co jsem považoval za správné* není – jak by se nám někteří recenzenti snažili podsunout – absurdní příběh schizofrenní postavy hlásající komunismus, proti němuž bojuje, a uvízlé někde v šedesátých letech. Spíše čteme svědectví o životě, který se sice názorově vyvíjí a ústí v poněkud rozmlženém průniku marxismu a sociálně demokratického

který by se ostatně hodil k Uhlovu pedantismu a přesvědčení, že právě on nejlépe ví, o čem je třeba mluvit, a co naopak nestojí vůbec za řeč. Kdo by čekal intimní zpověď, bude tedy zklamán, stejně jako ten, kdo za jediný strhující dialogický formát považuje konfrontaci. Ta je přitom vlastním tématem knihy. Nejde ovšem o konfrontaci s Pavelkou, ale o Uhlovu celoživotní konfrontaci s mocí režimů, jejichž diktátu se vždy s úspěchem a nebojácně vzpíral.

Pokud něco charakterizuje Uhlův život i způsob, jak o něm mluví, je to jistá osobní důslednost, až přísnost. Ta se odráží dokonce i v záměrně neliterárním podání rozhovorových pamětí, jež mají být především přesnou a srozumitelnou výpovědí. Uhlovo životní

k zastupitelské demokracii, která nemá podobu společenské samosprávy, ovšem Uhl vyvažuje skepsi ke stranickému systému, a naopak důvěrou v existenci právního státu a bezpodmínečným trváním na tom, že „svoboda jednotlivce jako základ svobody celé společnosti musí být nejen zaručena, ale i zajištěna“. Uhl přes svůj důraz na etiku inklinuje k pozitivnímu právu – po hrůzách nacismu i gulagů odmítá vyšší spravedlnost, která stojí nad zákonem a tak ho může porušovat. A právě ustavičné poměřování reality s požadovaným a deklarovaným ideálem jej brzy ze strany vítězů přivedlo na stranu poražených a menšin, ať už šlo o české Romy nebo o boj proti lustracionmu zákonu, jenž uplatňuje princip kolektivní viny. Uhlovu političnost je třeba chápat především ve smyslu neustálé občanské angažovanosti, která se domáhá práv, o něž se cítí ochuzen sám (jako v jeho sporu o české a slovenské občanství) nebo jež jsou odnímána jiným (to byl třeba případ zdi v Matiční ulici v Ústí nad Labem).

Pokud bychom dnes měli někde hledat étos českého disentu, našli bychom jej nejspíše právě u Uhla, který stále otravuje vzduch tím, že připomíná, co vše se nedaří a v čem všem naše demokracie opakovaně selhává. Jeho radikalita možná spočívá především v tom, že svůj boj nikdy nechápal jako ukončený. Samozřejmě, že zmíněná přísnost a snad i sverepost někdy působí poněkud mentorsky, ale přinejmenším měří všem stejně. Některá Uhlova hodnocení snad mohou svou přímočarostí na čtenáře působit nepatříčně, těžko v nich ale hledat stopy po vychloubání nebo nenávisti. Už vůbec nelze hovořit o nějakém ideologickém muštru, který by vystavoval vysvědčení dle politické orientace dotyčného. Tolik zmiňované klišé o toleranci uvnitř disentu, jenž byl oázou světonázorové rozdílnosti, tak možná sedí na Uhla víc než na eurokomunisty, katolický disent a underground dohromady. S nálepkou sektářského trockisty si tedy nevystačíme. Smysl má snad jen ve vztahu k české porevoluční chorobě známé jako antikomunismus. Uhlův „anti-antikomunismus“ je vědomou odpovědí na stále hegemonní nesnášenlivost, která má v leccčems blízko k praxi takzvaného minulého režimu. Ostatně v otázce, co je či není socialismus, by se dnešní antikomunisté bezvýhradně shodli snad jen právě s někdejšími nomenklaturními straníky, a podobně zaměnitelná je i jejich potřeba kádrovat. Těžko se divit, že Uhl paličatě odmítá souhlasit s jedněmi i s druhými.

Popis jednoho zápasu

Bez radikálů Uhlova typu by nám hrozilo zpoždění a smíření s tím, že boje bez dohledného cíle postrádají smysl. I když tak začínala většina emancipačních utkání, z odstupu minulé radikální požadavky často působí jako samozřejmost. To je ovšem také proto, že dnešní doba vypouští ze slovníku slovo budoucnost. Vzpomínky Petra Uhla je proto třeba číst nejen jako popis jednoho velkého zápasu, jako bilancování, které nutně přichází s věkem, ale i jako naprosto stěžejní příspěvek k politice paměti – k „paměti trýzně“ a „trýzni paměti“ – a jako přísný soud člověka, který sice už nevěří v permanentní revoluci, ale nikdy proto nepřestal mluvit jazykem radikálního rovnostářství. Apel se pak skrývá v tom, že tento hlas, byť leckdy nepřijemný a samozřejmě omylný, neumlčelo ani věznění, ani dočasná euforie sametové revoluce a nakonec ani poměrně vysoké státnické funkce. Kniha *Dělal jsem, co jsem považoval za správné* tak vypráví především o stále existující možnosti smíření protikladů, o jednotě myšlenek a činů, teorie a praxe – o autentickém postoji mezi přísností a radikalitou.

Petr Uhl, Zdenko Pavelka: Dělal jsem, co jsem považoval za správné. Torst, Praha 2013, 600 stran.



Petr Uhl. Foto Lukáš Rychetský

reformismu, ale étos konání zůstává neměnný a bytostně emancipační. Žádný „paradox Uhl“ prostě neexistuje, existuje pouze paradoxní interpretace, která vytěsnila skutečnost, že mezi nejtvrďší kritiky reálného socialismu, ale třeba i ruské revoluce patřili odjakživa a zcela pochopitelně i levičáci (což nakonec nejlépe dokládá represe, které se jim za odměnu dostalo). Filosof Karel Kosík to pěkně vystihl v rozhovoru z roku 1993, když vzpomněl, jakým způsobem odpovídal vyšetřovatelům Státní bezpečnosti, kteří se jej ptali, zda je marxista: „Pokud jsou marxisty Brežněv a Husák, nemohu být marxistou. Jestliže jsem marxistou já, jsou oni zapřísahými antimarxisty.“ Výjimečnost zpovídaného tedy nepramení z toho, že celý život kritizuje poměry zleva, protože takových byla nejen u nás celá řada.

Lakmusový papírek nesvobody

Vedení rozhovoru se ujal novinář Zdenko Pavelka, který není pro Uhla ani tak partnerem k diskusi, spíše jen jakýmsi výhybkářem, jenž usměrňuje zpovídaného, když se zdá, že příliš odbočil od tématu nebo na něco důležitého zapomněl. Interview to je tedy polovičaté a čtenář brzy získá dojem, že podobně by to dopadlo, kdyby se Uhl rozhodl napsat memoáry bez cizí pomoci. Skoro se nabízí otázka, zda nešlo o předem domluvený záměr,

dobrodružství je koneckonců tak napínavé, že se obejde bez zveličování a zbytečné dramatizace. Naopak, přímost a strohost jazyka vyznění umocňuje – výrazová umírněnost totiž skvěle padne k často nekompromisním názorům. Opatrná, až úzkostlivě poctivá a detailní paměť vyvažuje neustále přítomný vnitřní zápal, a spojuje tak radikalitu s disciplínou. Je v podstatě jedno, zda sledujeme Uhlovo působení v Hnutí revoluční mládeže, jeho neúnavnou činnost v Chartě 77 a později především ve Výboru na ochranu nespravedlivě stíhaných, opakované věznění vyplněné samostudiem nebo jeho role posametového politika a novináře. Uhl ani v jednom případě neváhá vyslovovat nemyslitelné a žádat i nemožné, pokud to považuje za svou etickou a občanskou povinnost; jeho provokativnost pak spočívá především v tom, že opakově – v době normalizace, ale i po převratu v roce 1989 – funguje jako lakmusový papírek signalizující míru předlistopadové nesvobody, ale také limity současné liberálně demokratické svobody, o níž se přitom sám zasloužil.

Nesvůj v kůži vítězů

Uhlův odklon od revolučního marxismu lze podle jeho slov datovat nejpozději do roku 1991, což svádí k myšlence, že to musí nějak souviset s omamným zážitkem dějinného vítězství, které mají mnozí dodnes za konečné. Příklon

Já jako dítko...

Anketa o dětské knize ve vzpomínkách a dnes

Čtenářský vkus se proměňuje, stejně jako popularita jednotlivých autorů a titulů. Osobností, které se různým způsobem zabývají literaturou celý život, jsme se ptali na důležité dětské knihy jejich prvních a současných čtenářských zážitků.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

1. Které knihy vás ovlivnily v dětství?
2. Které knihy současné dětské literatury, anebo jejich adaptace, vás zaujaly?

Milena Bartlová, profesorka dějin umění
1. Hlavně a nejvíc to byly Kiplingovy *Knihy džunglí*, Verneovy *Děti kapitána Granta*, Brehmův *Život zvířat*. V předškolním věku mi je četl otec, protože ho nebavilo číst běžné dětské knihy. Od první třídy jsem už četla sama, co mi dali, takže chronologicky: *Špalíček veršů a pohádek* od Františka Hrubína a Jiřího Trnky, *Louskáček a Myší král* od E. T. A. Hoffmanna, opět s ilustracemi Jiřího Trnky, *Anička skřítek a Slaměný Hubert* od Vítězslava Nezvala s ilustracemi Toyen, *O dvou sestrách a pohádkové Zemi démantového trýpytu* od Marietty Šagiňanové a konečně *Neznámkovy příhody* a *Neználek ve Slunečním městě* od Nikolaje Nosova. Ze školní četby to byl Josef Věromír Pleva a jeho *Malý Bobeš*, Eduard Štorch a *Lovci mamutů*, Jiráskovy *Staré pověsti české* a kniha *Vesmír; země, člověk a my děti* od Vítězslava Kocourka. Na konci dětství ještě *Z oříšku královny Mab* od Evy Vrchlické. Od třinácti jsem už četla dospělé knihy.
2. Na tohle neumím dobře odpovědět, děti jsou už velké, takže to moc nesleduji. Leda že by se považoval za dětskou literaturu Tolkien – zfilmovaný *Pán prstenů* i *Hobit* jsou asi jediné filmy, na které jsem ochotna se dívat opakovaně.

Petr A. Bílek, literární teoretik
1. Četba z vlastní vůle ze zdrojů, které poskytovala obecní knihovna v Trhovém Štěpánově, obnášela: Karla Maye a německé indiánky tak vůbec, ale hlavně jeho cyklus *Ve stínu padišáha*, knihu *Buffalo Bill* kontra *Jesse James* od Davida Hamiltona a podobné italské westerny a od Julesa Vernea především *Dva roky prázdnin* a *Dvacet tisíc mil pod mořem*. Knihy vyžadované rodinou byly následující: *Kája Mařík* od Felixe Háje, *Kubíček aneb Veselé i smutné příhody ze života jednoho kluka ze samoty* a *Kubíček studuje a vojančí* od Jakuba Honnera, *Pod junáckou vlajkou* od Jaroslava Foglara. A k tomu se ještě přidala teta, zástupkyň ředitelky místní školy, nutící mne do četby knih, jako byly *Timur a jeho parta* od Arkadije Gajdara či *Práče* od Jana Mareše. Jako celek výbušná směsice, která mi zasela neklid v duši na zbytek života.
2. Pavel Šrut a jeho lichožroutská trilogie. Čas myslím ukáže, že jde o monument, je to takový *Pán prstenů* po česku. A pak také *Ve stínu šumavských hvozdů* od Džiana Babana, Vojtěcha Maška a Jiřího Gruse, ale tady ta působivost nejspíš souvisí s odpovědí na první otázku.

Tomáš Brandejs, majitel nakladatelství 65. pole
1. Foglarova *Kronika ztracené stopy*, *Lovci orchidejí* od Františka Flose a Meyerův *Velký atlas světa*.
2. Šrutův *Pan Kdybych hledá kamaráda* a *Chrochtík a Kvikalka na cestě za blýskavým prasátkem* od Ester Staré.

David Čeněk, filmový historik
1. Byly to romány Josefa Augusty *Zavátý život*, *U pravěkých lovců* a *Ztracený svět*. Dále Mäkeläův *Pan Hú*, Kiplingovy *Knihy džunglí* a Andersenovy *Pohádky*. Potom jsem se dostal, asi nějakou náhodou, ke knize Samuela Butlera *Cesta všelikeho těla*, kterou jsem četl snad šestkrát a hrozně mne uhranula, ale asi to je trochu deviantní.
2. Doma čteme skoro jen francouzské věci. Ale syn si oblíbil *Šmalcovu abecedu* a *O krtkovi, který chtěl vědět, kdo se mu vykakal na hlavu*.

Kateřina Dejmalová, překladatelka, literární historička
1. Co mne opravdu ovlivnilo, už nevím. Ale zcela určitě si pamatuju, že jsem v deseti letech pod vedením staršího bratra objevila

kouzlo rodokapsů a hodně upadlých detektivek (mým hrdinou byl Tom Shark – pověstný Léon Clifton mu nesahal ani po paty). Vášnivě jsem je četla s baterkou pod peřinou, protože jsem velmi přesně chápala, že tato literatura by asi rodiči schválena nebyla, a obávala se o její osud. Rodokapsy se půjčovaly jen prověřeným čtenářům, kteří si je nedali zabavit. Pokud mne nějak ovlivnily, snad přesvědčením, že padouch má být dopaden a pověšen nebo zastřelen ve spravedlivém souboji, dobro odměněno a spravedlnost má zvítězit. Bohužel, v reálném životě přesvědčení dodnes zcela nepoužitelné.
2. Uvedu aspoň *Tobiáše Lolnesse* od Timothéa de Fombella.

Petr Fantys, překladatel a hudebník
1. Byly to na tu dobu typické mayovky a verneovky. Z nějakého důvodu ve mně zanechala velmi silnou stopu také antologie evropských moderních pohádek *Třicet stříbrných klíčů*.
2. *Skutečný příběh Cílka a Lídy* a *Jak Cílek Lidu našel* od Františka Skály. Kromě toho, i když to nebude asi nic originálního, mě nepřestává fascinovat *Harry Potter*, jako fenomén, s nímž ruku v ruce vyrostla celá jedna generace dětí.

Libuše Heczková, literární teoretička
1. Možná nejvíce mě ovlivnila kniha Astrid Lindgrenové *Detektiv Kale má podezření*, potom *35. květen* od Ericha Kästnera a kniha Antonína Zhoře o Marii Curie-Sklodowské.



Ilustrace Zdeňka Buriana k románu Eduarda Štorcha Bronzový poklad, 1958

Ale zcela zásadní bylo čtení starých knih z babiččiny knihovny, jako byl například skvělý starý komiks *Věna Kuk* a také cyklus humoristických příběhů ze Zakarpatské Ukrajiny od nadstrážmistra Mladého *Četnické humoresky* – obojí z třicátých let.
2. Pro malé děti doporučuji vynikající *Šmalcovu abecedu*. A pro ty starší – i když nevím, jestli je to dětská literatura – skvělé *Chemické případy Sherlocka Holmese* od polského pokračovatele holmesiad Waclawa Golembowicze.

Josef Hrdlička, literární historik, překladatel, básník
1. Byla to kvanta dobrodružného čtiva, které se dnes už neče.
2. Zmíním aspoň knihu *Zik a Cháta* od Petra Šmalce a Markéty Šimkové. Se synkem jsme to s chutí přečetli aspoň třicetkrát. A pak básnickou antologii *Nebe peklo ráj* v edici Petra Šrámk.

Martin Nodl, historik
1. Já byl jako dítko absolutně neliterární. Takže jsem nečetl vůbec žádnou dětskou literaturu a objevil jsem ji až s vlastními dětmi, kdy jsem ji hltal snad ještě víc než moje cáčorky.
2. Zaujala mě kniha *Kuky se vrací*, a sice ohromnou lehkostí příběhu. Potom *O zahradě* od Pavla Čecha svou křehkostí. Šrutova *Verunka a kokosový dědek* díky vtipu a nenásilnému tajemství a *Jablečňák* Magdaleny Wagnerové tím, jak pojednává o úskalích přátelství.

Martin Pokorný, literární teoretik a překladatel
1. Z. K. Slabý a další autoři: *Tajemství oranžové kočky*, Vojtěch Zamarovský: *Gilgameš*, Emanuel Frynta: *Moudří blázni*, Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ*, Alan Alexander Milne: *Medvídek Pú*, Vojtěch Steklač: *Žlutý Robert*, František Ruth: *Pohádky starověké*.
2. Ebenovo namluvení *Medvídku Pú*.

Vít Vlnas, historik
1. Jako dítě mě nejvíce ovlivnily knihy, které pro děti asi vůbec nebyly, a z bohaté domácí knihovny jsem je vytahoval víceméně na zapřenou: Moravia, Remarque, Kingsley Amis, Haškův *Švejk*, Tolstoj, Dostojevskij, Durych, Čapek, Škvorecký a tak dále. Samozřejmě, že jsem z toho měl v hlavě slušný salát, ale určitě tyhle knihy nakonec vyoralý hlubší brázdu než *Kája Mařík*, *Gabra* a *Málinka*, *Vlaštovky* a *Amazonky*, Foglar s Mirkem Dušínem nebo starouš *Vínnetou*. Výjimku tvořil obdivu-

202 kníh a pár šlápnutí vedle

Encyklopedický přehled dětské literatury

První český průvodce po nejvýznamnějších knihách pro děti a mládež má především zjednodušit čtenářovu orientaci v daném žánru. Jako každý podobný reprezentativní souhrn však také 2 x 101 kníh pro děti a mládež provází řada nedostatků.

PAVEL KOŘÍNEK

Nejméně v jednom má kolektiv autorů svazku *2 x 101 kníh pro děti a mládež – nejlepší a nejvlivnější knihy* bezpochyby pravdu: v českém prostředí dlouhodobě chyběl jakýkoli reprezentativnější pokus o přehledový čtenářský bedekr, který by zájemcům – ať už rodičům nebo třeba knihovníkům – pomáhal při orientaci v oblasti literatury, kterou sice každý tak trochu zná, ale badatelsky byla prozkoumána trestuhodně nedostatečně. Publikace uspořádaná Pavlem Mandysem a připravená čtrnáctičlenným autorským kolektivem roli takového průvodce bezpochyby sehrát může. Pro české myšlení, psaní a věrme, že i čtení se jistě jedná o projekt zásadní, záslužný a v základních obrysech nesporně i zvládnutý.

Sporné položky a zmatené krabičky

Každé kolektivní dílo tohoto typu ovšem nutně provázají drobné nedostatky – počínaje nevyvážeností kvality zpracování jednotlivých hesel a konče nevyhnutelnými problémy s konstruováním žánrového kánonu. Editor si přitom byl některých základních limitů a potenciálních sporných uzlů takového selektování a katalogizování dobře vědom. Hned ve své úvodní ediční poznámce tak kromě vysvětlení, proč nebyly zařazeny komiksy (Albatros o nich nedávno vydal jinou knihu) a proč nebyly včleněny klasické pohádkové soubory Boženy Němcové či bratří Grimmů (protože ne vždy končí dobře a psali je prý literární vědci), připojuje i několik vět o nutně zklamávaných očekáváních všech dalších čtenářů, kteří zde nenaleznou právě tu „svoji“ knihu. Bylo by skutečně bláhové, a vlastně i zbytečně arogantní, dohadovat se nad konkrétními tituly. Každou podobnou selekci je třeba vnímat jako určité performativní gesto,

zájímavé právě svou autorskou či předmětovou situovaností. Zároveň by nás ale takové prohlášení nemělo vést k apriornímu přijetí jakéhokoli hesláře coby neměnné a nekritizovatelné danosti.

Asi nespornější položky hesláře vznikly včleněním dvou desítek do češtiny nepřeložených titulů. Nic proti nim, není důvod nevěřit poučeným autorům, že se jedná o zdařilé a pro jednotlivé tradice vlivné tituly. Vkrádá se však otázka, jakou informaci tato hesla čtenářům přinášejí, a především jakým způsobem zde probíhala selekce. Pokud totiž z dvaceti cizojazyčných kníh pochází pět z Maďarska a šest z Japonska, je zjevné, že výběr spíše než snaha o relevantní ohledání mezer na domácím knižním trhu určovala přítomnost hungaristiky a japanoložky v autorském týmu.

Drobné nejistoty pak vyvolávají i nejrůznější signální doplnění, jejichž cílem bylo zřejmě zefektivnit práci s knihou, popřípadě ji čtenáři zpříjemnit. V záhlaví jednotlivých stran jsou tak k nalezení jakési ikony, mimochodem nikde ve svazku přehledově nevypsané, jež mají poskytnout elementární žánrovou orientaci. Stejně jako s hesláři, i se žánry bývá přitom často nejedna potíž, a pro každou genologickou identifikaci proto musíme mít velkou míru pochopení. Přesto některé rozpory vyvolávají spíše nejistotu než potěchu z přehlednosti krabiček: například *Dášeňka* tak spadá do kategorií „pohádky“ a „příběhy zvířat“, zatímco *Povídání o pejskovi a kočičce* je označeno jako „zvířecí fantasy“.

Česká stopa

Asi nejsmutnější šlápnutí vedle představují příležitostné infoboxy nadepsané „Česká stopa“. Snaha o nalezení domácích spojnic si zde občas vynutila skutečně velkolepě klenuuté oslí můstky. V kontextu jinak sympatické a užitečné publikace působí tyto krátké pasáže, graficky označené vyobrazením šlápoty, až trapně nedůstojně: u hesla věnovaného Tolkienově první velké knize ze Středozemě se například dočteme, že „veškeré keramické nádoby a předměty ve filmové adaptaci *Hobita* vytvořil pro režiséra Petera Jacksona český keramik Mírek Smíšek“, u viktoriánské klasiky je nám zase dopřána informace, že „z obdivu k Oliveru Twistovi (knize i jejímu hrdinovi)

se v dobovém hitu (1959) vyznává zpěvačka Eva Pilarová. Kratičká píseň (...) si pohrává s autentickým slovem, které označovalo tou dobou velmi populární tanec twist.“

Připojíme-li ještě smutné postesknutí nad nepochopitelnou skutečností, že kniha, která je v nejlepším slova smyslu naditá krásně vypravenými příběhy, byla grafikem Martinem Zhoufem vyvedena ve sterilní, neinvenční a místy až lajdácké úpravě, může se zdát, že nemáme pro 2 x 101 kníh dobrého slova. Tak to ale přece jen není: jednotlivá hesla se

dobře čtou a bezesporu přinášejí relevantní korpus informací k vybraným „klasickým“ svazkům dětské literatury. Jenom zamrzí, že výborný záměr s někdy skvělou a jindy aspoň obstojnou autorskou realizací bohužel zbytečně srážejí nedomyšlená editorská rozhodnutí a nedostatečná technická péče nakladatelství. Autor je bohemista.

2 x 101 kníh pro děti a mládež – nejlepší

a nejvlivnější knihy. Uspořádal Pavel Mandys. Albatros, Praha 2013, 448 stran.



Pohádky bratří Grimmů v knize nejsou, protože ne vždy končí dobře. Ilustrace Arthura Rackhama k Červené Karkulce

literární zápisník

Slovenský experiment 2013

MICHAL REHÚŠ

Zdá sa, že na slovenskej básnickej scéne začína byť celkom živo. V nedávnom čase sa totiž objavilo niekoľko básnických debutov, ktoré sa výrazne odkláňajú od tradičnejšej lyriky a spája ich príklon k rozmanitým podobám experimentu. Zuzana Husárová, Daniela Olejnikov a Erik Šimšík pochádzajú z generácie narodenej v osemdesiatych rokoch minulého storočia, avšak ani zďaleka netvorí jednotný prúd alebo básnickú skupinu. Každý z nich totiž čerpá z mierne odlišných východísk a kladie akcenty na iné témy a techniky. Husárová vo svojej knižnej tvorbe čerpá najmä z language poetry a sound poetry, Šimšík nachádza inšpiráciu vo vizuálnej poézii a v poetike nonsensu a absurdity a Olejnikov predovšetkým v konceptuálnej poézii. Okrem všeobecne konštatovanej

nekonvenčnosti ich spája azda len záujem o vizualitu.

Takýto kumulovaný nástup experimentujúcich debutantov nie je v slovenskej literatúre obvyklý a navonok pripomína vstup autorov experimentálnej línie do literatúry, ktorý sa udial pred dvadsiatimi rokmi (vtedy to boli Kamil Zbruz, Peter Macsovszky a Peter Šulej). Bolo by však predčasné tvrdiť, že tieto aktuálne výkony predstavujú rovnako silný impulz. Diela všetkých debutantov totiž okrem viacerých inšpiratívnych podnetov obsahujú aj viaceré slabšie momenty.

Najkritickejšie hodnotím debut Zuzany Husárovej s názvom *liminal* (anglická verzia 2012, slovenská 2013). Autorka svoju knihu koncipovala ako textovo-vizuálny koncept rozdelený na päť častí podľa jednotlivých fáz dňa. Titulný termín „liminal“ sa v kultúrnej antropológii používa vo význame „prechodný“ a uplatňuje sa v kontexte, keď sa človek mení a posúva cez istý prah z jedného stavu do iného. Zbierka teda zachytáva reflexie a premeny subjektu počas jednotlivých fáz dňa. Realizácia tohto – už navonok azda trochu triviálneho – konceptu pôsobí značne rozpačito. V Husárovej debute sa totiž strieda pomerne konvenčná reflexívna lyrika s únavnými a insitívnymi verbálnymi hrami. Za všetky prázdne verbalistické

cvičenia stačí uviesť verš z básne Ňuňu: „Zato nárekom tvrdíš, že máš nárok na rokovanie o rokoch chrámov“, alebo nefunkčné škôlcke slovné hračky z textu Hádaj: „príd ťah živost“, „predst(š)avy“, „v(Ž)zdychanie“, „VIP h(y)NUTIE“ a tak ďalej.

Zbierka Erika Šimšíka s bizarným názvom *Monorezeň & Stereozemiaky* (2013) obsahuje najmä vizuálnu poéziu, ale nachádzajú sa v nej aj výlučne textové básne a prozaické útvary. Všetky časti prepája špecifická poetika, ktorá stavia na absurdite a nonsense a vyznačuje sa evokovaním bizarnosti až trápnosti. Zbierka prináša apoteózu samoučelnosti a primitivizmu a vymedzuje sa proti konvenciám a rozumu. V najlepších textoch si toto gesto zachováva istú sviežosť a nekompromisnosť, v nezanedbateľnej časti však pôsobí rozpačito. Básne sú totiž kvalitatívne nevyvážené, niektoré pôsobia až príliš násilne či samoučelne. Často ide o prvoplánové absurdity, prípadne diela, v ktorých sa spojenie vizuálnej a textovej zložky nepodieľa na tvorbe pozoruhodnejšieho významu. Zbierka by si preto zaslúžila dôslednejšiu redakčnú, ale aj jazykovú úpravu. Ak by Šimšík v ďalšej tvorbe nadviazal na niektoré svoje domyselnejšie kompozície, mohla by byť jeho tvorba výrazným osviežením slovenskej literatúry.

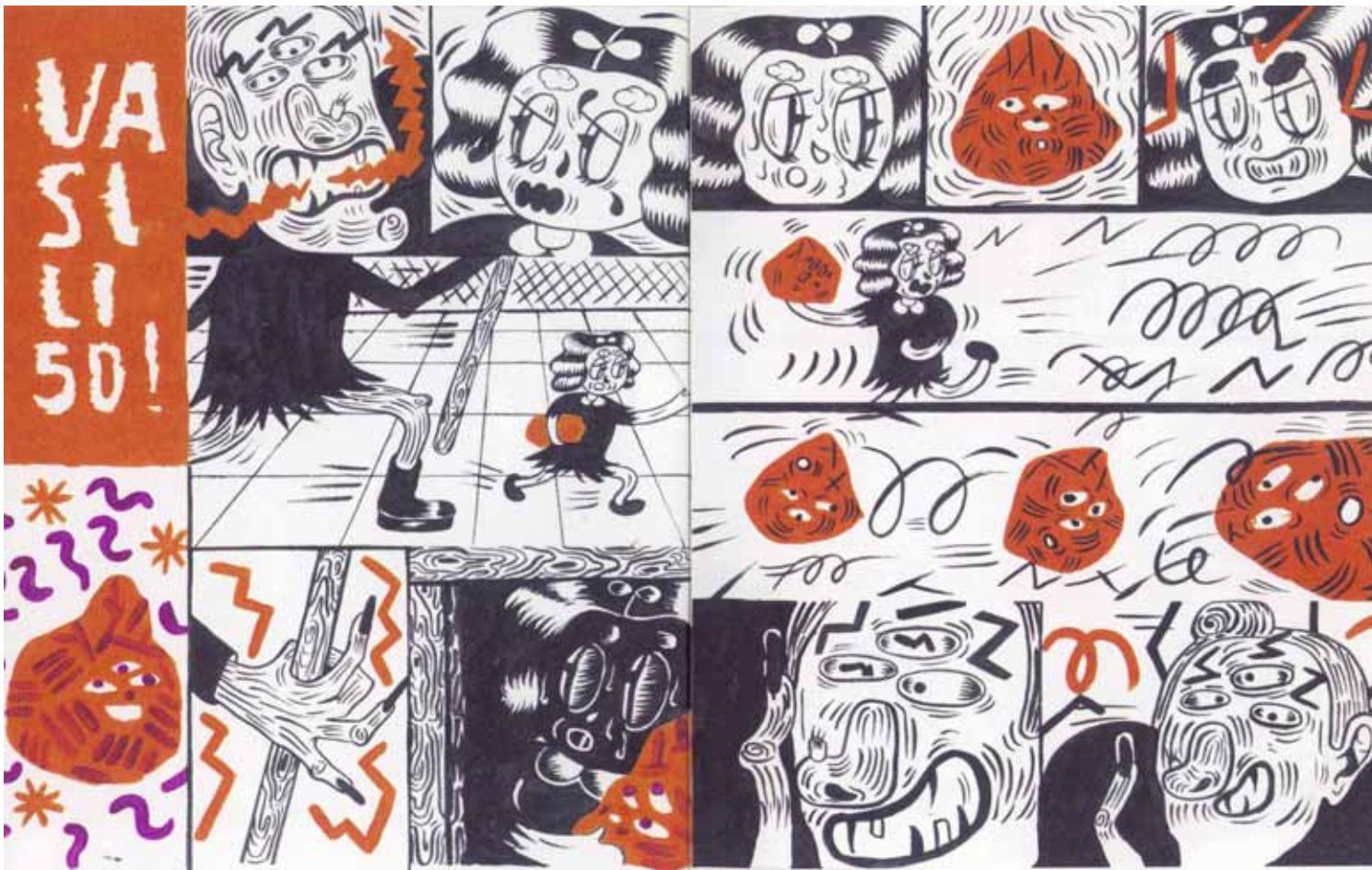
Debut Daniely Olejnikov *KUR#Z praktickéj poézie pre pokročilých* (2013), do ktorého vzniku som bol šťastí zainteresovaný, je komponovaný ako príručka pre adeptov poézie. Uplatňujú sa tu však aj motívy z oblasti mágie, filozofie, logiky, psychológie, ekonómie, digitálnych technológií, popkultúry, marketingu a sexu. Výsledkom je pozoruhodné a znepokojivé viacvrstvové dielo, ktoré v sebe prepája kurz tvorby poézie, magickú príručku, filozofický manuál, učebnicu logiky, psychologickú poradňu, katalóg produktov a podobne. Odkrývajú sa tu rozličné manipulatívne techniky a analyzuje sa otázka moci, slobody jednotlivca a konštituovania jeho vlastnej identity. Básne sú často postavené na privlastňovaní cudzích textov, nezriedka nájdených na internete.

Knihe sa ale dá vyčítať prílišná difúznosť a rozplývavosť. Jednotlivé básne samostatne príliš nefungujú, netvorí samostatné a koncentrované textové útvary, ale majú charakter uzlov globálnejšej textovej siete. Pôsobivosť a funkčnosť im dodáva až ich zakomponovanie do celku a zaujímavé grafické spracovanie. Nevýhodou je aj prílišná motivická a tematická rozmanitosť, čo môže sťažovať orientáciu v texte. Prienik do rozmanitých vrstiev zbierky však odhalí jej humor, hravosť a sofistikovanosť.

Autor je básnik a literárny kritik.

Dobrá sklizeň

Výběr z dětských knih roku 2013



Ilustrace z Baby Jagy Evy Macekové

Blexbolex Romance

Přeložila Tereza Horváthová
Baobab 2013, 280 s.

Romance představuje po Albu lidí a Ročních obdobích už třetí autorovu práci, kterou nakladatelství Baobab nabídlo českým čtenářům. Tentokrát se s francouzským výtvarníkem poprvé setkáváme v hájemství epičtějšího vyprávění. Takřka třísetstránkový špalíček příručního formátu to s epickým rozmachem myslí skutečně vážně: dojde na princezny i čarodějnice, zámořské lodě i montgolfiéru, pouště i hory, hrady, zámky a v neposlední řadě jednu školu, ve které to všechno vlastně porůznu začíná. „Kdysi se místo pohádek zpívaly romance, pověsti z dávných časů. Každý je zpíval a vyprávěl po svém, nezapomněl nic z toho, co slyšel od ostatních, a doplnil, co ho právě napadlo,“ informuje nás tvůrce před zahájením příběhu a zajisté nás tak především instruuje, jak Romanci číst, prohlížet a žít. Tím, kdo Blexbolexovu přebujelému eposu o sedmi začátcích a nesčetných zápletkách a dějích dodává smyslu, je totiž nakonec až čtenář. Je jen na něm, jestli v honu za rozuzlením jednotlivých dějových linií svazkem proletí rychlostí balónu, z něhož tryskem uniká vzduch, nebo zda nad každým jednotlivým vyobrazením chvilku posečká, aby si labužnický vychutnal celičkou scénu a veškeré její detaily. Každý z těch famózních, precizních a strhujících tisků v sobě skrývá nespočet příběhů. Každá cesta ze školy může být napínavým dobrodružstvím. A Blexbolexové hvězdné noci, za které potkáte karavanu i rej čarodějnic, se jen tak něco nevyrovná.

Pavel Kořínek

Aneta Františka Holasová Lumír včelaři

Labyrint 2013, 78 s.

Medvědi rádi med a ti chytřejší si pro něj už dávno nechodí do Jednoty (vědí totiž, že tam porídí jen nekvalitní směs), ale sami včelaři. Patří k nim i Lumír se svou lidskou babičkou. Příběh v téhle knize není skoro žádný, kromě

úvodního slova, v němž se dozvíme, že Lumír zdědil úly po dědečkovi a spolu s babičkou navazuje na rodinné tradice. První třetina knihy patří hlavně anatomii včely a také tomu, z čeho se úl skládá a jaké by měl mít správný včelař vybavení. Pak následuje včelí rok, tedy popis prací, které na včelaře čekají, s poměrně detailním rozkreslením jejich postupu. Zatímco Lumír tu oddře fyzicky náročnější práci, babička třeba připravuje cukerný roztok na zimu nebo zatahuje voskové mezistěny do rámků. A na konci upeče medové perníčky a recept samozřejmě prozradí i čtenářům. Kniha může posloužit jako základní průprava do včelaření pro všechny nevčelaře, bez ohledu na věk. Dojem dětské knihy tu navozují především obrázky, vytvořené vodovými barvami. Kromě těch ilustračních tu najdeme i výpravné: třeba zmenšeného Lumíra, jak sedí v úlu a čte si „Včelí večerníček“. Nebo ho možná čte včelám, které vedle leží zachumlané pod peřinou v malých postýlkách. Jsou tu i různé encyklopedické přehledy (škůdci včel, medonosné rostliny a podobně) a několik schémat. Těžko říct, jestli může taková kniha bavit děti, pokud jim ale chcete vysvětlit, jak vzniká med, lepší publikaci pro ně asi nenajdete. Tahle je rozhodně udělána vkusně.

Jiří G. Růžicka

Robert Louis Stevenson, Henning Wagenbreth Pirát a lékárník

Přeložil Petr Putna
65. pole 2013, 40 s.

„Kdo z vás by nyní slyšel rád můj mravoučný morytát?“ táže se Robert Louis Stevenson v prvních verších Piráta a lékárníka, v českém prostředí dosud prakticky neznámé autorovy básně, zařazené původně do knihy Moral Emblems. Doporučujeme hrůzyslibné varování neoslyšet. Živý a štatnatý překlad Petra Putny skvěle ladí s velkolepými obrazy německého ilustrátora Henninga Wagenbretha, ověčenými již mnohým oceněním. Ilustrace barevně ani svou kontrastní zeleno-žluto-fialovou barevností, ani expresivním výrazem nehladí úplně po srsti, o to zajímavější a působivější

ovšem jsou. Stevensonova kniha byla původně doplněna insitními autorskými dřevorezy. Wagenbrethova kombinovaná technika na nivistický dřevorez lehce upomíná, ovšem tato reminiscence – poučená navíc expresionismem a plná rafinovaných perspektiv a kompozic – je mu pouze prostředkem nadsázky. Když pak v závěru mužnější ze dvou titulních padouchů rozporcuje úlisné a zbabělé zlo, ztělesněné druhým z nich, na způsob pečinky, jež se poprvé vyskytla o pár stránek dřív, dostává se čtenář do situace někdejšího ohromeného posluchače kramářské písně. Nabízí se mu zároveň senzac, něco pobavení (zde ovšem ryze výtvarného) a trocha toho morálního zadostiučinění: jsou přece věci, které se neodpouštějí ani mezi padouchy.

Lucie Kořínková

David Böhm, Ondřej Buddeus Hlava v hlavě

Labyrint 2013, 120 s.

„Buď zvědavý, budeš dlouho mladý!“ uzavírají básník Ondřej Buddeus a výtvarník David Böhm svou originální knihu, věnovanou našim hlavám, překvapivou – a vědecky podloženou – parafrází typicky rodičovského rčení. A rodiče, kteří s chutí používají originál tohoto úsloví, je proto třeba důrazně varovat: kniha skutečně může výrazně podnítit zvědavost dítěte v mnoha nečekaných směrech. Naleznete v ní odpovědi na otázky, které by vás jen tak napadly, a budete patrně donuceni i k vlastním kreativním otázkám. Hlava v hlavě se totiž zabývá tématem hlavy ze všech stran, jejím vzhledem i jejím fungováním, stejně jako tím, jaké je místo hlavy v jazyce a kultuře. Čtenáři se nabízejí poznatky z nejrůznějších oborů (konzultanty byli mimo jiné neurolog, detektiv či profesionální boxer), to vše ale za doprovodu nápaditých veršovaných drobníček, jazykového vtipu a výtečných výtvarných nápadů. Nejde ovšem o systematický a strukturovaný výčet všeho, co se hlavy dotýká, ale spíše o hnízda asociace řazených zajímavostí, inu, jak už tak hlavy většinou fungují. Není to žádná zmrtvělá encyklopedie, ale, jak říkají

autoři, „hlavopédie“. V našich poměrech jde o knihu svým pojetím výjimečnou, více než vhodnou k užasnutí dětí i dospělých.

Lucie Kořínková

12 malých hororů

Baobab 2013, 12 × 20 s.

Otevřeme kartonovou krabičku s autorskými brožurkami dvanácti českých výtvarníků a ilustrátorů a zavanou na nás různé podoby strachu, hrůzy a děsu. V různě pojatých hororech pro dětského čtenáře nalezneme odkazy na kramářskou píseň (Česnek a Drákula od Chrudoše Valouška), drastickou bajku (Pes a vrabec od Markéty Šimkové), variaci klasické pohádky (Černá paní, kterou Tereza Říčanová napsala podle pohádky J. Š. Kubína, nebo Baba Jaga od Evy Macekové) i moderní dětský příběh (1939 od Juraje Horvátha, Všechno nejlepší od Dory Dutkové a Katka od Alžběty Zemanové). Hned dva příběhy se odehrávají v kosmických sci-fi kulisách a v hlavní roli je přitom zhoubná choroba, v dalších dobrodružstvích se zase řeší vražda z žárlivosti nebo mord kvůli účesu. Společně s hrdiny se bojíme kulového blesku, kočičího ducha, česnekových upírů nebo fašismu. Z dvanácti rozmanitých výtvarných pojetí zaujme především styl Evy Macekové, která interpretuje postavy z Baby Jagy jako mutanty klasických disneyovských postaviček prohnané ujetým psychedelickým filtrem. Krásně syrové jsou brutalistické ilustrace Markéty Šimkové a Terezy Říčanové. Za hranice dětských vyprávění i samotného času se vydává Nic, abstraktní černobílý příběh Jana Čumlivského s podtitulem Horror vacui, který zpracovává vznik a zánik Vesmíru. Děsivé čtení pro děti i jejich rodiče.

Jan Gebrt

Miroslav Šašek To je Paříž

Přeložil Jiří Dvořák
Baobab 2013, 64 s.

Domácí čtenář se s prací, která se už jinde stala klasikou, setkává s velkým zpožděním. Setkání je to ale radostné – pořad je to skvělá knížka. A zároveň trochu nostalgické – mnohé zobrazené reálie získaly mezitím odér retra (co se změnilo výrazně, komentují nakladatelské vysvětlivky). Původem český ilustrátor Miroslav Šašek žil od roku 1948 v trvalé emigraci. Sérii This Is Paris, v níž za pomoci obrázků a poznámek k nim dětskému čtenáři přiblížil město nad Seinou, vydal jako autorskou knihu v roce 1959. Svazek se dočkal čtenářského i kritického úspěchu, a tak na něj výtvarník navázal mnoha pokračováními o dalších známých městech a místech. Převládající modrošedé tóny Šaškových akvarelů vystihují barevnost Paříže, výrazný rukopis nejde na úkor zobrazivosti, umí zjednodušit i najít přesný detail. Typický je pro něj pohled zdola, z davu na chodníku – a tak knížku otevírají pařížské kočky nebo pán, který na zem křídou kreslí Notre-Dame. Skutečný Notre-Dame přijde na řadu až poté. Šašek se kromě emblematických památek zajímá i o všední mobiliář města, jako jsou schránky či lampy, a o jeho obyvatelé. U těch neznámějších staveb si dovolí i vtip zcela nové perspektivy – a tak je Eiffelovka, kterou každý zná, nakreslena tak, jak ji nikdo nezná. Máte-li doma dítě, v němž dřímá cestovatel, anebo dřímá-li dětský cestovatel ve vás, s koupí neváhejte. V češtině se lze vypravit už i do Londýna a další díly ze série To je... se v nakladatelství Baobab k vydání připravují.

Lucie Kořínková

Proč zase číst Čtyřlístek

Zmrtvýchvstání domácího komiksu pro malé čtenáře

Po dlouhém spánku se v českém komiksu pro děti konečně něco děje. O vkus nejmladších čtenářů začínají pečovat nejen časopisy k tomu určené, ale i některá nakladatelství. Čím to je a jaké zajímavé tituly během posledního roku vyšly?

PAVEL KOŘÍNEK

Českému komiksu roku 2013 sice chyběly výrazné původní tituly, přesto ale bylo možné zaznamenat hned několik výrazných tendencí, které by v příštích letech mohly zásadním způsobem ovlivňovat charakter domácí komiksové scény. Úspěch prvních českých komunitně financovaných crowdfundingových komiksů (*Divočina*, *Mračna*, *Hovory z rezidence Schlechtfreund*) otevřel dveře možnostem alternativní publikační participace. Tržní premiéra silného zahraničního hráče, který každých čtrnáct dnů zásobuje novinové stánky celé republiky novým mainstreamovým komiksem od Marvela, zase dost možná napomůže rozvoji sešitových komiksů, popřípadě poupraví naše trochu zkreslené představy o superhrdinském středním proudu, který byl dosud takřka výhradně doménou menších místních nakladatelů, uplatňujících při výběru poměrně přísná kvalitativní kritéria. Smršť, která se na sklonku roku přehnala nad knižním výběrem z *Oprásků ščeskí historje*, nakonec potvrdila výjimečnou pozici tohoto cyklu mezi domácími internetovými stripy. Tak trochu ve stínu těchto viditelnějších novinek se možná schovala ještě jedna proměna – pro národní komiksovou scénu ale přinejmenším stejně podstatná. Na českém komiksovém poli se totiž zase po období útlumu, a snad i záměrného odmítání, začala povolna prosazovat kvalitní nová tvorba určená dětem.

Časy Poldy a Oldy byly pryč

Po letech nucené infantilizace se ta odmítavá reakce jistě dala pochopit. Domácí komiks normalizačních let byl takřka výhradně omezen na tvorbu pro děti a mládež (časopisecky publikované seriály ve Sluníčku, Mateřídoušce, Ohníčku, ABC či pionýrských časopisech) a v očích kulturních arbitrářů formátu Františka Hološovského představoval podezřelý prostředek,

který snad omezeně bylo možné využít při výchově ke čtení, ale jinak s ním bylo záhodno šetřit, neboť do soustavy „vhodného“ čtení pro dospělé rozhodně nenáležel. Nepřekvapí proto, že se další generace českých a slovenských tvůrců toužily této stigmatizace radikálním způsobem zbavit. Generace Nula, kteréžto příhodné označení se vžilo pro autory soustředěné kolem brněnského Aargh!u a vstupující na domácí komiksovou scénu kolem přelomu tisíciletí, dala domácímu komiksu řadu nadaných výtvarníků (a bohužel o něco méně nadaných vypravěčů), takřka vždy se ale jednalo o autory tvořící primárně pro dospělého čtenáře. Původní dětem určená produkce skomírala.

Tradiční platformy pro publikaci dětského komiksu zaznamenaly výrazné kvalitativní propady, protože již nedokázaly přilákat a zaplatit skutečně nadané a schopné tvůrce. Seriálové komiksy v ABC, Sluníčku či Mateřídoušce byly mnohdy svěřovány nezkušeným a často i nepřilíh nadaným nováčkům, velkými otřesy co do úrovně ale prošel kupříkladu i Čtyřlístek, kde se úpadku nevyhnul ani titulní seriál. Zajímavější noví autoři se objevovali jen ojedinelé (Tomáš Chlud, Jan a Klára Smolíková, Petr Morkes, Vhrstí), zejména v první polovině nultých let mívali ale problém nacházet pro své rozsáhlejší práce a cykly příhodný publikační prostor. Komiks pro děti tu v omezené podobě samozřejmě byl pořád, většinu produkce ale opanovaly zahraniční licence (Disney, Čarodějky Witch, Šmoulové – navracející se jak žlutá zimnice). V čase ustrnulý Čtyřlístek přinášel počátkem nového tisíciletí neatraktivní cykly, které kvalitou ani zdaleka nedosahovaly úrovně invenčních časopiseckých seriálů ze sedmdesátých a osmdesátých, a s výhradami snad i devadesátých let. Časy *Poldy a Oldy*, *Kouzelných hodinek*, *Jáchyma a tiskařského šotka* či *Anči a Pepíka* byly dávno pryč.

Znovu na start

Na časy dětského komiksu se znovu začalo blýskat až s příchodem nového desetiletí. Spolu s tím, jak se komiks pro dospělé více a více prosazoval ve společenském povědomí, se původní tvorba pomalu a opatrně začala navracet i do hájemství dětského čtení. Úspěch *Komisaře Vrtapky* v Mateřídoušce vedl k sérii souborových knih a rozšiřovacích svazků. Proměna na šéfredaktorské židli časopiseckého Čtyřlístku přivedla v roce 2012 do stagnujícího časopisu konečně nový a pro dnešního dětského čtenáře atraktivní komiks. Seriály jako *Cyril a Mikuláš* Tomáše Chluda o dvojici chlapců, kteří vlastní stroj času a jen si tak skáčou dějinami, *Tryskošnek* Dana Černého o hlemýždi nadaném superschopnostmi a jeho dobrodružstvích v říši hmyzu, pravěcí *Pazourek a Zoubek* Filipa Škody, čarodějnická *Morgavs a Morgana* Petra Kopla či po dvou dekadách oživený skejták *Binky* Bohumila Fencla patří k tomu nejlepšímu, co domácí komiks pro děti v posledním čtvrtstoletí vyprodukoval. Současná čtyřlístkovská autorská generace se tak směle může zařadit po bok těch nejlepších tvůrců z prvních dvou dekád časopisu.

Škoda jen, že se podobné zlepšení zatím vyhýbá ústřednímu seriálu o zvířecí čtveřici z Treskopsrk, který od konce scenáristické hegemonie Ljuby Štíplové na počátku devadesátých let stále tápe, zejména co se týče příběhové výstavby. Ať už si však o současném Myšpulínovi, Bobíkovi, Fifince i Pindovi či o jejich celovečerní filmové verzi myslíme cokoli, schopnost vzbuzovat zájem o komiks pro děti a mládež jim upřít nelze.

Resuscitace v překladech

Rozmach dětského komiksu v roce 2013 však nebyl patrný jen v časopisech. Někteří domácí tvůrci o sobě dali vědět i samostatně publikovanými knihami. Vhrstioho večerníček *Bílá paní na hlídání* byl převeden i do komiksové knižní podoby, stále hlasitěji se o slovo hlásil plodný autor Petr Kopl, jehož holmesovské adaptace a parafráze rovněž cílí spíše na nedospělého čtenáře. Svého druhu zjevení pak představuje zatím dvojdílná dětem určená série komiksových alb Pavla Čecha o indiánovi jménem Rychlá Veverka. Čech, proslulý zejména svými zasněně poetickými autorskými knihami a komiksy pro nedospělé dospělé, zde ukazuje, že bravurně zvládá i rychlejší a skicovitější výraz. Zdánlivě improvizovaná, hravá, tu přetkná, tu nad detailem prodlévající autorská poloha může oslovit i čtenáře, kterým připadá jeho obvyklá tvorba možná až podezřele líbivá.

Resuscitace dětského komiksu a rozšíření titulového i žánrového záběru se v posledních letech konečně odrazily i v překladech. Po bok *Kačera Donalda* či *Toma a Jerryho* se tak nově stavějí například mladším čtenářům určené mangy z nakladatelství Crew (*Naruto*, *Bleach*), od loňského podzimu pak také sešitový *Bart Simpson* od téhož nakladatelství, popřípadě náhledy do klasické frankofonní školy dětského komiksu (*Dobrodružství Pídilidi, Gaston*) z nakladatelské stáje Albatrosu, bohužel produkované poněkud náhodně a bez většího rozmyslu. Nenápadným, ale zajímavým hybatelem domácího trhu se zahraničním komiksem pro děti a mládež je nakladatelství Mladá fronta, které v loňském roce kromě pokračování odvozených dobrodružství komiksového *Malého prince* představilo i dvojici aktuálních amerických komiksových knih pro menší čtenáře. Sympatické a rozsáhlé práce *Pozemšťan* Marka Fearinga a *Kreslený svět* podle Annie Laury Lee Gulledgeové dokazují, že ani americký dětský komiks nepotřebuje k úspěchu silnou televizní či herní licenci, postačí silný příběh, chuť vyprávět a elegantní výtvarná stylizace.

Autor je bohemista.



Od roku 2013 vychází v Čtyřlístku komiks Filipa Škody Pazourek a Zoubek

Nesnesitelná lehkost bití

Třetí celovečerní snímek Stevea McQueena, uvedený do českých kin pod názvem 12 let v řetězech, bývá hodnocen jako pohled na dějiny otroctví v Americe, který se vymyká zažitým stereotypům. Je taková perspektiva vůbec možná? Kde leží hranice mezi zobrazováním a exploatací?

JAN KOLÁŘ



12 let v řetězech je v první řadě překrásně nasnímaný labyrint zastaveného času. Foto bontonfilm.cz

Když Roland Barthes ve *Světlé komoře* zmiňuje Avedonův fotografický portrét Williama Casbyho, který podle něj „odkrývá pravou podstatu otroctví“, vyčerpá své vysvětlení jediným slovem: maska. Tato kombinace mlčení a poukazu k nabízející se šabloně je příznačná – o některých věcech prostě nelze mluvit, protože pro ně vhodné výrazy neexistují. Tolik se vymykají prostoru myšlení, že je lze pouze obalovat více či méně přiléhavými metaforami, které se postupem času promění v ustálená klišé. O těch největších hrůzách je možné se vyjadřovat jen prostřednictvím frází. Bylo by proto nesmyslné vyčítat snímku Stevea McQueena *12 let v řetězech* přítomnost rasových, koloniálních a vizuálních stereotypů. Film, který se snaží zachytit, co znamená být otrokem, se bez nich nemůže obejít. O to důležitější však je ptát se, k čemu snímku slouží.

Těla bez příběhu

Je trochu překvapivé zjistit, že neslouží k vylíčení příběhu otroka. Ten ostatně nevypráví ani literární předloha filmu. Kniha *Twelve Years a Slave*, kterou krátce po svém osvobození z otroctví v lednu 1853 nadičkoval Solomon Northup newyorskému právníkovi Davidu Wilsonovi, byla od svého vydání propagována coby „dokumentární“ protějšek o rok dříve vydaného bestselleru Harriett Beecher Stoweové *Chaloupka strýčka Toma*. A stejně jako její román měl i Wilsonem editovaný text za cíl přimět bílou veřejnost k podpoře abolicionistického hnutí. Northupův život proto v „memoárech“ slouží jen jako nit spojující kruté a sentimentální scény, jež odhalují pravou povahu instituce otroctví: ukazují ji jako barbarské jednání, jež nemůže být součástí společnosti civilizovaných křesťanů.

McQueenovo pojetí otroctví je o sto šedesát let později ještě abstraktnější. Podobně jako

jeho předchozí snímky nabízí i *12 let v řetězech* v první řadě překrásně nasnímaný labyrint zastaveného času. Jediný rozdíl je v tom, že zaměnitelné, protínající se chodby věznice, ve které ve filmu *Hlad* (Hunger, 2008, recenze v A2 č. 23/2009) irští vězni vytrvale čekají na příchod smrti vyhladověním, a do sebe zavinutý koloběh vzpomínek, hotelových interiérů a tělesných tekutin, v němž se potácejí hrdinové *Studu* (Shame, 2011, recenze v A2 č. 3/2012), nyní nahradil kaleidoskop na sebe navrstvených podob násilí a ponižování, které Solomon Northup zakouší na vlastním těle.

Prostor McQueenových filmů je prostorem opakování. V posledním snímku je předmětem repetice obličej Chiwetela Ejiofora, neustále žasnoucího nad situací, v níž se ocitl. Mnohem podstatnější však je, že *12 let v řetězech* navazuje i na jiný rys McQueenovy tvorby

s uspokojením, že předvedené scény pochopili jako nekonvenčně odporné. V takových chvílích se McQueenův snímek definitivně mívá nejen s realitou otroků a otrokářů, ale i s čímkoli, co byt jen vzdáleně připomíná skutečnost. Bolest, nad kterou se lze pohoršit, totiž nikdy nebude naše vlastní – lze ji odložit a zapomenout, tak jako zapomínáme na vlastní viny a masky, jež si den za dnem nasazujeme na své nejisté tváře.

Autor je filmový kritik.

12 let v řetězech (Twelve Years a Slave). USA, Velká Británie, 2013, 134 minut. Režie Steve McQueen, scénář John Ridley podle stejnojmenné předlohy Solomona Northupa, kamera Sean Bobbitt, střih Joe Walker, hudba Hans Zimmer, hrají Chiwetel Ejiofor, Michael Fassbender, Lupita Nyong'o, Paul Dano, Adepero Oduye, Benedict Cumberbatch, Paul Giamatti ad. Premiéra v ČR 23. 1. 2014.

Nepodceňovat následky lásky

Do české kinodistribuce se dostal deset let starý snímek italského autora Paola Sorrentina *Následky lásky*. Jeho uvedení přesto není zcela neaktuální. Režisérova novinka *Velká nádhera* na tento starší film totiž v mnohém navazuje.

ANTONÍN TESAŘ

Distribuční společnost Film Europe se rozhodla nasadit do kin deset let starý snímek *Následky lásky* od tvůrce loňského opěvovaného festivalového hitu *Velká nádhera* (La grande bellezza, recenze v A2 č. 15/2013) Paola Sorrentina. Tento netypický tah nám přinejmenším dává příležitost porovnat režisérův druhý celovečerní snímek s jeho pozdějšími filmy. *Následky lásky* totiž potvrzují Sorrentinův profil tvůrce osobitých filmových portrétů apatických osamělých mužů, které se ke svým hrdinům blíží a zase se jim vzdalují pomocí zdánlivě samoučelně efektního, ve skutečnosti však funkčního filmového stylu. Hrdina *Následků lásky*, bývalý makléř na prahu padesátky Titta, se může bez rozpaků zařadit po bok spisovatele Jepa z *Velké nádhery* či rockera Cheyenna z *Tady to musí být* (This Must Be the Place, 2011) a charakteristická je i jeho životní lekce, vyjádřená v poznámce, kterou si v jedné scéně zapíše do svého bloku: „Nepodceňovat následky lásky.“

Lekce osamělosti

V jistém smyslu můžeme *Následky lásky*, zasažené z větší části do prostoru jednoho

hotelu, označit za komorní počátek jakési trilogie, pokračující road movie *Tady to musí být* a vrcholící rozmáchlou *Velkou nádherou*, která jako by se prostřednictvím města Říma otevírala celému světu. Přinejmenším zde najdeme prvky, které se do mnohem velkolepějších rozměrů rozvinou právě v režisérově novince, ať už je to citlivá práce s dynamikou celého díla, koketování s emocionálním kýčem a krasodušností nebo ústřední téma, které nese celé vyprávění i styl. Oním tématem všech tří filmů zřejmě není nic menšího než vztah jedince a světa, který ho obklopuje. Právě v tom také spočívá jeden z nejoriginálnějších rysů Sorrentinovy tvorby v současném autorském či artovém filmu. Zatímco většina dnešních autorů zaujímá tím či oním způsobem „pozorovatelskou“ perspektivu, která se k postavám vztahuje výhradně „zvenčí“, Sorrentino se pokouší tematizovat i cosi tak komplikovaného a unikavého, jako je „nitro“.

V centru stylu i vyprávění jeho filmů jako by stála právě snaha proniknout do hlavních postav, které ale podobným pokusům bytostně vzdorují. Hrdiny Sorrentinovy trilogie přitom lze postavit na rozhraní dvou do značné míry protichůdných „životních filosofí“, stoicismu a existencialismu. Titta, Cheyenne i Jep pěstují důkladnou apatii, nevzrušený klid, odmítající nechat se pohltit všedními záležitostmi světa a zdržující se u „života skrytého pod nekonečným blá, blá, blá“, jak trefně poznamenává Jep v závěru *Velké nádhery*. Jejich odstup od světa ale nabývá intenzivnějších, existenciálnějších proporcí – hrdinové se necítí být součástí velkého kosmického organismu, ale naopak se z něj vymykají, odtrhují, vykořeňují. Tím Sorrentinova trilogie potvrzuje, že nejspolehlivější cesta k niternosti vede přes osamělost.

Tři odstíny smutku

Konkrétně se toto napětí mezi hrdinou a prostorem, který obývá, v Sorrentinových filmech ukazuje ve zvláštní hře mezi představitelem hlavní role na jedné straně a pohybem kamery spolu s užitím hudby na straně druhé. Nejvýrazněji je tato konstrukce patrná právě v *Následcích lásky*. Hrdinové všech tří filmů jsou ztělesněními klidné nehybnosti, která ale není zcela mrtvolná jako například u Takešihho Kitana. Vynikající Toni Servillo, který ztvárnil Tittu a Jepa, i Sean Penn coby Cheyenne zakládají své výkony na zpomalení a úspornosti veškerých hereckých projevů, které jsou navíc podbarvené určitou dominantní náladou, jež je pokaždé jiným odstínem smutku – u Jepa je to nostalgie, u Cheyenna melanchole a u Titty unavená rezignace. Každopádně hlavní postava je vždy tím, co daný snímek „zdržuje“, na co „se čeká“ – doslova to platí například ve scéně z *Následků lásky*, kde bankéř a skupina žen počítajících peníze na dlouhou chvíli přeruší veškerou činnost, protože očekávají Tittovu odpověď na zvědavou otázku. Jsme tak nuceni uvědomovat si meze ry mezi postavou a zbytkem filmového časoprostoru. Další význačnou charakteristikou trojice hrdinů je prostá fyzická nehybnost, kterou snímky zdůrazňují tím, že ji stavějí do kontrastu s nadměrně pohyblivou kamerou. V mnoha scénách kamera často v odvážných úhlech pluje prostorem, zatímco hrdina zůstává pevným netečným bodem. Kontrastní je ovšem i některé užití hudby – v *Následcích lásky* jde zejména o opakovanou sekvenci Tittovy cesty s kufříkem do banky, podkreslenou elektronickou skladbou *Concepts* skupiny Terranova, jejíž dravá dynamika vytváří nesoulad s Tittovým zmechanizovaným, rutinním jednáním.

Nejbliže se kamera k Tittovi příznačně dostává v závěru filmu, zejména v dlouhém sledovacím záběru jeho cesty hotelovou chodbou k mafiánskému bossovi a následujících scénách. A typické je i to, že celý snímek – stejně jako *Velká nádhera* – končí hrdinovým vnitřním monologem, jehož obsahem ovšem není žádná vnitřní pravda, ale naopak touha nalézt znovu vztah se světem.

Následky lásky (Le conseguenze dell'amore). Itálie, 2004, 100 minut. Režie a scénář Paolo Sorrentino, kamera Luca Bigazzi, střih Giorgio Franchini, hudba Pasquale Catalano, hrají Toni Servillo, Olivia Magnaniová ad. Premiéra v ČR 13. 2. 2014.

Král komedie z Wall Street

Inteligentní burleska Martina Scorseseho

Nový snímek Martina Scorseseho *Vlk z Wall Street* se stal jednou z nejopěvovanějších filmových novinek začátku letošního roku. Netradiční životopis burzovního makléře Jordana Belforta má možná blíž ke komedii než k režisérovým klasickým gangsterkám.

IVO MICHALÍK

Většina recenzentů se v případě *Vlka z Wall Street* shodla minimálně na dvou věcech: Martin Scorsese natočil další výborný film. A navázal přitom na tu linii své filmografie, kterou reprezentují gangsterské fresky typu *Mafiánů* (Goodfellas, 1990) nebo *Casina* (1995). První tvrzení je, byť ne bezvýhradně, pravdivé. Tím druhým už si tak jistý nejsem. Ano, také tentokrát by bylo možné premisu filmu tlumočit okřídleným příslovím „Kdo seje vítr, sklídí bouři“. Ve vzduchu navíc opět létají silikonové krásy, miliony dolarů a kilogramy drog. Jenže drama vzestupu a pádu po většinu tříhodinové stopáže ustupuje inteligentní burlesce.

Peníze nikdy nespí?

Vlk z Wall Street je navzdory konvenčnímu tématu natolik výlučným dílem, že najít k němu paralelu je těžké i v době přející tepání okolností hospodářských krizí. Na sklonku minulého roku se v českých kinech objevil francouzský *Kapitál* (Le capital, 2012). Klasik angažovaného filmu Costa-Gavras v něm však pouze zopakoval klišé o bezohlednosti vnitřně nespokojených horních pater společnosti. A byla to nuda. Oliver Stone se zase v druhém dílu svého *Wall Streetu* (Wall Street: Money Never Sleeps, 2010) nechal unést výstavbou nečekaného zvratu natolik, že filmu jako celku chyběl jakýkoli moment překvapení. Že bublina světlych zítřků může kdykoli prasknout? Že peníze nikdy nespí? Trochu chabá myšlenka na kdysi tak invenčního provokatéra.

Scorsese se scenáristou Terencem Winterem přitom na počátku neměli v rukou materiál o mnoho objevnější. Osud Jordana Belforta pouze kopíruje ty, které se staly předlohou mnoha jiných vyprávění. A další dobrodruzi na něj bezpochyby navážou. Tvůrci si toho ale byli dostatečně vědomi. *Vlk z Wall Street* je proto vším možným, jen ne typickým životopisným filmem, tedy zástupcem žánru, který je v době vrcholící oscarové sezony tradičně v oblíbenosti.

Všeho není nikdy dost

Narativní výstavba příběhu mladého makléře, který se prostřednictvím kouzla osobnosti dostal na burze dále než většina jeho kolegů, staví *Vlka z Wall Street* o několik

stupníků výš nad zmíněné filmy. Aniž by tím utrpěla celistvost vyprávění, hlavní předpoklad funkčnosti tříhodinové stopáže filmu spočívá v rozdělení syžetu na soubor samostatně fungujících epizod. Stejný přístup najdeme například i v Tarantinových filmech. Jednotlivé výstupy mají vlastní pevně stanovený řád, začátek, gradaci a konec. Minimální vývoj všech postav, včetně hlavního hrdiny, není za takových okolností na překážku, naopak. Improvizovaný výstup Matthewa McConaugheyho je vlastně v rámci hollywoodského intertextu obdobou hostování Franka Nera v *Nespoutaném Djangoovi* (Django Unchained, 2012, recenze v A2 č. 3/2013). Jenže zatímco u Tarantina podle westernové logiky jedna sekvence předjímá



Vlk z Wall Street je přesně takový, jaký by ho chtěl Belfort mít. Foto bontonfilm.cz

svým obsahem následující, Belfortovo dovádění něco takového nevyžaduje. Jeho hrdina byl několik let stále na vrcholu a nikam jinam se mu nechtělo.

A z podobné perspektivy se dá číst celý film. *Vlk z Wall Street* je totiž přesně takový, jaký by ho chtěl Belfort mít. Nadnesenost událostí přesně odpovídá povýšenosti, s níž bonviván nahlíží na svět kolem sebe. Svět se stává prostorem pro jednu velkou party, kde více všeho není nikdy dost. Úspěch se poměruje nejen počtem nul u částky na bankovním kontě, ale i množstvím zkonsumovaných drog a lehkých žen, které měly tu čest rozepnout finančníkův poklopec. Díky Scorseseho spolupráci s Iñárritovým dvorním kameramanem Rodrigem Prietem však film ani na okamžik nesklouzne k bezúčelné manýře, na kterou nedávno dojel třeba *Velký Gatsby* (The Great Gatsby, 2013) Baze Luhrmanna.

O něco méně zvládnutá je autorova hra s konceptem nespolehlivého vypravěče. Nad vypravěčským odstupem totiž zjevně brzy převládá ryze subjektivní perspektiva samotného Belforta. Promluvy do kamery nebo doslovná scéna narkotické jízdy autem jsou za takových okolností poněkud nadbytečné a pouze narušují dojem komplexnosti.

Kdybych měl *Vlka z Wall Street* za každou cenu přirovnat k některému ze Scorseseho předchozích děl, asi bych se přiklonil ke *Králi komedie* (The King of Comedy, 1982). I zde byl žánr komedie využit jako zástěrka mnohem závažnějšího sdělení. Nehledě na to, že podobně jako Robert Pupkin je také Jordan Belfort navzdory své zábavnosti především svině manipulující svým okolím. A ke cti jedenasedmdesátiletému režisérovi slouží, že se znovu odvážil tento fakt neodsoudit. Autor je filmový publicista.

Vlk z Wall Street (The Wolf of Wall Street).

USA, 2013, 180 minut. Režie Martin Scorsese, scénář Terence Winter podle stejnojmenné knihy Jordana Belforta, kamera Rodrigo Priet, střih Thelma Schoonmakerová, hrají Leonardo DiCaprio, Jonah Hill, Margot Robbiová, Matthew McConaughey ad. Premiéra v ČR 6. 1. 2014.

videoherní zápisník

Nejdůležitější videohry uplynulého roku

JIŘÍ FLÍGL

Videohry se za pár desetiletí své existence naučily vyprávět, vyjadřovat emoce i provokovat k zamyšlení. Nyní zkoušejí, co všechno s novými možnostmi a mechanismy dokážou, a vydávají se vstříc novým, netušeným obzorům. To potvrzuje i pohled na produkci uplynulého roku. Ten se totiž nesl ve znamení fascinujících titulů, které své médium osvobodily od zažitých konceptů a potvrzovaly, že interaktivní zábava představuje nejdynamičtější se vyvíjející a zřejmě i nejvíce fascinující odvětví zábavního průmyslu.

Pravidelně se vynořující debata o tom, zda jsou videohry umění, dostala loni několik pádných argumentů, proč ano, a to v podobě titulů, které za pomoci ryze videoherních postupů vyvolávají empatii vůči postavám či konkrétním společenským tématům. Příkladem je nečekaný příspěvek do žánru simulátorů *Papers, Please*. Tentokrát se totiž hráč

neučí ovládat kamion či letadlo, nýbrž se ocitá v roli celníka na hraničním přechodu ve fiktivní totalitní zemi. Musí odbavovat co nejvíce lidí, ale zároveň nesmí udělat chybu, aby dostal plat, ze kterého hradí nájem a živí rodinu. Každý pracovní den přináší novou sadu nařízení a na celnici přicházejí další lidé, jejichž osud leží v rukou hráčova úředníka. Tato v jádru depresivní hra mrazivě zpřítomňuje nejen teror byrokracie, ale také povahu totalitního aparátu s jeho komplexním tlakem na jednotlivce.

Intimnější vyprávění nabízí hra *Gone Home*, kde se hráč ocitá v roli dívky, která se vrátila domů z ročního pobytu v zahraničí a nachází rodinné sídlo prázdné. Na základě dopisů, fotek, účtenek, knih a dalších artefaktů postupně odhaluje, co se za dobu její nepřítomnosti událo. Vyprávění překvapivě přejímá prvky survival hororů, zkazky o nevysvětlených úkazech však pouze nápaditě využívá jako dramatické vodítko pro emocemi nabitý příběh zhrzených snů, pokrytečtí, zakázaných tužeb, ale především velké lesbické lásky.

Co do provázanosti vyprávění, emocí a ryze videoherních prostředků ovšem loňský vrchol představuje mix skákačky a fantasy adventury *Brothers: A Tale of Two Sons*. Jde o unikátní koncept kooperativní hry pro jednoho hráče – nechává nás pomoci gamepadu současně ovládat obě titulní postavy různé starých chlapců, kteří musí pro umírajícího otce přinést lék z bájného stromu.

Hra dech beroucími fantaskními sceneriemi a intuitivním gameplayem připomíná milníky *Ico* (2001) a *Journey* (2012). Díky originálnímu systému ovládání, které z utilitárního nástroje povyšuje na vyprávěcí prostředek, svým vzorům ovšem směle konkuruje nejen v míře vyvolávaných emocí.

Z předchozích řádků by se mohlo zdát, že líhni kreativity je pouze indie sféra, to ale v žádném případě neplatí. Blockbuster *Tomb Raider* přinesl uhrančivé a z genderového hlediska progresivní pojednání o zrodu Lary Croft, které houževnatou hrdinku konfrontovalo s důsledky jejich činů pro životy jejich přátel. Jeden z největších hitů roku, narativní střílečka *BioShock Infinite*, zase klasickou figuru průvodce, jenž bývá zpravidla jen personifikovanou náповědou pro hráče, povýšil na propracovanou postavu a současně provázal strhující vyprávění s živým světem steampunkové utopie. Z her od velkých studií skládila největší ohlasy postapokalyptická akční hra *The Last of Us*, která dosavadní hojně užívanou paralelu videoher k filmovým blockbusterům či indie snímkům rozšířila o kategorii videoherního ekvivalentu quality television. Stejně jako nejvychvalovanější seriály posledních patnácti let také scenáristicky bravurní vyprávění této hry využívá mnohahodinovou stopáž k postupnému rozvíjení postav, které musí neustále přehodnocovat své motivace a hodnoty tváří v tvář dramatickým situacím.

Vedle velkých emocí a propracovaných příběhů ale loňský rok přinesl také několik

titulů, které reflektovaly a podvracely zažité žánrové prvky a i samotné základní mechanismy videoher. Nejsofistikovanější z nich byla interaktivní satira *The Stanley Parable*, představující bludiště se spoustou východů, ale v zásadě žádným koncem. Jeho procházení za doprovodu hlasu vševědoucího vypravěče rozvádí úvahu o závislosti her a hráčů na vyprávění, ale také o postavení hráče vůči hře jakožto omezujícímu konstrukt, který láká zdánlivě neomezenými možnostmi. Naproti tomu drzá střílečka *Far Cry 3: Blood Dragon*, nesoucí se v retro rauši osmdesátkových videobráků, plných kyborgů a kýčovitého machismu, svou rozjívěností ukazuje, jak moc hry upadly do osidel pseudorealismu.

Zdaleka nejsvobodomyšlnějším i nejzábavnějším titulem loňského roku se ale ukázala být hra *Saints Row IV*. Opulentní finále série, která začínala jako klon legendární franšizy *Grand Theft Auto*, nechalo svůj vzor daleko za sebou a žánr sandboxových akčních her oprostilo od okovů žánrových klišé a schematických mechanismů. Čtvrtý díl gangsterské ságy – která díky absolutní volnosti ve volbě pohlaví, rasy i tělesného typu ústřední postavy může vyznívat jako chlapácké klišé, genderově emancipační příběh i queer avantgarda – se odehrává v mimozemšťany vytvořené virtuální realitě, nabízející hráčům superschopnosti a především nevázanou anarchistickou zábavu.

Autor je filmový publicista a festivalový dramaturg.

Vetřelci, nebo volavky?

Také zavádějící pojmy mohou škodit

Dvojjazyčný „houbařský“ atlas normalizačních plastik ve veřejném prostoru Vetřelci a volavky, který sestavil umělec a aktivista Pavel Karous, je jistě záslužným počinem. Bohužel však nemístně míchá umělecký přístup s pokleslou kunsthistorií.

JAN WOLLNER

V předmluvě své průlomové knihy o moderním sochařství *Passages in Modern Sculpture* (Průniky moderní sochou, 1977) píše Rosalind Kraussová překvapivě nikoli o soše, nýbrž o filmu. Konkrétně o snímku *Oktabr* (Deset dní, které otráslý světem, 1928) sovětského avantgardního režiséra Sergeje Ejzenštejna. Ten totiž charakterizuje jako virtuální muzeum soch. V rytmu dynamické montáže se zde opakují záběry na sochařská díla, jež film nejen zachycuje, ale také vytváří prostor pro jejich interpretaci. Hned v úvodní scéně Ejzenštejnova snímku, určeného k oslavě desátého výročí Velké říjnové revoluce, vidíme, jak mužská postava šplhá po žebříku na rameno monumentálního pomníku cara Alexandra III., aby mu kolem krku přehodila smyčku a za pomoci rozbourěného davu sochu nemilosrdně strhla z jejího podstavce. V titulku němého filmu je tento moment označen za první vítězství na cestě k socialismu.

V roce 1948, kdy Ejzenštejn zemřel, se socialistický režim, i když samozřejmě ve značně odlišné podobě, prosadil i v Československu. Ve veřejném prostoru zde během následujících čtyřiceti let vzniklo obrovské množství státem financovaných sochařských realizací, které ovšem po roce 1989 začaly mizet. Zatímco zničení Alexandrových soch v Ejzenštejnově filmu, i když neodpovídá historickým událostem, bylo její krajní „interpretací“ a záměrným, programovým aktem, československé sochy, jež ve většině případů postrádají tak monumentální měřítko a tak jednoznačný ideologický obsah, zanikají spíše v důsledku postupného chátrání, nezájmu a lhostejnosti.

Projekt Pavla Karouse *Vetřelci a volavky* dlouhodobě slouží mapování a dokumentaci soch ve veřejném prostoru z období normalizace, a snaží se tak přispívat k jejich ochraně. Karous

připravil jejich internetovou databázi a k ní se nyní připojila také výstava v Centru současného umění DOX a stejnojmenná knižní publikace, vydaná nakladatelstvím Arbor vitae. Naskytá se tak vhodná příležitost ke kritickému pohledu na východiska celého projektu.

Trifidi a spol.

První rozpor se objevuje už v názvu *Vetřelci a volavky*. Zatímco řada normalizačních soch se ve srovnání se sochařskou tvorbou padesátých let odpoutávala od ideologických témat a leckdy opravdu znázorňovala „nevinné“ vodní ptactvo a nesla pak názvy typu „Volavky“, „Vetřelce“ bychom mezi dobovými oficiálními názvy nikde nenašli. Takové označení užívá Karous dodatečně, na základě nahodilé formální podobnosti určitého typu vejčitých soch s klubajícími se příšerkami ze slavného filmu. Nicméně hlavní je, že název *Vetřelci a volavky* budí zvědavost a dobře zní. Nepřesnost způsobenou ahistorickou nesourodostí obou kategorií lze snadno prominout.

Problém nicméně spočívá v tom, že podobný rozpor leží i v základech celého projektu. Kromě „vetřelců“ Karous užívá řadu dalších podobných označení, která si často nevymýšlí sám, ale „odposlouchává“ je v terénu. Tak se například dozvěděl, že místní obyvatelé si sochu, okolo níž denně procházejí, překlátili na „Trifidy“. Jestliže mluvíme o umění ve veřejném prostoru, je zkoumání jeho recepce ze strany laického publika naprosto relevantní, a pokud by bylo provedeno systematicky metodou orální historie, mohlo by přinést cenné výsledky. Karous ale roli téměř folklorního sběratele lidové slovesnosti rychle mění za pozici amatérského historika umění, míchá dohromady neslučitelné metody a dopouští se zkratových úvah. Začne zjišťovat, kdy byla

do češtiny přeložena kniha *Den trifidů* Johna Wyndhama, a podle toho usuzovat, že snad mohla inspirovat autora sochy. Na základě ahistorických informací tedy falešně, či spíše fiktivně rekonstruuje autorský záměr, ačkoli je zcela zřejmé, že sochař při práci na trifidy rozhodně nemyslel.

Knižní verze Karousova projektu má formu atlasu, v němž se na základě „pseudovědeckého systému“ dělí různé „vetřelci“, „trifidi“, „kyčelní kosti mamutů“, „transformeři“ a podobní do tříd, řádů, čeledí, rodů a druhů. Tento vtipný nápad má velký potenciál vyhnout se umělecko-historickému slovníku a přiblížit se laickému publiku. Při vysvětlování jednotlivých kategorií se však autor opět rychle vrací ke kunsthistorii, a to v její pokleslé podobě. S extrémní nahodilostí se užívají pojmy jako socialistický realismus, bruselský styl, sociální civilismus nebo dekorativní abstrakce a jejich téměř libovolné kombinace. „Trifidi a spol.“ se tedy nestávají novými významovými konstrukcemi, ale prázdnými pojmy založenými na neobratném žonglování s těmi stávajícími.

Z jiné časové zóny

Karous totiž není historik, ale umělec. Sochy občas pozměňuje vlastními autorskými zásahy. Při procesu s Pussy Riot některým z nich nasadil barevné kukly. Plastiku na Piazzettě u Nové scény v Praze dočasně přetvořil na „růžovou žvýkačku“, aby vizualizoval její lidově tradovaný název. V takové chvíli se chová ahistoricky – jako dědic souboru podivných předmětů z „úplně jiné časové zóny“, jak to vyjádřil teoretik umění Tomáš Pospiszył. Libovolně přejmenovává díla na vetřelce nebo trifidy a nakládá s nimi jako s materiálem pro postprodukční variace. Vzápětí se ale rozpomene na ztracenou minulost a snaží se identifikovat okolnosti vzniku, přesně určit dataci, autorství a název soch. Oba přístupy jsou legitimní. Potíž je v tom, že Karous aplikuje oba najednou. V roli umělce si představuje sochu jako trifidu a následně, teď už ale z pozice vědce, se takovou představu snaží zapojit do seriózní interpretace.

Jako hlavní pozitiva celého projektu zbývají osvětovost a ochránářství. Lhostejnost, vandalství a aroganci, kvůli nimž unikátní soubor normalizačních soch rychle řídne, je třeba odsoudit. Na druhé straně trvat za každou cenu na bezpodmínečné ochraně každé z nich vyznívá podobně krátkozrace. I zničení sochy, jak ukazuje Ejzenštejnův film, může fungovat jako věrohodný, byť krajní způsob interpretace. Stejně jako sochy – a možná ještě víc – je třeba chránit a kultivovat pojmy, skrze něž o těchto sochách mluvíme. Když Karous jedním dechem prohlásí, že v případě konkrétní realizace se jedná o kombinaci „socialistického nebo civilního realismu s kubismem, expresionismem a futurismem“, chová se na pojmové rovině asi tak stejně „citlivě“ jako developéři v terénu, když sochy bez rozpaků srovnají se zemí, aby namísto nich mohla vzniknout co možná nejrentabilnější výstavba. Jistě, jejich zásahem dílo zmizí. Je ale otázka, jestli nahodilým užíváním pojmů a devalvací jejich významu neztrácíme schopnost o sochách mluvit, a tím nám neunikají mnohem fatálněji – i kdyby se je před developery podařilo zachránit a zůstaly by fyzicky přítomné.

Práce Pavla Karouse je přesto třeba si vážit. S vtipem, neúnavností a osobní angažovaností se pustil do tématu, které odborníci přehlíželi, i když bylo za pět minut dvanáct. To ale neznamená, že by se taková práce nedala dělat lépe, kdyby falešně nekombinovala vědu a umění, ahistorický přístup s historickým, vetřelce a volavky.

Autor je historik umění.

Pavel Karous (ed.), Tomáš Pospiszył, Sabina Jankovičová, Jana Kořínková: Vetřelci a volavky / Aliens and Herons. Arbor vitae, Praha 2013, 460 stran.



Karel Nepraš: Kameraman, 1988. Foto archiv Vetřelci a volavky

Východní a západní banán

Umělecký výzkum Karola Radziszewského

Polský umělec se vydal po stopách své rodačky, která před čtyřiatřiceti lety navštívila New York a setkala se s několika významnými osobnostmi tamní umělecké scény. V projektu *America Is Not Ready for This*, který leží na pomezí umění a výzkumu, se pojí osobní, geopolitická, popová a historická poloha.

JAN KRATOCHVIL

Projekt Karola Radziszewského, polského umělce běžně zařazovaného do kategorie queer umění, vyvolává nové otázky po smyslu a funkci uměleckého výzkumu. Výstava *America Is Not Ready for This* (Na tohle Amerika není připravena) je nyní k vidění v pražské galerii Futura. Nachází se v klenutém cihlovém suterénu, jehož již tak kontemplativní atmosféru ještě posiluje tlumené světlo vycházející z podélných vitrín a promítaných videí. Z obrazovek promlouvají Carolee Schneemannová, Vito Acconci a Marina Abramović, kteří odpovídají na Radziszewského otázky. Scénografie prostoru působí anachronicky a zároveň vyvolává pocit čehosi důvěrně známého.

Spotřebitelské umění

Výzkum, jemuž se Radziszewski věnuje od roku 2011, sleduje jednu epizodu tvůrčí dráhy polské umělkyně Natalie Lach-Lachowiczové, známé spíše jako Natalia LL. Ta měla v roce 1977 možnost na tři měsíce přerušit život v normalizovaném východním bloku a vydat se na stipendijní pobyt do New Yorku. Během své návštěvy se setkala s osobnostmi newyorské umělecké scény – kromě

již zmíněné trojice například s Hansem Haackem, Josephem Kosuthem, ale také s galeristou Leo Castellem, který údajně po zhlédnutí její práce utrousil poznámku, jež dala název celému projektu.

Radziszewski se v posledních letech pokusil kontaktovat všechny, s nimiž se potkala i Natalia LL. Nezkoumá přitom jen střet východoevropské umělkyně se špičkami newyorské umělecké scény a jejich případné vzájemné ovlivnění, velký význam pro něj má rovněž souvislost bipolárního světa studené války a specifického jazyka feministicky a queer orientovaného umění, jež se zhmotňuje v Nataliině díle *Consumer Art* z roku 1972 nebo Warholových filmech *Mario Banana I a II* z roku 1964. Tato díla tematizují banán jako erotický objekt – a Radziszewski v této souvislosti mluví doslova o vztahu mezi „východním a západním banánem“.

Obrácená polarita

Proč se ale výstava koná v temném sklepě? Je to jen náhoda, že právě ve sklepním prostoru vypadá věc tak dobře a zároveň provokativně? *America Is Not Ready For This* byla vystavena v tísnivém prostoru s nízkým stropem



Karol Radziszewski: *America Is Not Ready For This*. Foto archiv Muzeum Współczesne Wrocław

na oprátce

Na titulní straně

ONDŘEJ FUCZIK

„Každý den mi přijde 40–50 tiskových zpráv z nejrůznějších kulturních institucí. Naprostá většina má dvě strany a přílohy 10 MB. Věřte mi, že i kdybych chtěla, není prostě v mých silách to vše číst a složitě dohlédávat, o čem vlastně ta konkrétní výstava je. Pokud chcete výrazně zvýšit šanci, že si váš e-mail otevřu, prosím, neposílejte mi tiskové zprávy ani pozvánky. Pokud pošlete dvě až tři krátké věty, bude vás to stát mnohem méně času než psaní tiskové zprávy, kterou skutečně naprostá většina novinářů nečte. Automaticky je házou do koše, z důvodů, které jsem popsala výše. Tyto dvě věty výrazně zvýší šanci, že se já nebo moji kolegové budeme věnovat vaší akci. Srdečně Judita Matyášová.“

Hromadně rozeslaný mail kulturní redaktorky Lidových novin zní sice tvrdě, ale logicky. Měli bychom ocenit, že Matyášová

vůbec řeší otázku, jak o výtvarném umění v poměrně čteném periodiku referovat a jak se vyznat ve spleťtém galerijním provozu. Většina novinářů na snahu orientovat se v dění na výtvarné scéně a informovat o ní už dávno rezignovala. Stačí se podívat na kulturní rubriky našich nejčtenějších internetových portálů. To, co si pod termínem „výtvarné umění“ představují nejvíce čtené servery, je bizarní směs „klikujících autobusů“, polonahých žen, aukčních rekordů či soch z písku nebo ledu (podle ročního období). Na druhou stranu je pravda, že naše galerie neumějí připravit ani běžnou tiskovou konferenci a často působí dojmem, jako by se za výstavu spíše předem omlouvaly. Tím jistě zájem médií nezvýší. Vybarvují si argumentaci ředitele jedné významné výstavní instituce, který zrušil tiskové konference, „protože tam bylo méně novinářů než autorů výstavy“. To ovšem v situaci, kdy současné umění naopak komunikaci s širší veřejností potřebuje, nikomu neprospívá. Informace od umělců jsou mnohdy klíčem pro pochopení jejich práce a autoři často překvapí schopností srozumitelně definovat svůj záměr – pokud k tomu ovšem mají příležitost. Módní návrháři, designéři nebo třeba architekti dostávají v médiích prostoru více.

Před časem kralovala české publicistice, a zdaleka nejen kulturním rubrikám, dvojice Milan Knížík – David Černý, kteří byli schopni vyjádřit se víceméně k jakémukoli tématu. Jejich verbální projev do jisté míry charakterizoval českou výtvarnou scénu v očích veřejnosti. Zjednodušené dělení výtvarné komunity na dva nesmiřitelné tábory se po jejich vymizení z mediálního prostoru rozplynulo a s tím částečně i zájem o dění na výtvarné scéně. Týká se to samozřejmě především veřejnoprávních sdělovacích prostředků. Český rozhlas má už ze své povahy jen omezené možnosti o vizuálním umění referovat, Česká televize zase současné výtvarné umění povětšinou ignoruje. Její snaha o „široký záběr“ se navíc projevuje na kvalitě pořadů – moderátoři jsou nuceni vyjadřovat se ke všem uměleckým oborům a je jasné, že to vede k nezbytnému zjednodušení. Jak takové zjednodušení tématu vypadá, předvedl redaktor pořadu Události, komentáře, jehož podzimní rozhovor s Dominikem Langem, vítězem Ceny Jindřicha Chalupického, vstoupí do historie (výtvarného umění).

Je přirozené, že mainstreamová média pracují se jmény, která jsou obecně známá. Přechází si rozhovor s Křištofem Kintorou nebo Petrem Niklem v době jejich výstavy ve významné galerii je stále ještě možné.

i při své první prezentaci ve Vratislavi. Jde tedy o záměr. Slovo „výzkum“ nám přitom patrně asociuje spíše intenzivně osvětlenou laboratoř, bílou barvu. Slovo „archiv“ zase pravděpodobně vyvolá představu místnosti zaplněné regály. To, co vidíme ve Futuře, je jakási romanticky působící středověká klášterní prostora. Jednalo se o hledání či vymezení pozice uměleckého výzkumu vzhledem k výzkumu akademickému, může jít o symbolický návrat daleko před osvícenství. Radziszewski neprezentuje nějakou nekonzistentní konceptuální hru na vědu. Jde mu o komplexní výzkum určitého období zasazeného do širšího kontextu současného umění i společnosti.

Forma tohoto zkoumání však přesahuje mantinely akademického bádání. Získaný materiál sestává z různých, často protichůdných orálních svědectví a dobových dokladů, zachycených prostřednictvím filmu, blogu nebo třeba facebookového profilu, a je silně poznamenaná osobním zaujetím, jež se vzpírá dávno padlé, avšak stále připomínané modle objektivitě vědeckého bádání. Radziszewski mísí roviny velmi závažné konceptuální umělecké práce s popovými akcenty. Využívá nostalgie i zájmu o bulvární vyprávění životních příhod celebrit, které jsou nám představeny, jako by šlo o naše přátele. Vito Acconci nemluví o své práci, ale o setkání s dívkou z Východu, popisuje, jak newyorská scéna v sedmdesátých letech vnímala východní Evropu, jak ji fascinoval komunismus, totalita. Marina Abramović zase bez jakéhokoli pochopení odsuzuje Nataliin návrat zpět do Evropy – podle ní se polská umělkyně vzdala příležitosti skutečně svobodně pracovat. Polarita je obrácena: pro jednu nejde o vyprávění o tom, co jsme „my z Východu“ zažili během normalizace.

Těžko si představit akademický výzkum provedený se stejnou energií. Pokud se bude umění dále rozvíjet podobným směrem, a to je pravděpodobné, umělci možná získají na poli soudobých dějin umění autoritativnější pozici než erudovaní kunsthistorici. Bude to jen další důkaz pokračujícího procesu rozostření rolí mezi umělcem, kurátorem a teoretikem.

Autor je teoretik umění a kurátor.

Karol Radziszewski: *America Is Not Ready For This*. Futura, Praha, 21. 1. – 20. 3. 2014.

Jiné zprávy z okruhu současného výtvarného umění jsou však pod rozlišovací schopností mediálních stratégů. Chybějí texty, které by veřejnost seznamovaly s aktuálním děním, s kvalitními projekty a osobnostmi, které za nimi stojí. Chybějí redaktori, kteří by tuto scénu mapovali a mohli o ní informovat (jediným „zuřivým reportérem“ naší výtvarné scény zůstává, s čestnou výjimkou Karla Oujezského, nikým neplacený Martin Fryč, který dlouhodobě zaznamenává prakticky úplně všechno).

Troufám si říct, že v České televizi není jediný opravdu informovaný znalec současného českého výtvarného umění – nedávné odvysílání několikaminutové pseudoreportáže, či spíše reklamy na výstavu „současného autora pop artu“ Pasty zmiňují na obhajobu tohoto tvrzení. Většina novin rubriky o umění zrušila nebo zcela znehodnotila. Není samozřejmě nutné referovat o každé výstavě nebo přetiskovat tiskové zprávy. To ani nikdo nechce. Pomyslné dno, kterého naše média v oblasti umění dosahují, je každopádně hluboko pod hladinou bahna. Málokdo má přitom takovou možnost – u veřejnoprávních médií navíc i povinnost – pozitivně ovlivňovat kulturní povědomí a srozumitelně předávat veřejnosti aspoň základní informace.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Herectví: deset procent

S Tomášem Procházkou, Robertem Smolíkem, Janem Dörnerem, Jakubem Hyblerem a Veronikou Švábovou ze skupiny Handa Gote jsme hovořili o divadelních stereotypech a experimentech, kempování ve veřejném prostoru, zádušních mších a také o poslední inscenaci Mission, inspirované prózou Williama S. Burroughse.

LUKÁŠ JIŘIČKA

Všechny své aktivity podepisujete společně, jako skupina. Máte nějak rozdělené role při přípravě inscenací?

Tomáš Procházka: Role jsou částečně dány rozdílnými schopnostmi každého z nás, ovšem mohou se vyměnit. Dokonce se dost snažíme, aby se měnily. Skupinový podpis je výrazem odporu vůči divadelnímu kultu osobností a tradiční divadelní hierarchii. Podepisujeme se jako vědecký tým jen řadou příjmení. Specializace je podle nás dobrá pro výrobu, pro tvorbu je ale horší. Snažíme se přemýšlet o divadle, ne o funkcích v něm, což znamená, že někdy musíme dělat i to, co neumíme, ale to je právě osvěžující.

Jan Dörner: Každý má stejnou možnost ovlivnit význam inscenace, ať už tou svou odborností nebo právě tím, že nabourá standardy ostatních.

T. P.: V začátcích jsme se víc drželi technologického konceptu, abychom se vyhnuli divadelním stereotypům. Technologie splnila svůj účel a dnes už můžeme vše podřídít tématu. Skrze technologii se musí komunikovat, jinak vznikají jen takové digitální arabesky.

R. S.: Ale co to je technologie? Loutka, maska i video.

V. Š.: Technologie nebo netechnologie, většinou se to vyvíjí z toho, jak promýšlíme téma. Třeba projekce v Mracích vycházejí z mé touhy spojit se s předky. Takže díky Jakubu Hyblerovi, který vytvořil speciální software pro prolnutí promítané fotografie a mého realtimeového obrazu na jevišti, mohu vstupovat do starých fotografií.

Často hovoříte o přípravě inscenací a vyhýbáte se slovu zkoušení. Jak tedy připravujete své projekty?

R. S.: Improvizace v divadelním smyslu je pro mě výmluvou infantilní doby. Něčím, co podporuje náš narcismus, naše rozcapené jájinkovství. Pokud jde o naše projekty, rozhodně v nich není přítomná jako něco, čím by se měnila situace nebo význam.

Jakub Hybler: Pro mne je důležité, aby událost vznikala podle pocitů a vnímání, v souladu s prostředky s účastníky.

V. Š.: Pohybová složka si určitou improvizaci žádá, ale má vždy jasně daná pravidla a hranice.

Jak svá díla komponujete a jak sestavujete velmi odlišné scénické jazyky, z nichž se skládají – taneční, loutkový, hudební, filmový či vizuální?

T. P.: Především nepřemýšlíme o světle ani o zvuku jako o designu. Nezabýváme se povr-



Robert Smolík a Tomáš Procházka z divadelní skupiny Handa Gote. Foto archiv Handa Gote

Veronika Švábová: Ideovými vůdci Handa Gote jsou hlavně Tomáš Procházka a Robert Smolík. Většina témat vzejde od nich a my ostatní se přidáváme. Já jsem hlavně přes pohybovou složku, pouze inscenace Emily, inspirovaná Emily Dickinsonovou, a Mraky, inspirované mojí rodinou, vznikly z mého popudu. Kluci mi pak pomáhali s dramaturgií a technologiemi.

Nakolik je při přípravě inscenací důležitý aspekt průzkumu hranic divadla?

Robert Smolík: Kdyby to nebyl průzkum, tak proč to vůbec dělat? Podle mě ale nejde ani tak o nové hranice, jako spíš o návrat k těm starým. Rozhodně si nemyslím, že to, co děláme, je nějak netradiční. Ani bych to tak nechtěl. Spíš můžeme mluvit o jiné tradici.

V. Š.: Nechceme bourat nějaké hranice, jen to děláme trochu jinak. Lidem se to zdá zvláštní jen proto, že mají omezenou představu o tom, co lze v divadle vidět. U nás je nejobvyklejší činohra, v níž hrají herci z televize. To je záruka pro publikum, že dostane to, co zná a co chce. Řekla bych, že jinakosti se průměrný český divák bojí.

Je pro vás před začátkem zkoušek určující téma, technologický koncept nebo princip výstavby inscenace?

T. P.: Experimentujeme se samotným procesem zkoušení a jeho redukcí. Pokud není zkoušení naprosto nezbytné, je lepší ho nahradit přípravou, během které se každý dozví o představení všechno. Ideální stav je takový, ve kterém nikdo nemůže udělat chybu. Vše má být připravené, nikoli nacvičené. Tomuto ideálnímu stavu však divadlo neustále vzdoruje. Každý projekt vzniká širším průzkumem tématu, shromažďováním dat a zjišťováním, jaká vizuální podoba mu odpovídá. Místo zkoušek používáme někdy takzvaný freestyle: představení se prostě zahraje od začátku až do konce, a to třeba hned na samotném začátku procesu.

R. S.: A pozor! Freestyle není improvizace. Vše je dané, jen se to nezkouší. Spíš je to skica.

V. Š.: Prostě se udělá, co je v našich intencích.

Dáváte nějaký prostor improvizaci? Vaše představení leckdy působí volně, a tak divák může mít dojem, že improvizace je pro vás důležitá.

T. P.: Improvizací se v divadle často rozumí cosi, díky čemuž se může herec blýsknout svou technikou a připraveností. Tento druh improvizace u nás nemá žádný prostor. Raději bych pro tento moment použil výraz z hudební terminologie: ad libitum. Nebo možná jen prostý popis: jde o situace, kdy známe cíl, nikoli však způsob.

chem, designujeme již hotovou věc. Ale bez světla nebo zvuku ještě není hotové nic, všechny složky jsou u nás rovnocenné.

R. S.: Naším cílem je zkoumat divadelní jazyk, a proto je zásadní, že na scéně pracujeme s čímkoli. Kdybychom začali tyto takzvané složky zkoumat odděleně, hned by se strukturovaly a hierarchizovaly. Takzvaná demokratizace divadelních složek je tak jen dalším trikem, kterým se snaží staré divadlo udržet svoji diktaturu režie.

Jedním z charakteristických rysů inscenací Handa Gote je jakýsi nulový stupeň hraní. Nakolik jste k tomuto specifickému minimálnímu výrazu dospěli přirozenou cestou?

R. S.: Samotného by mě zajímalo, jak to působí zvenku. To, že říkáme, že se nezabýváme herectvím, samozřejmě neznamená, že tam není přítomné. Hezké by to bylo vyjádřit grafem. V klasickém divadle by bylo třeba čtyřicet procent režie, padesát procent herectví a deset zbytek. U nás by to bylo: režie nula procent, herectví deset procent a zbytek devadesát procent. Ale z jiného pohledu je u nás herectví sto procent, protože vše je přítomné na scéně. Jen to je holt jiné herectví.

T. P.: Na současném divadle mě nejvíc odpuzuje narcismus. Ego herců převyšuje snad jen

Jan Dörner (nar. 1975), Jakub Hybler (nar. 1974), Tomáš Procházka (nar. 1973), Robert Smolík (nar. 1977) a Veronika Švábová (nar. 1974) tvoří uměleckou skupinu Handa Gote. Skupina, jejíž jméno je japonským výrazem pro páječku, vznikla v roce 2005 a od počátku propojuje scénickou tvorbu s využitím nových technologií. Věnuje se pohybovému a tanečnímu divadlu, zvukovým instalacím, hudbě, výzkumu na poli mediální archeologie, filmu, výstavám. Její tvorba je ovlivněna minimalismem, východní filosofií a japonskou estetikou a také přístupem DIY. Mezi inscenace souboru patří například Emily (2008), Rain Dance (2009), Metal Music (2010) nebo Mission (2013).

Rozhovor s inscenační skupinou Handa Gote

ego režiséra. Nemůžu se na to dívat. Snažíme se dělat takové divadlo, na které bychom sami rádi chodili. Hraní jako administrace emocí mě nezajímá, přijde mi to nedůstojné. Emoce má vznikat až v divákovi. Mimochodem, skvělé ne-hraní je vidět například ve filmech Aki Kaurismäkiho nebo Roye Anderssona.

J. D.: Herectví je reprodukce. My nic nereprodukuje. My věci děláme, ať už na jevišti při představení nebo při jeho přípravě. Kdy začíná představení, kdy končí příprava? Často mi ta hranice uniká. U Handa Gote je to nerozlišitelné, což mě baví.

V. Š.: Je to, jako když vykonáváte nějaký rituál a děláte zdánlivě nesouvislé, třeba i banální pohyby. Na konci se teprve ukáže ta pravá magie.

Ve vašich inscenacích se některé elementy opakují, například motiv týrání či sebetýrání: střelení do člověka převlečeného za gorilu, strouhání křenu na obličej, zapálení masky, polévání coca-colou. Navíc o inscenacích hovoříte jako o mších za mrtvé a podobně. Máte dojem, že se zmíněné prvky pojí do jisté řady?

R. S.: Určitě, jednak je sami řadíme do určitých cyklů, ale také záměrně ohledáváme podobná témata různým způsobem. Všechno to jsou zádušní mše. Vidíte ty davy mrtvých, se kterými se nikdo nebaví...

V. Š.: Termín „mše za mrtvé“ padl poprvé v souvislosti s Mraky. Opravdu jsem měla pocit, že svým příbuzným tím představením vzdávám poctu a že se jedná o rekviem. Měla jsem pocit, že bez toho představení bych se s nimi znovu nepotkala, nepoznala je a celá minulost by přišla vniveč. Líbí se nám opravdově se šklebit, když nás pálí paprička, brečet, když si nastrouháme křen do očí, smutek, když hoří maska, a zmar, když na sebe nalijeme coca-colu.

T. P.: Rozhodně máme svá témata a estetiku. Jen se snažíme, abychom se příliš neopakovali v inscenačních postupech. Sebetýrání je aluze na klišé performance art, kde se autenticita manifestuje skrze vztah k tělu, čichání křenu či jedení paprik je pak náš komentář k takzvanému fyzickému divadlu. Každý si umí představit pocity při čichání čerstvého křenu – je to fyzické spojení jeviště a hlediště.

Během akce Urban Camping žijete na ulici obaleni rituálními předměty, které vyrábíte, hrajete hudbu, jíte, odpočíváte či vyzíváte ducha peněz. Je to hold kreativnímu bezdomovectví, podvrtná městská intervence nebo prostě performance?

R. S.: Je to hlavně kempování.

T. P.: Měli jsme vymyslet nějakou akci ve veřejném prostoru a skončili jsme u obyčejného pobytu. Nechtěli jsme hlavně nikoho atakovat nebo ho o něčem poučovat, ale zjistili jsme, že i náš prostý pobyt ve městě může leckoho pohoršit.

J. D.: A taky je to dřina. Vlastně teď dost obdivuji všechny, kteří takovým způsobem dokážou přežít. Je to těžké i těch čtyřiačacet hodin, které jsme si předsevzali.

Vaší důležitou nedivadelní aktivitou jsou přesahy k výtvarnému umění a kurátorství – jak výtvarné projekty zapadají do světa Handa Gote?

R. S.: Ty projekty, které proběhly pod značkou Handa Gote, jsou plně součástí našeho světa. Je na nich krásná jedna věc: opravdu nikoho nezajímají. Lidé od divadla nechodí do galerií, lidé z výtvarné scény nechodí do divadla. Pro nás se jedná o naprosto svobodnou zónu bez ambic a předsudků.

T. P.: Co se týče našich výtvarných aktivit, ty vlastně přímo vyplynuly z přípravy inscenací a z toho, jak se snažíme všechny objekty

vyrábět doopravdy. Teď už někdy vyrábíme objekty bez přímého využití pro divadlo, protože jejich samotný vznik je dostatečně zajímavý. Kurátora ale nemáme, klidně se přihlaste.

V inscenaci Mission, založené na Burroughsově próze Ohyzný duch, se hlásíte k metodě cut-up. Nabourávání totality cizích děl vám nikdy nebylo cizí. Jaký máte vztah ke copyrightu a citacím?

J. H.: Je zvuk, který vydá padající strom v lese, duševním vlastnictvím toho stromu? Recyklovat je třeba, a to nejen plasty!

J. D.: Budeme nasraní, když nás někdo bude citovat, napodobovat anebo kopírovat? Pokud to má význam a nejedná se o projev nedostatku jeho vlastní invence, tak mi to nevadí. Taky zrekvíruju a zrecykluju, co se dá.

T. P.: Intertextové odkazy jsou ve všech našich inscenacích. Některé jsou zřejmé, jiné zcela nepostřehnutelné. Nabízejí další možnosti čtení pro poučené diváky a vytvářejí vlastně jakési pletivo významů, obalující nejviditelnější vrstvu inscenace. Takhle ve vrstvách je vytvořena celá naše kultura – že si mnohé souvislosti už neuvědomujeme, neznamená, že neexistují. Současně se ale snažíme vyhýbat citacím z aktuální popkultury, které kolem nás na každém kroku vytvářejí pavučinu nezávazného souznění.

Proč jste se rozhodli inscenovat jeden Burroughsův text, a nikoli vytvořit textovou koláž? Chtěli jste raději přeložit metodu cut-up do scénické podoby za použití mnoha heterogenních forem a stylů?

T. P.: V tom textu je spousta témat, která nás dlouhodobě zajímají – především konflikt člověka a přírody. Také nás bavilo, že je to do jisté míry vlastně dobrodružná kniha. Dělat na jevišti větší cut-up, než děláme běžně, by bylo asi zbytečné. Ona i literatura unesla jen jednoho Burroughse. Navíc ten text je spíš takový dvoupolohový, v první půli je snaha o harmonii, v druhé pak rozpoutaný chaos.

J. D.: V Ohyzném duchovi je všechno, co potřebuješ. Piráti, ilumináti, drogy, harmonie, zrada, válka...

Ohyzný duch se týká i témat zdejšímu prostředí vzdálenějších, například kolonialismu.

T. P.: Kolonialismus je možná vzdálený, stejně jako pirátství, o kterém se tam také píše, ale v podstatě žijeme stále ve stejném světě. V Burroughsově knize se popisuje boj o moc nebo marné pokusy o nastolení spravedlivé společnosti, což není nic přežitého. Jen je možná těžké o tom hovořit, aby člověk hned nebyl za naivu.

J. H.: Myslím, že kolonialismus našim luhům a hájům zase tak vzdálený není. Mizí veřejný prostor, rostou komerční budovy, zastíňující výhled do krajiny, oplocují se lesy, prodává se obecní půda...

J. D.: Bílí muži bažící po tom všechno ovládat a nad všemi mít kontrolu? To není příliš vzdálené prostředí, i kdyby se jejich boj o moc odehrával třeba na Alfa Centauri.

Rain Dance lze považovat za kritiku konzumu, Metal Music pojednává o úpadku civilizace, Mission se zabývá kolonizováním původních kultur i zvířecích druhů. Nakolik je takový kritický postoj programový?

T. P.: Například v Rain Dance jde o kritiku samotného angažovaného umění. Kritický postoj tam hledáš správně, ale je to jedna část toho sdělení. My rozhodně nejsme aktivistické divadlo, tedy ne v tom smyslu, jak se tomu dnes rozumí. Nás daleko víc zajímá nějaký transcendentální rozměr divadla – což je ale asi také aktivismus.

J. D.: Nemyslím, že bychom měli nastavený nějaký program. Mám pocit, že nás serou věci, které přece musí srát každého. Nechci ani raději vědět, že to tak není a že by tato témat mohla být někomu lhostejná. Víím, že jsou, ale nechci o tom ani slyšet! Nemyslím si, že jde o nějaký aktivismus.

Když o sobě hovoříte jako o postspektakulárním divadle, liší se toto označení nějak od divadla postdramatického?

R. S.: Mě tyhle termíny moc baví. Třeba to „devised theatre“, nebo jak to je... Sám tomu rozumím tak, že když z klasického dramatu odstraníš drama, zbude často spektakl – tedy z deště pod okap. Mě teď nejvíc zajímá škatulka „sustainable living theatre“...

T. P.: Postspektakulární divadlo je spíš přání nebo vize. Všudypřítomná spektakularita je dnes už naprosto otravná, divadlo by tedy mohlo a možná i mělo nabízet jiná východiska. Ta je potřeba objevit, a hlavně legitimizovat.

Kde se podle vás nacházejí hranice performativity?

T. P.: Nemám tušení. Myslel jsem, že třeba u Urban Campingu jsme se něčeho dotkli tím, že si nikoho vlastně nevšímáme, děláme si svoje věci, jíme a vaříme. Nikdo to jako performance neinzeruje, je to úplně

introvertní akce. Ale stejně se najdou lidi, kteří to berou jako událost, tedy něco, co má řekněme nějaké performativní kvality. Dívají se na nás, jak tam táboříme, a mají z toho zážitek. Takže se obávám, že hranice jsou jen teorie.

J. H.: Správně, teorie. Myslím, že hranice někdo popisuje jen proto, aby je jiný posunul. Je to jako s teorií rozpínajícího se vesmíru, hranice jsou mimo dohled.

R. S.: Já koukám na sykorky na krmítku a věřte mi, že nikdy jsem v divadle nic tak krásného, jímavého, hluboce spirituálního a nekonečně pravdivého neviděl. Takže nevím.

Jakým způsobem ověřujete srozumitelnost vašich projektů?

R. S.: Neověřujeme, jsou těžce srozumitelné. Kdo to vymyslel, že umění má být srozumitelné? Osvěncení? Rozumíte snad El Grekovi? Srozumitelná má být reklama.

T. P.: Teď si zrovna čtu v rozhovoru s Miroslavem Petříčkem: „Požadavek vyjadřovat se srozumitelněji je nebezpečný: nemáme být srozumitelní, ale přesní. Kdykoli začnu ubírat na přesnosti, abych byl srozumitelný, lžu. A srozumitelný jsem jen tehdy, když se snažím lhát co nejméně. Jinak se ideál srozumitelnosti zvrhává na šaškování.“

V. Š.: Pravda je, že nám občas lidi nerozumějí. Ale aspoň mají o čem přemýšlet a je to pro ně třeba i trochu tajemné.



Inscenace Mission je disputací o násilí prováděném bílým mužem na celém světě. Foto Jan Přibylský



Český rozhlas

wave.cz

DVB-T, DAB, SATELIT, WEB



Dr. Ralf W. Rüdiger
/rue@rue.com yamail

PROPHETUS ET COL. ADMIRALIS

WANTHANA S. PRABHAKARACHARI

HEIDBLUM, FORTHEIS, WOODS, CULACHECKOVY

metre | Dressbarn, Inc. | 100 Years | COLOR | Radio Shack

Next Week

L **REVUE 33-34**
LABYRINT
ČASOPIS PRO KULTURNÍ PRÁCI / 1992



**K dostání u dobrých knihkupců,
v galeriích, na kosmas.cz nebo
se slevou na: www.labyrint.net**



FILOSOFICKÝ ČASOPIS

Milan Sobotka *Vyjevování bytí
u Aristotela, Hegela
a Brentana*

Lukáš Kollert *Fichtův koncept autoprediktivního sebevědomí*

Jakub Jirsa *Spravedlnost a přirozenost v Platónově Ústavě*

Jakub Jinek *Platónova různice
s básníky*

Karl Jaspers Mezní situace

45

Jako divoké zvíře

Vteřina hluku za Zbigniewa Karkowského

Polský skladatel a hudebník Zbigniew Karkowski, jedna z legend noiseové tvorby, měl blízko k nechočeným zvířatům. Přirovnával k nim materii své tvorby a myslel na ně i před svou smrtí na sklonku minulého roku. Jak ukazuje jeho životní dílo, nelidské může být zároveň velmi přirozené.

MARTIN DOHNAL

„S umělcem jednáme o náhradním termínu,“ slibovali organizátoři festivalu Stimul loni na podzim, když těžce nemocný polský skladatel Zbigniew Karkowski odřekl pražský koncert. Zhruba o měsíc a půl později bylo bohužel jasné, že vystoupení už se neuskuteční. Karkowski zemřel uprostřed peruánského pralesa mezi indiány kmene Šipibo. V posledním stadiu rakoviny slinivky se vydal na kánoi za tamním šamanem s přáním, aby jej buď vyléčil, anebo pohodil jeho tělo v pralesě, jako potravu pro divou zvěř. Svérázné poslední gesto tak příznačně završilo život umělce, který se nikdy nebál vstoupit do neprobádaných končin.

Improvizace a architektura

Zvuková tvorba krakovského rodáka by dost možná vypadalo zcela jinak, kdyby koncem sedmdesátých let neemigroval do Švédska. V souladu se svým přesvědčením, že exil je nezbytnou podmínkou silného umění, pak na útěku napříč státy i kontinenty strávil prakticky celý život, třebaže jeho nejčastější základnou se stalo Japonsko a tamní noiseová scéna.

O potenciálu nových technologií se polský klasicky školený skladatel přesvědčil už v Göteborgu, kde kromě kompozice a estetiky moderní hudby studoval také počítačovou hudbu. Experimentální převádění kompozic do binárního kódu na Karkowského zapůsobilo natolik, že si našetřil na první Apple Macintosh a elektronika se postupně pro jeho tvorbu stala důležitější než klasické nástroje. Těžištěm jeho díla jsou nahrávky spojované s noise music nebo industrialem. Tento obrat v tvorbě ovšem nelze chápat jako naprostý útěk od klasické skladby k „živelnosti“ a „spontaneitě“, s níž je hluková scéna často spojována. Kompozici jako takovou totiž Karkowski ani později nezavrh. Naopak, inspiraci nacházel například v matematickém přístupu Iannise Xenakise, u něhož absolvoval letní skladatelský kurs a který hudbu označoval za „architekturu v pohybu“. Absolutní improvizace, zdůrazňoval Karkowski, stejně z podstaty není možná.

Několik tryskových letadel

Budování struktur je pochopitelně patrné zejména tam, kde mu delší stopáž umožnila naplno využít širší paletu zvuků i větší dynamiku. Názným příkladem je v tomto ohledu pozdní skladba *Nerve Cell 0: For Cello and Computer* (2012), která vznikla mravenčí editací a procesováním motivů, jež pro Karkowského nahrál litevsko-britský cellista Anton Lukoszeviev. Po prvních snadno identifikovatelných tónech začne zvuk klasického nástroje postupně nabývat zcela nových podob a intenzivní klaustrofobické napětí neopadne až do konce. Obdobně komplexní nahrávku ale uměl Karkowski vystavět i zcela sám a bez použití tradičních nástrojů. Třeba jeho zřejmě nejznámější album *One and Many* (2005) působí navzdory převážně digitálnímu původu zvuků překvapivě organickým dojmem. Typické prolínání mikroskopických zvuků na hranici slyšitelnosti s brutálními erupcemi, které tvoří jeden ze základních stavebních prvků kompozice, je v samotném závěru dotaženo ad absurdum: i vteřina hluku se vryje do paměti, pokud je obklopená minutami ticha.

Jiné skladby se naopak vyvíjejí tak pozvolna, že si posluchač změnu pravděpodobně uvědomí až po delším časovém úseku. Kompozice *Uexkull* (1991), která začíná kontemplativními táhlými tóny cello, tak například vyústí v něco, co připomíná zvuk několika tryskových letadel, a po naprostém ztišení se obdobný model opakuje znovu. Na více než hodinové ploše ovšem takový přerod působí zcela přirozeně.

Karkowského ale fascinovala i monotónní industriální rytmika, což je tendence, která se projevuje zejména na nahrávkách složených ze skladeb kratší stopáže. Mezi takové patří dnes už místy zastarale znějící album *Bad Bye Engine* (1988), na němž spolupracoval s Ulfem Bilingem, nebo o mnoho pozdější *Unleash* (2008), nahrané s Danielem Menchem. Za krajní mez tohoto tíhnutí ke strojovému minimalismu je pak možné považovat jedno z jeho posledních alb – nezvykle tichou nahrávku *Processor* (2013), na níž se podílel konceptuální umělec Xopher Davidson.

Koncerty, hádky a rvačky

Spolupráce s jinými umělci hrály v Karkowského tvorbě zcela zásadní roli. Pokládal je dokonce za základní způsob sebezkonalování a rozšiřování obzorů. Vzhledem k jeho povahovým vlastnostem se to může zdát poněkud paradoxní. Řada jeho přátelství i hudebních kolaborací totiž po krátké době končila vypjatou hádkou nebo rovnou krvavou rvačkou. Téměř žádný z nekrologů napsaných jeho blízkými ostatně neopomněl zmínit, že Karkowski byl značně komplikovaná osobnost s velkou slabostí pro alkohol a nebylo snadné s ním vyjít. Někdy to bylo znát i během jeho živých vystoupení. Pokud se mu nezdál klub, publikum nebo kvalita aparatury, neváhal vlastní performanci okázale sabotovat. Když do sebe ale všechno ideálně zapadlo, mohly se jeho koncerty stát bezmála transcendentální zkušeností – aspoň tak na ně vzpomínají očití svědci.

Živá vystoupení tvořila hlavní zdroj Karkowského příjmů, ale pohodlná jistota jej v tomto ohledu nikdy příliš nelákala. Raději

než na evropských festivalech experimentální hudby hrál na velmi exotických místech, kde byla jeho hudba oproštěna od jakýchkoli předem daných kontextů a interpretací a tamní nepřipravené posluchače musela silně zaskočit. Britský kurátor Richard Whitelaw vzpomínal, jak jej Karkowski jednou žádal o zprostředkování kontaktů v Kongu, aby tam mohl na vlastní pěst podniknout turné.

Jsme složení ze zvuků

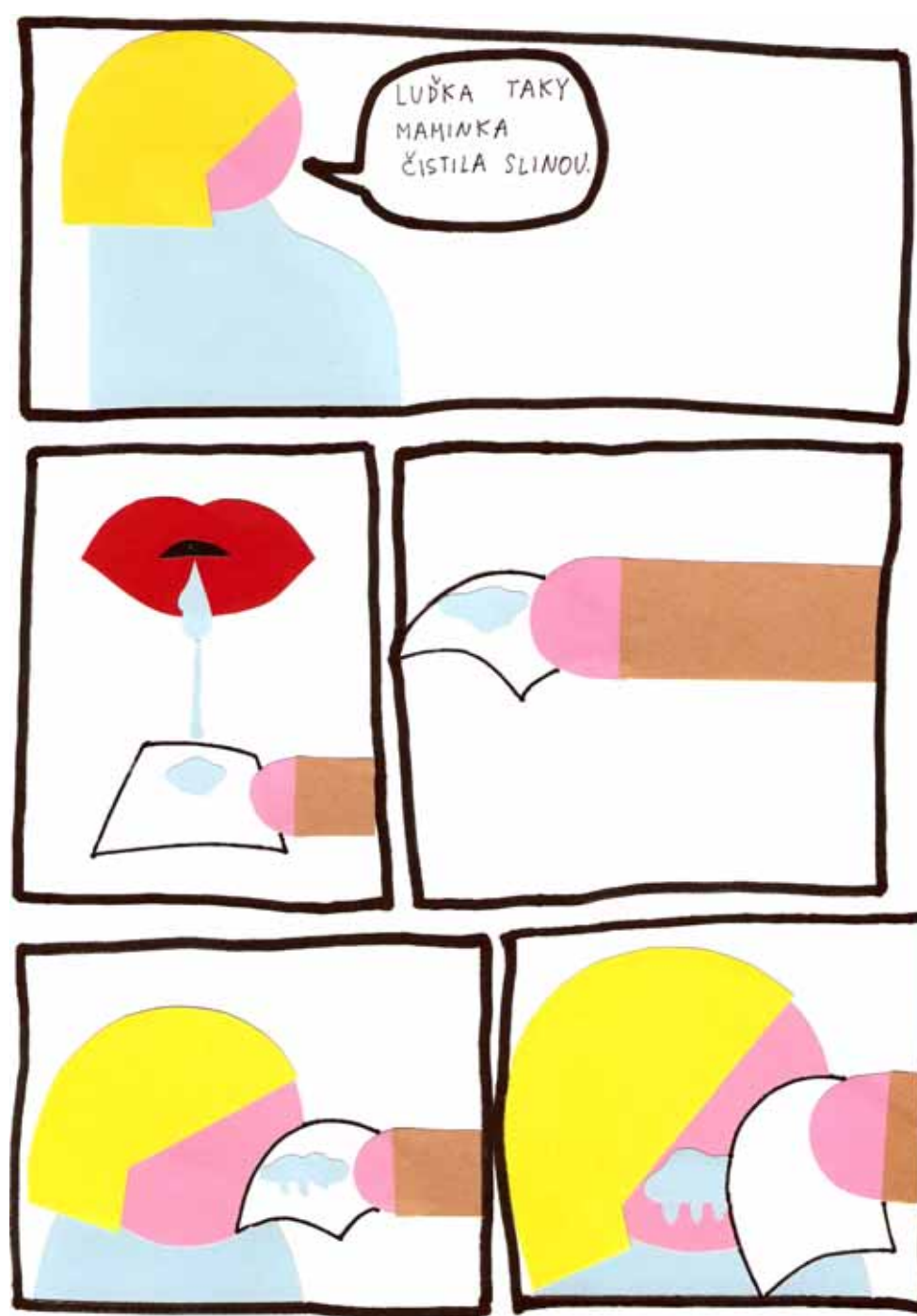
Jedním z témat, které prolíná celou Karkowského tvorbou, bylo přesvědčení, že jeho hudební tvorba má bytostně materiální podstatu. „V jádru naší fyzické existence jsme složení ze zvuků a projevy všech forem ve vesmíru nejsou nic jiného než zvuky, které na sebe vzaly viditelnou podobu,“ napsal Karkowski roku 1992 v manifestu *Metoda je věda, cíl je náboženství*. Posluchačům to někdy dával pocit velmi intenzivním způsobem. Podle často připomínaných historek prý jednou pouhou silou zvuku poškodil záchodovou mísu v sanfranciském studiu a jindy, při koncertu v Montrealu, zase způsobil opadávání stropu a požár zesilovače.

Nemyslí, že by důvodem takové intenzity byl škodolibý záměr posluchače terorizovat. Karkowski měl spíš pocit, že dynamickou škálu hlasitosti je potřeba využívat v celé její šíři. Jeho tvorba se tak může zpočátku jevit jako těžko proniknutelná, při správném nastavení myslí však nabízí jedinečný zážitek. „Zvuk je jako divoké zvíře. Zraní tě jen, když se ho bojíš,“ prohlásil kdysi Karkowski. Lepší radu k poslechu desítek nahrávek, které po sobě zanechal, bychom těžko hledali.

Autor je publicista a zakladatel hudebního vydavatelství Bleeding Ear.



Zbigniew Karkowski. Foto Tvol





Vrátit dětem jejich hlas

Teoretici se pokoušejí definovat dětskou literaturu na základě různých hledisek, většina definic ale selhává. Autoři dětských knih se obvykle snaží vžít do pocitů svých malých čtenářů – podle současných odborníků je to však naivní přístup. Do jaké míry jsou knihy pro děti opravdu pro děti? A jak by takové knihy měly vypadat?

JANA LUKAVSKÁ



Kresby Jiřího Stacha z knihy Ivana Wernische Chodit po provaze je snadné (Meander, 2011)

Minulý rok přinesla média po celém světě zprávu o tom, že španělská organizace ANAR, pomáhající dětem a dospívajícím, nechala vytvořit plakát, jenž dokáže pomocí technologie lentikulárního tisku zprostředkovat rozdílné informace podle toho, kdo se na něj dívá – zda dospělý, či dítě. Zatímco dospělému se na plakátu vyjeví text „Týrání dětí je někdy viditelné jen pro dítě, které jím trpí“ a k tomu obraz malého chlapce, děti mají spatřit výzvu „Pokud ti někdo ubližuje, zavolej nám a my ti pomůžeme“ a telefonní číslo. Na tváři chlapce se navíc objeví podlitiny.

Smysl plakátu byl prezentován tak, že se jedná zejména o nabídku pomoci týraným dětem – obzvlášť za situace, kdy se agresor, přijímající pouze „neutrální“ zprávu, právě nachází v jejich blízkosti. Zpravodajské a zájmové servery pak této události přiřadily bombastické titulky, například „Reklama předává tajnou zprávu, kterou vidí jen děti“.

Tajná zpráva

Co se týče proklamovaného cíle reklamy, dá se předpokládat, že v důsledku velké pozornosti, jež byla plakátu celosvětově věnována, se zřejmě funkce „tajné zprávy pro děti“ nenaplnila. Kromě toho většina dětí ve věku, na který kampaň cílí, zřejmě nemá postačující znalosti o lentikulárním tisku, aby je vůbec mohlo napadnout, že se zpráva dospělým nezobrazuje, a i kdyby je měly, musely by si ke každému plakátu přistavit židli, aby možnost druhého čtení vyloučily či potvrdily. Úspěch kampaně tedy spočívá spíš v upozornění na daný problém. Z reklamy ale samozřejmě nejvíce profituje reklamní agentura, která plakát vytvořila – nabídla totiž zdánlivě magický nástroj pro komunikaci s dětmi. Nebo přesněji: jen s dětmi, a to ještě jen s některými.

Kouzlo zmíněné technologie spočívá v tom, že viditelné záleží na úhlu, pod nímž plakát sledujeme. „Tajná zpráva“ se nám odhalí pouze tehdy, pokud se na reklamu podíváme z výšky menší než 135 centimetrů, což

zhruba odpovídá průměrné výšce dětí mladších deseti let. Jedním z předpokladů tvůrců reklamy tedy je, že děti, na něž se reklama obrací, vnímají svět doslova z jiné perspektivy než dospělí. Inzerované poselství ovšem mine děti, které vyrostly příliš rychle, a naopak si je může vychutnat jakýkoli dospělý, který by se ve správnou chvíli sehnul, aby si zavázal tkaničky.

V diskusi o reklamě se navíc opomíjí fakt, že „tajná zpráva“ může pro velkou část dětí být sice viditelná, ale nesrozumitelná. Obraz kluka posetého modřinami totiž může sám o sobě nést takřka neomezené množství poselství, například „Neběhej ze schodů v žabkách“. Vezmeme-li v úvahu, že většina dětí se naučí číst až ve škole, je jasné, že zpráva je pravděpodobně určena jen relativně malé skupině španělsky mluvících zneužívaných osob ve věku zhruba od šesti do deseti let.

Potíže s definicí

K čemu tak dlouhý úvod, který nemá s literaturou na první pohled mnoho společného? Popsaná reklama dává nahlédnout několik předpokladů, které jsou zásadní i pro kritiku dětské literatury, dětská studia, dětskou psychologii a další spřízněné obory, a které tedy podmiňují také způsob myšlení o dětech a dětství, potažmo výchozí bod polemik o tomto tématu. Jedná se o následující tři premisy. První: děti tvoří relativně homogenní skupinu jedinců a dospělí dokážou znaky této skupiny adekvátně popsat. Druhá: děti jsou jiné a vidí jinak. Když se k nim ale dospělí skloní, mohou spatřit to, co vidí ony, a mohou se vcítit do způsobu, jakým to vidí ony. Pakliže toto dospělí dokážou, mohou s dětmi úspěšně komunikovat. Třetí: děti jsou závislé na pomoci dospělého a úkolem dospělého je dětem pomáhat, aby byly naplňovány jejich potřeby.

Jak v jedné ze svých analýz diskursu o dětské literatuře konstatuje literární teoretička Karín Lesniková-Obersteinová, literární vědci se – podle ní mylně – domnívají, že pokud

definují dítě a literaturu, zjistí, co to je literatura pro děti. Skutečně: pokud o něčem v této oblasti panuje relativní konsensus, pak právě o tom, že literatura pro děti je vymežitelná primárně na základě svého zvláštního okruhu recipientů (nejen čtenářů, ale také posluchačů čteného textu). Proto se popis dítěte a dětství stává neodmyslitelným krokem pro každého, kdo s dětskou literaturou pracuje.

U takového vymezení se samozřejmě objevuje několik dílčích problémů. Do dětské literatury se totiž tradičně řadí také některé texty, jejichž zamýšlenými čtenáři byli původně dospělí, nicméně si našly početné dětské publikum a usídlily se nastálo v čítankách. Naopak řada textů pro děti se stala součástí literárního kánonu dospělých. Když se vědci, jako například Perry Nodelman, snaží tento problém obejít obecnější definicí, že do dětské literatury se řadí cokoli, co děti čtou, vystavují se námitkám, že lze tedy za dětskou literaturu považovat i erotické novely, z nichž se někteří jedinci na prahu dospívání snaží zjistit, jak to ve světě chodí. Takto široká definice by navíc zrušila základní potenciální výhodu konceptu literatury pro děti, který byl dosud postaven na víře, že je tato literatura přece jen v něčem specifická – a to nejen v tom, kdo ji čte. Zmíněné problémy se proto chápou jako záležitosti periferie systému a zpravidla se pracuje s definicí, že literaturou pro děti se rozumí jednoduše literární díla určená dětem. Z této určenosti, jež nutně spočívá na představě homogenity a stability kategorie dětství, mají následně vyplývat další specifika literatury pro děti, například způsob ztvárnění postav, užití syntaktické formy nebo grafické řešení knih. Tato specifika vyplývají z vědomí, že děti jsou jiné a dívají se jinak.

Hledání esence dětství

Autoři literatury pro děti usilují o to, aby ony „jiné“ děti oslovili. Snaží se k nim sklonit a nabídnout jim literární dílo, které by přijaly. Mohou se o to pokoušet například tak,

Kde je nezávislá dětská literatura?

že se rozpomenou na své vlastní dětství, pozorují děti okolo sebe nebo napodobují jiné knihy, které děti podle všeho dokázaly oslovit. Působí přitom jako média mezi dvěma světy – svým dospělým a cizím dětským. O úspěšných klasikách dětské literatury se pak vzosně říká, že „básník pronikl k duši dítěte“ nebo že „autor nahlédl do světa dětství“. Nicméně když se pak „esence dětství“ z textů abstrahuje a verbalizuje, objevují se velmi bohaté a nezřídka protichůdné charakteristiky toho, co se onou esencí rozumí. Část odborníků si přitom vypomáhá více či méně intuitivními popisy a klišé: děti jsou přirozeně kreativní, aktivní a ze své podstaty dobré, nebo naopak spíše pasivně přijímající a vyžadující výchovu, která je odvrátí od zla... Část sáhne po fundovanějších publikacích, zejména z oblasti vývojové psychologie. Ať už tito literární vědci vycházejí ze závěrů Jeana Piageta o vývojových etapách jedince, nebo naopak z výzkumů, které Piagetovy závěry vyvracejí, nacházejí bez rozdílu v dětských knihách struktury odpovídající určitému vývojovému stupni dítěte.

Ačkoli se aktéři na poli dětské literatury rádi zaklínají kouzelnou větou, že jim nejde o výchovnou funkci literatury, lze konstatovat, že to není tak úplně pravda. Literární historici se zpravidla shodnou na tom, že o literatuře pro děti má smysl hovořit až od 17. století, kdy dospělí začali brát v potaz specifické potřeby dítěte a postupně se prosazovala myšlenka dětské literatury jako jedné z těchto potřeb. Tato potřeba v sobě ovšem skrývá celý svazek potřeb dalších, zejména potřebu rozvíjet se (nebo být rozvíjen) směrem k dospělosti, a to nejen z hlediska porozumění textům, ale třeba také z hlediska začlenění do společnosti. Dítě je totiž chápáno jako nehotové, „ve vývinu“, připravující se na úkoly, jež ho čekají v dospělosti.

Také literatura pro děti je často popisována jako jakási příprava, z níž se čtenáři postupně dostanou ke klasickým dílům literatury pro dospělé. Jednou z největších výzev se stalo, jak

zabezpečit, aby literární komunikace s dítětem, které je vůči nám „jiné“, fungovala co nejefektivněji a na různé dětské potřeby bylo možné reagovat pokud možno co nejdokonaleji. Některé příručky, například *Through the Eyes of a Child* (Očima dítěte, 1987) od Donny E. Nortonové, velmi sofistikovaně radí, jaké knihy jsou pro dítě v tom kterém věku nejlepší – které optimálně rozvíjejí jeho jazykové kompetence, které paměť a které podporují multikulturní výchovu. Počítají přitom i s takovými detaily, jako jsou šířka a barva kontury obrázku.

O čem sní dospělí

Již zmíněná Lesniková-Obersteinová se zasloužila mimo jiné o brilantní analýzy diskursu literární kritiky. Na příkladu Rodericka McGillise a Davida Rudda, kritiků považovaných za jedny z nejprogresivnějších, ukázala, že ať už se kritici literatury pro děti hlásí k čemukoli, nakonec ve svých hodnoceních stejně spoléhají na předpoklad, že kniha musí být „dobrá pro dítě“, přičemž ale konkrétní realizace této kvality odvozují od svých – dospělých – představ. Ostatně i samotné dětské potřeby formulují dospělí na základě vlastních záměrů, které s dětmi mají.

Lesniková-Obersteinová vlastně navázala na činnost Jacqueline Roseové, autorky kultovní knihy *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (Případ Petra Pana aneb Nemožnost dětské literatury, 1984). Roseová v osmdesátých letech jako jedna z prvních přinesla do literární teorie tezi, v té době už relativně populární například mezi sociology, že za kategorií dětství se žádné reálné dítě nenachází. Podle Roseové není možné z knížek pro děti usuzovat na to, jak děti přemýšlejí nebo jak věci prožívají. Přiměřenější by bylo podle těchto knih analyzovat dospělé. Dětská literatura totiž odhaluje to, o čem dospělí sní, a to, za koho chtějí děti i samy sebe považovat.

Už sociolog Chris Jenks si všiml, že lze dětem a dětství přiřknout různé atributy a že to,

které z nich dospělí zvolí, vypovídá o jejich vlastních přáních a představách. Když například řekneme o dítěti, že je bezbranné a nesamostatné, definujeme tím sami sebe jako ochranné a pečující bytosti. Charakteristiky dětství, podobně jako dětských potřeb, se tedy ukazují jako výrazně dobové a kulturně podmíněné. Zdaleka ne vždy byly děti považovány za ekonomicky neproduktivní, zdaleka ne vždy jim byla určena specifická móda, zdaleka ne vždy na ně dospělí mluvili „baby talkem“ a podobně.

Dekolonizovat dítě

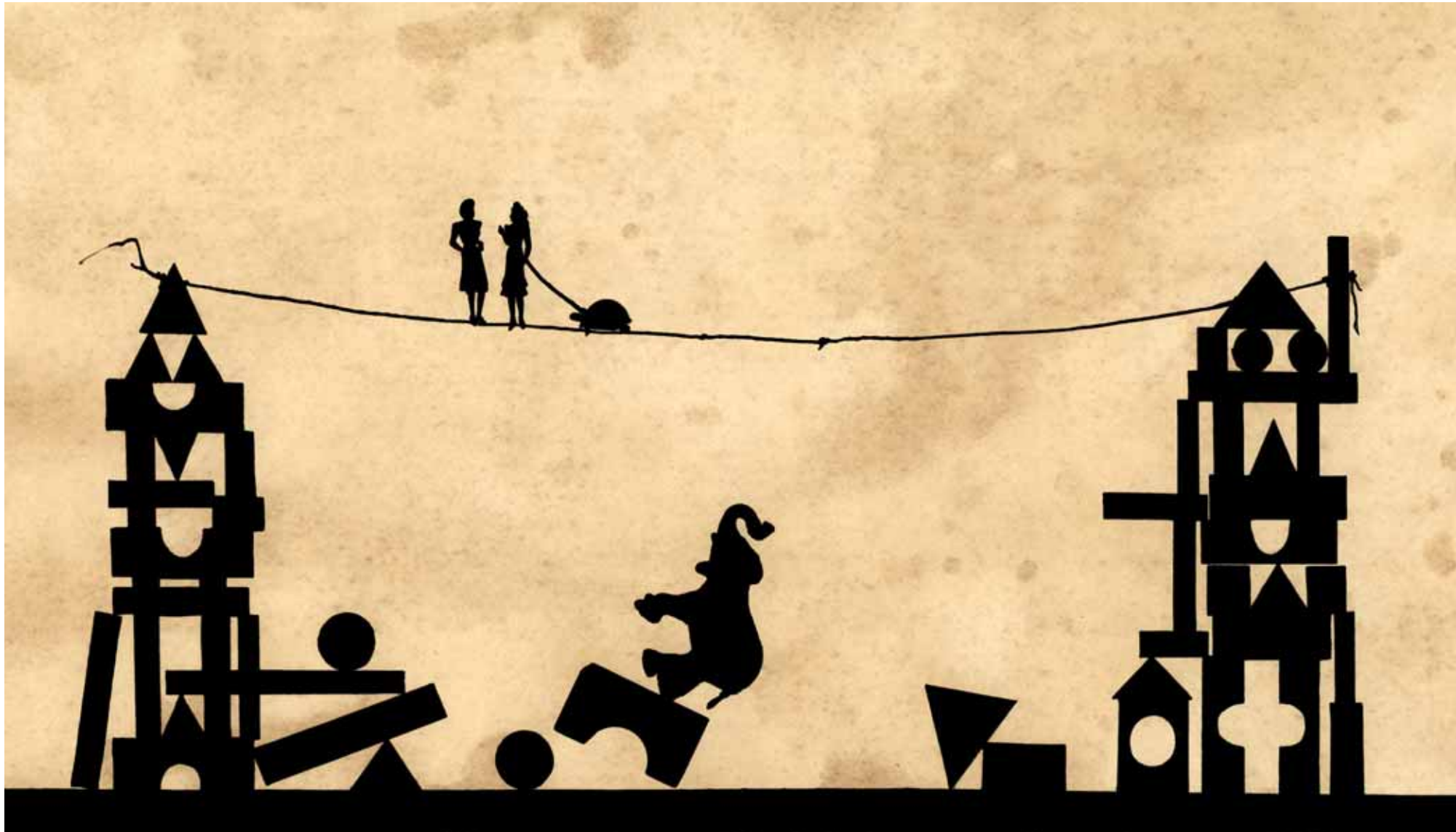
Tyto myšlenky znamenaly zásadní přehodnocení dosavadního literárněvědného výzkumu. Nepodařilo se objevit univerzální esenci dětství, takže tato kategorie začala být považována za proměnlivou a různorodou a diskurs se změnil ve prospěch konstruktivistických přístupů. Zpochybněna byla také představa, že dospělí mohou doopravdy „proniknout do duše dítěte“. V důsledku toho došlo k revizi dosavadních požadavků na to, jak má bádání o dětské literatuře vypadat. Objevila se snaha dítě „dekolonizovat“, tedy vrátit mu hlas, aby mohlo promluvit samo za sebe a vyjádřit své skutečné potřeby. Naděje nové generace teoretiků se upínaly například k tomu, že budou častěji vydávány knihy s dětským autorem, nebo k tomu, že se rozvine nový druh specifické dětské literární kritiky, takzvaný childist criticism. Objevila se ale malá nepříjemnost: kde vzít autentické dětičky, které budou zároveň zkušenými odborníky reflektujícími své pocity a spisovateli produkujícími kvalitní texty?

Cesta dospělého k dětské duši tedy dosud neskončila a děti nadále zůstávají do velké míry závislé na dospělých, ačkoli ojedinělé případy, kdy jsou knihy dětských autorů publikovány, existují – u nás nedávno například vyšlo pokračování knihy Kristýny Pokorné *Králiči válečníci* (2013). Nevyčerpatelné zdroje dětské literární tvořivosti obsahují také fóra s fanfiction. Snad jen tato literatura může být na dospělých

nezávislá – v tom smyslu, že je brána jako literatura bez přívlastku „dětská“.

Zatímco totiž o literatuře pro dospělé běžně mluvíme prostě jako o literatuře (a ne jako o „literatuře pro dospělé“, což konotuje literární pornografií), literatura pro děti se svého přívlastku nezabaví takřka nikdy. I dnes, kdy se tvorba pro děti nepovažuje za druhořadou, se chápe jako obzvlášť vysoké ocenění, když se o dětské knize řekne, že je tak komplexní, že zaujme i dospělé. Až pak se dílo dostává do kánonu literatury jako takové, který zatím příliš dětských děl neobsáhl. Literatura pro děti je v tomto smyslu stále závislou kategorií, jakkoli spadá do relativně nezávislého systému literární produkce, který si dokázal vytvořit svá vlastní hodnotící kritéria, kánon, ediční řady, encyklopedie, literární ceny a v zahraničí i svůj vlastní univerzitní obor.

Závislé postavení literatury pro děti má ještě jeden důvod: kniha určená pro dítě je vždy zároveň zacílená na dospělého. Ten ji totiž buď dítěti předčítá, nebo mu ji minimálně musí koupit, a provádí tedy určitý typ výběru. Autoři a nakladatelé knih s tím počítají a snaží se svá díla zacílit na co nejširší skupinu čtenářů pomocí nejrůznějších strategií – v dětské knížce Markéty Baňkové *Straka v říši entropie* (2010) si například můžeme všimnout, jak vypravěč na dospělého významně pomrkává, když mu jakoby tajně podstrkuje vtíp o nafukovacích samičkách, se kterými mívají samečci různé úmysly. Přehlédnout samozřejmě nejde ani roztoužené Twilight Moms, které píší zamilované verše o sedmnáctiletém upírovi, a početné čtenářstvo trilogie Suzanne Collinsové *Hunger Games* (2008, česky 2010), složené ze všech věkových skupin. Někteří teoretici proto pracují s myšlenkou, že texty pro děti mohou obsahovat hned dva implicitní čtenáře, dětského a dospělého, přičemž každý z těchto čtenářů v textu nalezne něco jiného, něco svého. Že by tedy opravdu některé texty pro děti „předávaly tajnou zprávu“? Autorka studuje bohemistiku.



Děti se v kavárně cítí dobře

S Ivanou Pecháčkovou o knihách, které vedou děti k umění

Rádi se opájíme představou výjimečné tradice české dětské literatury. Podle průzkumů čtenářské gramotnosti, ať už si o nich myslíme cokoli, však žijeme v zemi analfabetů. Zakladatelky nakladatelství Meander jsme se mimo jiné ptali, jaká literatura může děti motivovat ke čtení. A jaká je její cesta k dětskému čtenáři?

BLANKA ČINÁTLOVÁ

V čem podle vás spočívá specifikum dětské literatury?

Je to jeden z prvních druhů umění, které se k dětem dostávají. Díky ilustracím poznají později výtvarné umění a díky knize jdou na divadelní nebo filmovou adaptaci. Psané slovo je základem všeho, scénáře, dramatu, libreta. Číst by měla celá rodina. Rodiče dětem, starší sourozenci mladším. Jenže dneska už nechtou ani rodiče. Myslím, že je nutné, aby se cíleně četlo společně. Ze začátku jsem se na besedách dětí ptala: „Kdo čte víc, maminka, nebo tatínek?“, teď se ptám: „Zahlédli jste někdy doma někoho s knihou?“ Rodiče, kteří sami nechtou, a nejmladší generace takových rodičů už tu je, si myslí, že se to dožene ve škole. Ale chybí-li návyk ke čtení, škola už nedožene nic.

Jaká jsou z hlediska nakladatele výhody a rizika vydávání literatury pro děti?

To už je věc praktická. Dětská kniha je asi pětikrát dražší, protože přibývá honorář výtvarníka, dobrého grafika, pak za skeny a retuše originálů. Tiskne se barevně, ve větších formátech. A k tomu se ještě přičítá propagace. Každý dobrý novinář napíše rád o dobré knize, ale když mu na stole přistane sebezajímavější dětská kniha a k tomu ještě prvotina, většinou nic nenapíše. A napíše-li, nepodaří se mu to protlačit do novin. Vloni se to podařilo snad jen jednou, když dal Jiří Peňás do Lido-vých novin velkou recenzi Pohádky o smutné továrně i s obrázky. Ale to jen proto, že tehdy v Plzni probíhaly Dny českého industriálu. Díky tomu se pak kniha začala dobře prodávat. A výhody? Hm... Možná se náklad dětské knihy prodá rychleji než beletrie pro dospělé.

Nejen mediální, ale i odborná recepce dětské literatury je tedy nedostatečná?

Téměř nulová. Co se týče propagace, všechno si děláme sami. Jsme asi jedni z prvních, kdo loni přišel s animovanými booktrailery, které dáváme na různé sociální sítě, aby se čtenáři o knihách dozvěděli poutavějším způsobem. Nikdo si toho ještě pořádně nevšiml, je to poměrně čerstvá věc. Tak uvidíme.

Knihy dětem kupují dospělí. Počítáte s tím, že kniha musí zaujmout i dospělého?

Samozřejmě, naše knihy jsou většinou určené pro společné čtení, musíme myslet i na rodiče. Jim jsou určené anotace. Ale na dětských webech by měla být reklama cílená i na děti. Jako první myslím kdysi rozdělil Vít Herman web Čítárny.cz na část pro dospělé čtenáře a na sekci pro děti. Minulý rok se na festivalu malých nakladatelství Tabook mluvilo o situaci ve Francii. Francouzští hosté zmiňovali věstníky podporované vládou, které kolojí po knihovnách i školách, kde představují, co všechno za uplynulý rok ve francouzské literatuře vyšlo, a doporučují rodičům i učitelům, co stojí za přečtení. Také ale pomáhají v orientaci knihkupcům. To je myslím skvělé! Proto jsme v Komisi pro dětskou knihu, sdružující nakladatele dětských knih, iniciovali vznik

katalogu Nejlepší knihy dětem, kde je výběr z českých knih pro děti a mládež za roky 2012 a 2013. Uspořádali ho přední odborníci Petr Matoušek a Jana Čeňková. Byla bych ráda, kdyby se z toho časem vyvinul i nějaký časopis.

Podle jakých kritérií vybíráte autory?

Tak jak mi je život přináší. Někdy si zkusím sama vybrat, někoho si vytipuju, ale to nikdy moc nevyšlo. Takhle jsem například oslovila Antonína Bajaju nebo Jáchyma Topola. Většinou texty nabízejí autoři, a to pak jde skoro samo. Výjimkou byl Václav Havel. Jednou nám četla dcera Emma při večeři a nechala nás hádat, co



Ivana Pecháčková. Foto z osobního archivu

to je. Hrozně se nám to líbilo. Byli to Pižduchové. Panu autorovi zrovna končilo prezidentské období, tak jsem ho oslovila a ono to vyšlo.

Je známé jméno zárukou lepší prodejnosti?

Je. Kromě Havla jsme dotiskovali například knížky Vráti Brabence, Petra Nikla, Radka Malého, samozřejmě Hrubína... Pokud mám neznámého autora, snažím se k němu dát známého ilustrátora a obráceně.

Mezi vašimi autory jsou i úspěšní spisovatelé literatury pro dospělé.

Liší se podle vás tvorba těchto autorů od tvůrců, kteří se zaměřují výhradně na dětskou literaturu?

Jsou autoři, kteří píšou jen pro děti, a jejich knihy jsou tak nějak stejné a dost podobné knihám jiných autorů, protože vlastně neumějí ani nechtějí psát nic jiného. Ale zase je to mnohem řemeslnější. Dětem se to velmi dobře čte. Zatímco třeba zmiňovaní Havlovi Pižduchové jsou vlastně taková malá absurdní mikrodramátka, hůř se chápe, co tím chtěl autor říct, a baví spíš dospělé než děti. Vráta Brabenec je to samé, řekl, že se nesníží k tomu, aby dětem podlézal, a píše pro ně spíš povídky, které baví i jeho... Romány Magdalény Platzové pro dospělé se prodávají dobře, její dětská knížka moc ne. Ale třeba se to jen špatně sešlo. Tehdy odjela do New Yorku, a tak se nestihla žádná autorská čtení. Když to srovnám: pokud autoři literatury pro dospělé píšou pro děti, zaměřují se na závažnější témata a nepřizpůsobují text a priori recepci dětského čtenáře. Něco jiného ovšem je, když píšou vlastním dětem – například z vězení, jako Jiřou nebo Stránský. Joyce psal zase svému vnučkovi, Huxley psal pro čtyřletou neteř. To jsou velmi láskyplně napsané texty.

V kavárně Švandova divadla připravujete pravidelnou Literární kavárnu. Jaký má u dětí úspěch? Chovají se na literárních večerech jinak než dospělí?

Občas něco rozlijí, rozbijí, třeba poslední jsme sbírali sklo. Myslím ale, že děti se v kavárně, v prostředí dospělých, cítí dobře. Soutěží o knihy, poslouchají muziku. Musíme zakázat kouření, paní učitelky si pak stěžují, že se jich matky podezřívavě ptají, kde to byly, když dítě přijde ze čtení domů jako z udriny. Ale myslím, že to je lepší, přitažlivější prostředí než čist někde v knihovně. Kavárna je pro děti atypické prostředí. Kavárnou stále někdo

textu, který musí být něčím zvláštní, a stejně tak ilustraci a je mi úplně jedno, jestli to budou číst holčičky nebo kluci.

Jakou roli tedy hraje v dětských knihách jejich výtvarná, grafická podoba?

Je to zcela rovnoprávné s textovou stránkou. Štve mě, že z krásné literatury téměř úplně vymizely knižní ilustrace pro dospělé čtenáře. Když jsme se sešli s Jiřím Sopkem k ilustracím, říkala jsem: „Tvůj obraz si může dovolit málokdo, ale ilustraci každý.“ Dětem se tu dostává ta nejšípkovější kvalita. Současně navazujeme na tradici – knihy vždy ilustrovali i slavní výtvarníci: Čapek, Zrzavý, Preisler...

Ovlivnilo vydávání dětské literatury váš vlastní čtenářský vkus?

Proměnilo, strašlivě. Nejspíš jsem nějak zinfantilněla. Čtu víc knihy pro děti, snažím se podle doporučení překladatelů orientovat a číst i cizojazyčnou dětskou literaturu. Na filosofické věci, které jsem četla dřív a které se u nás povalují všude, protože je čte můj muž a děti, mi bohužel moc času nezbývá. Jinak ale naši literární scénu sleduju a přečtu všechno zajímavé, co během roku vyjde.

Hodně se mluví o české tradici dětské literatury. Je v něčem specifická?

Čeho si člověk všimne na první pohled, je výtvarná stránka. Jak jsem říkala, vždy tu byla velmi silná tradice ilustrací, které tvořili známí výtvarníci, a přední nakladatelské domy pořádaly i výstavy. Knihy navíc upravovali skvělí typografové, jako třeba Karel Teige. Asi nikdy nebudeme dělat realistické ilustrace jako Francouzi, kteří málokdy do dětských knížek dávají abstraktní obrázky. Všimla jsem si, že abstraktní ilustrace se nelíbí ani jinde po Evropě, ve Skandinávii, v Německu. Několikrát mi volal například Stephen James Joyce, že se mu strašně nelíbí ilustrace, které jsme udělali k dědečkovu rukopisu, a nechal mi poslat ilustrace z Gallimardu, jak by Kočka a čert měli vypadat. Byly to hyperrealistické, do detailů prokreslené obrázky města, v němž se příběh odehrává.

Spočívá ono specifikum tedy především ve výtvarné a typografické podobě textu, anebo i v jeho literárních kvalitách?

Výtvarná stránka nás napadne jako první, ale samozřejmě je zde i tradice kvalitních textů. Už prvorepublikoví autoři psali také pro děti. A během normalizace psala řada zakázaných autorů pod cizími jmény dětské knížky a dokázali se tím dobře uživit. Kniha se v redakci Státního nakladatelství dětské knihy a pak Albatrosu piplala i dva roky, takže byla po všech stránkách pečlivě připravená. Dneska se dětským knížkám s takovou péčí věnuje už jen pár nadšenců. Není na to čas ani peníze.

prochází, čtení ruší kávovar a spousta zvuků, ale je to autentický prostor.

Proměnil se za těch osmnáct let, co se věnujete vydávání dětské literatury, dětský čtenář?

Problém je, že kluci přestali číst úplně. A když čtou, tak se za to málem stydí. Něco málo přečtou ve třetí nebo čtvrté třídě, ale pak v osmé, deváté nechtou vůbec. Čtení pro ně není sexy, na rozdíl od her, které hrají s vrstevníky. Nedávno mě úplně vyděsil krátký šot ve zpravodajství o řečových poruchách. Ukázalo se, že tříleté či čtyřleté děti, které měly problémy s mluvením, viděly první knihu nebo lepoporelo až v ordinaci logopeda! Dnešní rodiče vodí do poradny malé děti závislé na hrách na tabletech, které jim dali do ruky, aby od nich měli pokoj a nemuseli s nimi ani mluvit.

Takže problém není v proměně vkusu, ale spíš v tom, zda děti vůbec čtou?

Vkus je asi stejný, děti od Harryho Pottera jen přešly k fantasy a upířím ságám... Ale klidně ať čtou cokoli. Hrubína nebo i toho Říhu s družstevním vajíčkem, holky pak Jacqueline Wilsonovou, Upíří deníky... Třeba se později dostanou k něčemu jinému.

Říkáte, že kluci nechtou a holky čtou červenou knihovnu. Myslíte při sestavování nakladatelského plánu na tato genderová rozlišení, na klučíci a holčičí témata a žánry?

Ne. Já si myslím, že to má být vždy čtení pro rodinu. Chci, aby kniha byla především artefakt. Aby to byla designová věc a natolik dořešená, že takové knihy budou děti jednou v životě chtít i pro své děti, že si řeknou: takhle má knížka vypadat. Zajímá mě kvalita

Ivana Pecháčková (nar. 1958) je předsedkyní Komise pro dětskou knihu Svazu českých knihkupců a nakladatelů. V roce 1995 založila nakladatelství Meander, které se zaměřuje na uměleckou autorskou literaturu pro děti a jehož knihy se pravidelně umísťují na předních místech soutěže Nejkrásnější kniha ČR. Kromě toho pořádá festival čtení a divadla Děti, čtete? a dětské literatuře se věnuje i jako autorka a překladatelka. Přeložila například Vrány z Hruškovice od Aldouse Huxleyho (2006), Jako by se tu někdo snažil nevydat ani hlásku od Johna Irvinga (2007) nebo Kočku a čerta od Jamese Joyce (2011).

Nerezignovat a tvořit

S Jurajem Horváthem o slibné budoucnosti dětské knihy

Podle zakladatele nakladatelství Baobab a jednoho z klíčových hybatelů české knižní ilustrace představuje autorská kniha bohatší a svobodnější prostor než galerie. Mluvili jsme o potřebě nadšení a pokory, laciné efektnosti, tvrdohlavých autorech a o humusu, z něhož snad v příštích letech něco vyroste.

PAVEL KOŘÍNEK
KAREL KOUBA

Co stálo za rozhodnutím založit malé nakladatelství zaměřené na knihy pro děti? Těch důvodů bylo samozřejmě víc. S mou ženou Terezou jsme dělali malonákladové knížky, obklopovalo nás mnoho zajímavých lidí z výtvarného prostředí i lidí, kteří píšou. Přišlo nám, že by byla škoda, kdyby to všechno končilo v šuplíku, a zároveň v tom byla i chuť iniciovat inspirativní setkání. No a také jsme chtěli mít vydání knihy kompletně ve vlastních rukou.

A proč jste se rozhodli zrovna pro dětskou literaturu? Protože v té době to byl úhor. A samozřejmě také proto, že svět knihy pro děti umožňuje velkou svobodu, co se týče výtvarného výrazu. Člověk při tvorbě takové knihy nepodléhá žádným tlakům ani módním vlnám – je to svobodný prostor, který lze vyplnit tvůrčím způsobem.

Liší se nějak vydávání dětské literatury od vydávání literatury pro dospělé? Podle mě žádná konkrétní specifika neexistují. Vždy jsem dělal i knihy pro dospělé a je možné, že pokud bychom v budoucnu vyčerpali okruh dětské literatury, začneme se věnovat jim.



Juraj Horváth. Foto baobab-books.net

Není výhoda, že se dětská kniha často chápe jako artefakt, u něhož je důležité, aby ho děti opravdu vlastnily a mohly vnímat všemi smysly? Ano, určitá výhoda to je, protože rodiče mnohdy utratí za knihu pro své ratolesti peníze spíš než za stejně drahý román. Na druhé straně tu ale funguje jistý druh konzervativismu. Knihy kupují rodiče nebo prarodiče a ti často sahají po titulech, které už znají a které jsou ověřené. Někteří autoři jsou samozřejmě „nezničitelní“, jako třeba Astrid Lindgrenová, jejíž knihy jsou stále moderní a aktuální. Ta kniha už by ale dnes mohla vypadat jinak, mohla by být jinak ilustrovaná a jinak vypravená.

Kam se dětská kniha posunula po čtrnácti letech vaší nakladatelské činnosti? V letech, kdy jsme začínali, neměla nakladatelství zaměřená na tuto literaturu žádný pevný záměr ani redakční plán. Vycházelo minimum překladových věcí, které by stály za pozornost, a vydávaly se spíše tituly, jež se osvědčily v minulosti. Větší nakladatelství se dětské literatuře věnovala spíše nárazově. Současný stav je samozřejmě o poznání lepší a nabídka knih pestřejší. Na trhu se objevila

řada malých nakladatelů a dokonce se zdá, že i velké nakladatelské domy se snaží pracovat systematictěji a vyhledávat nové tituly. Navíc nastupuje nadějná generace ilustrátorů, takže je pravděpodobné, že dětskou knihu čeká slibná budoucnost.

Jste vedoucím ateliéru ilustrace a grafiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, a jste tak v těsném kontaktu s mladými výtvarníky. Jak se proměňuje ilustrátorská scéna? Snažíme se studenty infikovat radostí z práce. Vedeme je k tomu, aby byli samostatnými jednotkami, které se musí samy prezentovat – ideálně vkusným způsobem, ne ničím vtíravým nebo efektním. To se za ta léta podařilo a zájemci o studium nemizí. Pole autorské knihy, grafiky, komiksu a ilustrace je u nás velmi skromné a pro mladého člověka to není příliš atraktivní obor, protože většina zájemců o studium na umělecké škole se chce stát malíři nebo konceptuálními umělci. Ilustrace je obor, který předpokládá pokoru od samého počátku studia. Absolventi ateliéru jsou ale určitě vidět – působí v časopisech, v malých nakladatelstvích, dělají si vlastní autorské knihy nebo jezdí se svým malým cirkusem, jako třeba Napoli. A nakonec je jedno, když skončí

o dětské knize. Dalším kritériem je, že se snažíme přesahovat z literatury k běžnému životu a naopak. Jinak řečeno, běžný život se pokoušíme zpracovávat literárně. Nevytváříme velké pohádkové světy ani závratná dobrodružství. Snažíme se vycházet z reality, kterou žijeme.

Co si myslíte o stavu české kritiky literatury pro děti a mládež? Pokud se píše o dětské literatuře, což obecně není žádná sláva, je na tom její literární část ještě poměrně dobře. Když se ale v recenzích snaží kritici zhodnotit ilustraci, nanejvýš se dozvíme, že je půvabná. Kritika je mechanická a autoři, kteří píšou o dětské literatuře, většinou nemají vhled a píšou vlastně jen jakési upoutávky nebo anotace. Kdybych měl spočítat dobré recenze, které inspirativně interpretují, bylo by jich jako prstů na jedné ruce. V našich velkých médiích pro recenze není prostor – i když to také souvisí s tím, že nejsme velká země jako třeba Francie, kde noviny mají svou rubriku věnovanou dětské literatuře nebo komiksu. Chybí tu bohužel ale i výraznější historická reflexe na odborné nebo akademické úrovni.

Nabízí Baobab své knihy do zahraničí? Třeba v Japonsku vyšel náš Modrý tygr, ale vedle ostatních činností nám na práci agenta nezbyvá energie. Učíme se za pochodu. Párkrát jsme byli na veletrhu v Boloni, ale zahraniční nakladatelství mají zájem spíš o efektovní knihy. My se snažíme dělat knihy obyčejně a navíc často nespádají do zavedených kategorií. Export většinou vyžaduje knihy dělané na míru. Poptávka je po obdobě euroknih, tedy textů, které se drží určitých módních trendů, chytlavých motivů či specifického jazyka. Do této kategorie se naši autoři nevejdou, protože jsou tvrdohlaví.

A jak si podle vás stojí česká kniha pro děti ve srovnání se středoevropskými literaturami? Bude to znít blbě hrdě, ale myslím, že dobře. Je tu široká škála jak výtvarných, tak literárních vyjadřovacích poloh. Existuje prostor pro skromné knihy, pro díla, která pracují s moderním jazykem nebo jsou postavená na konceptuálním nápadu. A skoro vše je v dobré péči grafiků. Navíc můžeme očekávat další vzepětí, protože v uplynulých letech se – obrazně řečeno – vytvářel humus a během dalších pěti až deseti let se můžeme těšit na to, co z toho úrodného materiálu vyroste. Nejde o to oblbnout dítě vnějšími efekty. Důležité je, že se jedná o literaturu, která má kořeny, je rozmanitá a má smysl pro improvizaci a humor.

Juraj Horváth (nar. 1974) se věnuje kresbě, grafice, grafickému designu, ilustraci a vydávání knih pro děti a mládež v nakladatelství Baobab, které vede se svou ženou Terezou Horváthovou. Jako grafik a ilustrátor spolupracuje s nakladatelstvími Argo, GplusG, Labyrint, Torst a Triáda. Publikoval v časopisech Souvislosti, Revolver Revue a Park. Působí jako vedoucí ateliéru ilustrace a grafiky na pražské VŠUP. Za knihu Příběhy z parní lázně získal v roce 2001 na Lipském knižním veletrhu cenu Nejkrásnější kniha světa a mnohokrát byl oceněn v soutěži Nejkrásnější česká kniha. Od roku 2012 organizuje literární festival Tabook, zaměřený na práci malých nakladatelství.

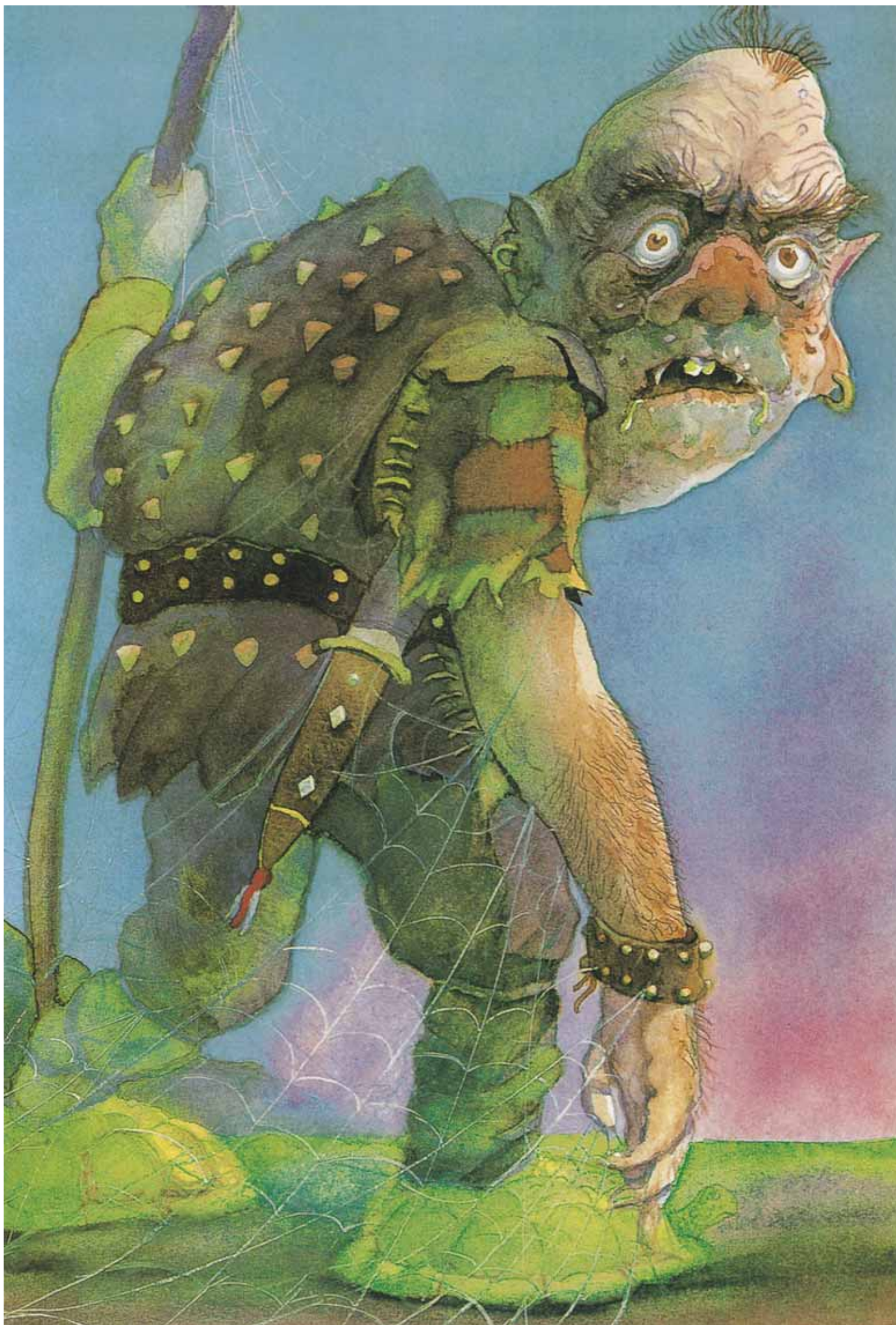
třeba na lidušce. Hlavní je zkušenost a to, že nerezignují a něco vytvářejí.

Tvrdí se, že v Česku je silná tradice dětské knihy. Je to tak, tradice je dlouhá a víceméně kontinuální. Chybí sice generace autorů narozených v druhé polovině šedesátých let, jakási obdoba německého ATAka nebo francouzského Blexbolexe, ale tuto mezeru částečně zaplňuje třeba František Skála. Dá se říct, že současní umělci začínají formát autorské knihy doceňovat. Není tedy nic divného, když umělec, který začínal jako streetartista, po letech konvertuje ke knize – mimo jiné proto, že se mu autorská kniha zdá mnohem bohatším a svobodnějším prostorem, než je galerie.

Jak vybíráte tituly a jak s nimi pracujete? Pro knihu se musíme nadchnout. Na začátku jsme měli pocit, že texty přijdou samy. To chvíli fungovalo, ale postupem času jsme zjistili, že je s nimi třeba pracovat, a stali se z nás kromě vydavatelů i editoři a redaktori a práci s textem i obrazem věnujeme velkou péčí. Když vybíráme knihy ze zahraničí, snažíme se hledat takové, které tu chybějí a které by mohly posunout naše přemýšlení

O LOUDAVÉM LIDOŽROUTOVI

V pohádce britského spisovatele, scenáristy a režiséra, který se proslavil především jako člen komediálního kolektivu Monty Pythons, se zlý obr vydává za svou nejoblíbenější stravou: lidským ovarem dochuceným smradlavými ponožkami.



Ilustrace Michael Foreman

Byl jednou jeden obr žrout, který rád baštil... ZELÍ! A ještě rád baštil... KLOBÁSY! A taky nadšeně baštil... ŘEDKVIČKY! Avšak ze všeho nejradši, ale úplně ze všeho nejradši baštil... LIDI!

Na tom by koneckonců nebylo nic tak světoborného, poněvadž to obři lidožrouti dělávají. Jenže tohle byl doopravdy mimořádný

obr – a hned se dozvíte proč. Byl velice, převelice, ba neskutečně, nebývale a neuvěřitelně... LOUDAVÝ!

Když se ráno probudil, trvalo mu osm hodin, než se zvedl z postele. Devět hodin mu zabrala cesta po schodech do přízemí a potom strávil deset hodin kuchtěním snídaně – větší si dával lidský ovar podlévaný vývarem

z pánských ponožek. Dalších patnáct hodin ji pojídal. Dvacet hodin mu trvalo, než vstal od stolu, říhl si – uf – a narval se do lidojedských bot (mimoходом, ty škorně ho přišly na pěkné jmění). A příštích třiatdvacet hodin se přemísťoval do chodby.

Dozajista jste se už doslechli o tom, že den má jenom čtyřiatdvacet hodin, a tak už jste si

Terry Jones

nejspíš spočítali, že mu zabralo skoro tři dny, než vstal z pelechu a nasnídal se.

Jak vidno, byl to převelice loudavý lidožrout.

Ta loudavost ho poněkud omezovala, když si chtěl čmajznout... ZELÍ z lidských zahrádek. Byla mu poněkud na škodu i ve chvíli, kdy si usmyslel štipnout... KLOBÁSY v řeznictví. A způsobovala mu taky potíže v okamžicích, kdy se rozhodl přikrást ke stolu a vylovit jedlíkům... ŘEDKVIČKY ze salátové mísy. Přesto byste se nejspíš divili, jak si pro všechno na světě... božínku, to je tedy vážně k neuvěření... tak loudavý lidožrout dokázal pochytat lidi, aby si měl co podusit k snídani.

A co dělal po jídle? Po šesti dnech si náš lidožrout konečně dopnul obří kazajku a vypravil se z brlohu. Tři týdny se šinul po silnici, než se konečně došinul k paláci jistého zámožného šlechtice.

Půl dne zvedal pazouru, aby... zaklepal na palácovou bránu, přičemž vchod dokonale zahradil a nikdo nemohl dovnitř ani ven, protože... inu, chtěl bych vidět, co byste dělali, kdybyste měli před barákem krvelačného obra velikého jako tři urostlí chlapi.

Teprve pak hlídač zaječel skrz škvíru v poštovní schránce: „Dej si odchod! Nechceme tady žádné lidožrouty, děkujeme pěkně.“

„Ohó! Jenže já nejsem lidožrout,“ bránil se lidožrout. „Jsem jenom chudáček nuzáček pocestný, krapet přerostlý z toho, jak ustavičně baštím jen... ZELÍ a taky... KLOBÁSY... a taky ŘEDKVIČKY...“

„A?“ nedal se strážný.

„... a to je všechno,“ zamumlal obr.

„Lež jako věž!“ vykřikl strážný.

„Jen se na mě podívej,“ vyběhl ho lidožrout. „Jsem takový louda, tak jakpak bych si ulovil lidské maso?“

Hlídač vykoul škvírou a spatřil, že obr se vážně sotva pohybuje... nebývale pomalu, až se zdálo, že to snad ani nesvede.

„Všichni by mi přece utekli, než bych vůbec stačil někoho chytit, utrhnout mu hlavu a podusit si ji pěkně na ovárek k chutné snídani,“ lísal se obr. „Ech, chtěl jsem říct... k nechutné snídani.“

„Pravda,“ připustil hlídač. „Tak to tě možná pustím dál.“

Vtom jeho dívka zaječela: „*Tatííí! Neotvírej mu!*“

A tak strážný křikl na obra: „Ale než ti otevřu, pověz mi, co přesně bys rád.“

„Ohó! Služebníček!“ uculoval se lidožrout. „Chci u vás přiložit ruku k dílu, abych na oplátku dostal něco k večeři, třeba... ZELÍ a taky... KLOBÁSY a taky... ŘEDKVIČKY a...“

„A?“ nedal se strážný.

„... a víc už ani drobeček,“ zapřisahal se obr.

„Čestné slovo?“ ujišťoval se hlídač.

„Namouduši,“ přikývl lidožrout.

„V tom případě pojď dál,“ uvolil se strážný. „Užijeme tu pořízka, jako jsi ty, protože bude zapotřebí postavit a nastrojit vánoční stromek.“

Vtom jeho dívka vyjekla: „*Tatííí! Neotvírej mu!*“

„Tak abyste věděli,“ vmlouval se lidožrout, „nejenže vám postavím a nastrojím vánoční stromek, ale navíc uspořádám besídku pro všechny zdejší dětičky.“

„To budeš moc hodný,“ usmál se hlídač, „i když pro jistotu se ještě pozeptám u milostpána.“

A tak se odebral ke svému chleboďárci a ten pravil: „Mně připadá, že je to lidožrout.“

„Nabídl se, že nám postaví a nastrojí vánoční stromek, a k tomu všemu uspořádá besídku pro děti,“ namítl strážný.

„Vida! Je vážně moc hodný,“ zaradoval se milostpán. „Snad bychom ho tedy měli pozvat dál.“

Vtom hlídačova dívka vyjekla: „Vypadá jako lidožrout – a taky je to lidožrout! Tatííí! Ať ho nepouští dovnitř!“

„Co si to škrvně dovoluje?“ rozzlobil se šlechtic. „Nehodlám poslouchat poučování, co smím a nesmím ve vlastním domě!“ A v té zlosti holčičku drapl, dal ji svázat jako bažanta a uvrhnout do nejvyšší věže paláce.

Pak se vydal se strážným k bráně a vykoul škvírou v poštovní schránce.

„Hmm,“ zamyslel se. „Tahle hora sádla by chtěla uspořádat besídku pro naše děti, a přitom vydá za tři chlapiska a zuby má jak pila břichatka. Přesně jako lidožrouti. Snad bychom ho radši přece jen neměli pouštět dovnitř.“

„Ohó!“ ozval se obr. „Prostě jsem kapánek narostl, jak pořád baštím... ZELÍ a taky... KLOBÁSY a taky... ŘEDKVIČKY a...“

„A?“ vyhrkl milostpán.

„... a víc už ani drobeček,“ hlásil strážný.

„Přesně tak,“ přikyvoval horlivě obr. „Jestli se děsíte mých zubů ostrých jako pila, tak ty mám od hvízdání.“ A začal si bezstarostně pohvizdovat.

„V tom případě pojď dál,“ rozhodl šlechtic.

A hlídačova dívka vyjekla z okna nejvyšší věže: „*Tatííí! Neotvírej mu!*“

To už vyšla z paláce i milostpaní, aby se podívala, kvůli čemu je na dvoře takový rozruch. Vykoukla skrz škvíru v poštovní schránce a prohlásila: „Řekla bych, že ten chasník jistě zvládne uspořádat besídku pro naši drobtinu. I stromek nám postaví a nastrojí jaksepatri vkusně. A stejně mi přijde, že něčím připomíná lidožrouta.“

„Jenže je ukrutně loudavý,“ upozornil ji choť.

„Ba. Ten by nás nikdy nechtyl,“ mávla nad tím rukou šlechtična.

„To se ví,“ přisvědčil obr.

„V tom případě,“ rozhodla milostpaní, „ho pusťte dovnitř.“

V tu chvíli se z nejvyšší věže ozval zoufalý jakot hlídačovy dívky: „*TATÍÍÍ! NEOTVÍREJ MU!*“

Jenže to už její otec uvolnil první západku. A protože holčička měla z nejvyšší věže celý palác jako na dlani, spatřila, jak se obr na opačné straně brány mlsně olizuje. Zmohla se jen na výkřik: „Pěkně si ty vaše hlavy podusí na ovar!“

„Třesky plesky!“ houkl lidožrout.

„Láry fáry!“ usoudil milostpán.

„Povídali, že mu hráli!“ opáčila milostpaní.

A strážný uvolnil druhou západku.

„Pochytá vás všechny do jednoho a odtáhne vás do svého doupěte!“ varovala je holčička. „Ale ale. Někdo by jí měl zatnout tipec,“ rozhodla šlechtična. „I kdyby to byl lidožrout, takový louda přece jakživ nikoho z nás nechytí.“

„To dá rozum,“ přikývl lidožrout a olízl se.

„To dá rozum,“ papouškoval hlídač. „Už se těším na vánoční besídku.“ A s těmi slovy povolil třetí západku.

Najednou je od lidožrouta dělila pouze chabá petlice. A hlídačova dívka už nedokázala vykřiknout ani slůvko, protože jí kdosi zacpal pusu šátkem. Mohla jen úpěnlivě myslet na jedno: *Ať mu tatínek neotvívá!*

Obr slintal blahem jako batole a olizoval se ostošest. Hlídač se užuž chystal vytáhnout i petlici, když vtom ho napadlo: „Počkat! Moje dceruška má přece za ušima. A jen málokdy se plete.“

„Jenže je to jen děcko,“ prohodil uštěpačně milostpán.

„Vždyť jí teče mléko po bradě,“ potvrdila jeho choť.

„Pravda,“ připustil strážný a uvolnil petlici.

Lidožrout vtrhl dovnitř a polapil všechny v domě – až na holčičku, která byla zamčená ve věži. Narval si kořist do obří černé brašny, kterou nosíval na lov, a hnál se zpátky do brlohu. Měli byste zřejmě vědět, že tenhle louda dokázal vyvinout až překvapivou rychlost, pokud měl před sebou vyhlídku na dušené masíčko k snídani.



Dívka svázaná jako bažant tak v nejvyšší palácové věži osaměla a zkoušela se usilovně z provazu vykrotit, až se jí to povedlo. Strhla si z úst šátek, uvázala provaz kolem mříže a sjela po něm na dvůr.

Hned pádila do otcovy ložnice, napěchovala jeho nejsmradlavější ponožky do povlaku od polštáře, navázala k němu provaz a rozběhla se k obrovu doupěti.

Lidožroutovi se zrovna na plotně vařila voda v kotli a jeho parádní úlovek se krčil pod zámkem v ocelové spíži. Lidičky z paláce do jednoho sténali, lomili rukama a navzájem si vyčítali, proč proboha nedbali varování hlídačovy dívky.

Ta mezitím nakráčela přímo k obrovým dveřím a zaklepala. (To od ní bylo velice statečné, i když podle mého to zkoušet neměla, ledaže by si všechno důkladně promyslela.)

„Hmm,“ uvažoval lidožrout. „Voda se mi vaří, tak abych zašel pro pár hlavinek..., ale ze všeho nejdřív by to chtělo špetku koření.“ (Snad si ještě vybavíte, že si ovar nejraději dochucoval pánskými ponožkami – jejich puch dával pokrmu požadovaný šmak.)

A tak hrábl do ocelové spíže a zkoumal, komu z přítomných nejvíc zapáchají nohy, když vtom zaslechl zaklepání na dveře.

„To bude určitě nějaká nekalota!“ zabručel. „Nikdo mě přece nemá v lásce. V životě se sem neobtěžovali hosti. Nikdo by se na mě neodvážil zaklepat.“

Přesto se vydal ke dveřím – zabralo mu to... celou hodinu, jelikož... opět přešel na loudavější chůzi – a otevřel.

Na prahu stála hlídačova dívka s polštářem naditým nejsmradlavějšími ponožkami chudáka tatínka.

„Co to tu tak voní?“ rozplýval se obr. A užuž se chystal hrábnout po dívence, aby si před jídlem dopřál jednohubku, když vtom návštěva rozevřela povlak. Lidožrout zůstal stát jako tumpachový. Tolik ho to omámilo.

Dívka mu bleskurychle přehodila povlak s ponožkami přes hlavu jako laso. Obr kolem sebe začal mlátit a říčel: „Ohó! Nic nevidím! Je tu tma...! Ohó! Ale voní to vážně znamenitě. To jsou snad..., nebo že by... propáníčka! To si dám líbit! Ňam Ňam Ňam...“

A zatímco se potácel chodbou stále pomaleji a pomaleji, celý zmatený, jestli si má ten povlak sundat, anebo ho nechat na hlavě a užít si oděr ponožek, co hrdlo ráčí, přiskočila hlídačova dívka bleskurychle ke spíži a vysvobodila vězně. Lidé z paláce se vyhrnuli

ven a meteli si to z obrova brlohu, co jim nohy stačily.

Pán domu se mezitím rozhodl, že... se uvelebí ve své nejmilejší sesli, ale jak byl oslepený, sedal si... ještě mnohem zpomaleněji než obvykle. Z neuvěřitelně loudavého pohybu dívka snadno vyrozuměla, k čemu se obr chystá, a změnila pohodlnou sesli za kotel, takže si lidožrout nakonec dřepel přímo do vařící vody.

Než mu vůbec došlo, co se... přihodilo, a než si stačil... sundat povlak z hlavy a zvednout se, byl uvařený skrznaskrz. A to byl teprve puch!

Když i hlídačova dívka doběhla domů, tatínek ji celý rozradostněný obletoval a dušoval se: „Příště tě určitě poslechneme, Chloe.“ A milostpán s milostpaní snaživě přikyvovali. Holčička pozorovala, jak se na ni všichni usmívají, a pro sebe si zamumlala: „Hm. To vám tak věřím.“

Ze souboru **Fantastic Stories** (Pavilion Children's Books, Londýn 2011), který v květnu 2014 pod titulem **Pohádky k neuvěření** vydá nakladatelství Knižní klub, přeložil **Petr Matoušek**.

Graham Parry „Terry“ Jones (nar. 1942) je britský komik, scenárista, herec, režisér a spisovatel. Proslavil se jako člen komediální skupiny Monty Python. Režiroval celovečerní filmy *Život Briana* a *Smysl života*, spolu s Terry Gilliamem režiroval film *Monty Python a Svatý grál*. Je autorem mnoha knih pro děti, například *Fantastic Stories (Pohádky k neuvěření, 1992)*, *The Beast with a Thousand Teeth (Příšera s tisíci zuby, 1993)* nebo souboru veršů *The Curse of the Vampire's Socks (Prokletí upírových ponožek, 1988)*. U nás vyšly jeho knihy *Douglas Adams – Vesmírná loď Titanic (1997, česky 2000)* a *Barbaři – neotřelý pohled na dějiny Římské říše (společně s Alanem Ereirou, 2006, česky 2008)*.

BALET V KINĚ
www.baletvkine.cz

POPELKA
Holandský národní balet v Amsterdamu
Christopher Wheeldon / záznam
22. 2. Praha kino Aero
27. 2. Uherské Hradiště kino Hvězda

SPÍČÍ KRASAVICE
Královský balet v Londýně
Marius Petipa / přímý přenos
19. 3. Brno kino Scala, **Kopřivnice** kino Puls,
Praha Bio Oko (přidaná projekce),
Uherské Hradiště kino Hvězda,
Varnsdorf kino Centrum Panorama

Záznamy vrcholného flamenka
Baletu Antonia Gadesa

Teatro Real v Madridu
CARMEN
Antonio Gades
25. 2. Praha kino Světozor

KRVAVÁ SVATBA + SUITE FLAMENCA
Antonio Gades
26. 3. Praha kino Aero

FUENTE OVEJUNA
Antonio Gades
22. 2. kino Radotín
20. 5. Praha kino Světozor

Vltava Dvojka A2 MUSEUM THEATRE ORF

Henrik Ibsen

Eyolfek

Kuchyňský psychohoror
v režii Jana Nebeského

4. března v 19 hod.

dvě nominace
na Cenu Alfréda Radoka

Hrají Jan Vondráček,
Lucie Trmíková, Klára
Sedláčková-Oltová, Jan
Meduna, Ivana Lokajová
a Vlastík Kaňka nebo
Vojtěch Lavička

**DIVADLO
V DLOUHÉ**

PRAHA PRAGUE PRAGA PRAG
Platí jako poukázka na 2 vstupenky za cenu 1 na představení 4. března

Lipnik + A2

Hovory

z rezidence

(LSD 25)
D-lysergic acid
thyl tartrate
0.1 mg/mL

POISON

Manufactured in
Switzerland by
SANDOZ LTD. B. N.

Baban + Mašek

Schlecht-

freund

Komiksové stripy
s legendární dvojicí
Schlechtfreund–Lipnik
poprvé ve výpravném
souborném
knižním vydání!

Vydalo nakladatelství
Lipnik ve spolupráci
s časopisem A2.

facebook.com/
nakladatelstvilipnik

**JETZT IM
HANDEL!**

Konec skanzenu

Reálný kapitalismus na Kubě

Takzvaný ostrov svobody má pověst osamocенého totalitárního státu, jehož vylidnění brání jenom okolní moře. Pro většinu turistů je to země, kde se zastavil čas. Jak ale ukazují následující cestovatelské postřehy, Kuba se rychle mění. Její současnou podobu určuje především reálný kapitalismus.

JIŘÍ KOUBEK

Kuba je politicky jedním z posledních nedomokratických režimů Latinské Ameriky, rozhodně ji ale nelze považovat za totalitární režim. Stále všudypřítomná je kubánská policie, která se snaží, aby místní obyvatelstvo nepřišlo do „nezákonného styku“ s turisty (sotva ale existuje více nedodržované pravidlo), a ovšem také, aby se žádnému cizinci nic nestalo. Země, která je ekonomicky stále závislejší na turistickém ruchu a na své reputaci žádané destinace, je tak ve výsledku jednou z nejbezpečnějších zemí západní polokoule vůbec.

Dlouhá fronta na dolary

Kubánce sužují především každodenní ekonomické útrapy. Jejich problémem je tedy v první řadě „reálný kapitalismus“, ne takzvaná totalita. V zemi paralelně fungují dvě měny: konvertibilní peso, kterému se kvůli jeho směnné hodnotě říká prostě „dolar“, a staré „kubánské peso“, národní měna, která se má k dolaru v poměru 24 : 1. Nepříliš známým faktem je, že medián měsíčního příjmu je na Kubě asi čtrnáct „dolarů“, nebo-li 350 pesos. Tento údaj je třeba zopakovat: ano, jde o měsíční částku. Veškeré „lepší“ zboží, tedy z pohledu Evropana skoro vše, si Kubánci mohou koupit výhradně za „dolary“. Naopak „staré peso“ funguje jako jakási zbytková měna, která v příštích letech dost možná zcela zmizí. Velmi levně za ni lze koupit

třeba pouliční občerstvení či zaplatit cestu místní hromadnou dopravou.

Protože jsou Kubánci placeni v „pesos“, které si za „dolary“ musí směnit, jsou na Kubě každodenní realitou dlouhé fronty. A to nejen u směnárny, ale například i na internet, který nikdo nesmí mít doma. Zato na většinu spotřebního zboží se hodiny rozhodně nečeká. Produkty jako mobilní telefony, elektronika a zahraniční automobily jsou sice Kubáncům nově dostupné – ale pouze fyzicky, nikoli cenově. Praxe je taková, že je svým příbuzným či známým posílají či dovážejí Kubánci žijící či pracující v zahraničí.

Změnám naproti

Tím se dostáváme k další novince v rychle se měnící zemi. Obyvatelé ostrova již smějí legálně vycestovat do zahraničí, byť procedura je velmi komplikovaná: je třeba získat a poté v krátkých intervalech pravidelně obnovovat pas, vybíhat si vízum, zvací dopis a tak dále. Pro režim má tato novinka nejen ekonomický přínos, spočívající ve vývozu přebytečné pracovní síly a získávání příjmů ze zahraničí (což umocňuje skutečnost, že na Kubě stále funguje silná rodinná a rodová solidarita). Je tu navíc i přínos kulturně-politický. Máloco napomohlo demytizovat „americký sen“, za který dodnes někteří Kubánci umírají v ilegálních bárkách, tak jako uvolnění cestování. Nad slovem „Miami“ dnes spousta Kubánců jen ohrne nos s tím, že Kubánců je na Floridě už tolik, že si nevydělají skoro nic, a že život v emigraci vyjde skoro nastejno jako zůstat doma – anebo je třeba za práci vycestovat mnohem dál.

Alternativy se navíc Kubáncům naskytají i doma. Například je možné legálně podnikat. Uvolnění soukromého byznysu bylo součástí gigantického úsporného plánu, jak ze státní ekonomiky trpící přezaměstnaností propustit až milion zaměstnanců, tedy asi desetinu obyvatel. Propouštění sice nakonec, či spíše prozatím, nebylo tak masové, každopádně však již na Kubě legálně existuje také nezaměstnanost.

konci má být uzdravení jedince. Dále je zde Svaz katolických lékařů, který slovy svého předsedy Gero Winkelmanna sdružuje asi 450 členů, z nichž se jich dvacet věnuje léčbě homosexuality. Svaz se ve svých tezích neodvolává na vědecké studie, ale na „žádosti postižených“, kteří prostě chtějí být vyléčeni. Kýžených výsledků se dosáhne pomocí psychoterapie. Další spolek, Německý institut mládeže a zdraví, nabízí intenzivní semináře, které slouží k trvalé změně orientace. Na této instituci je dle deníku obzvláště pikantní, že se na jejím chodu a aktivitách ve větším počtu podíleli i vedoucí zemští politici z řad křesťansko-demokratické CDU, mimo jiné bývalý ministerský předseda Christoph Bergner. Stefan Löwer, předseda Unie homosexuálů v CDU, se celou věc snažil bagatelizovat s tím, že ve straně se setkávají různé názory, a proto se nelze divit, když někteří členové tíhnou spíše ke konzervativnímu křídlu. Podle berlínského deníku je velký počet hnutí, která se snaží o „převrácení“ homosexuálů, důsledkem vývoje posledních let. **Čím více je homosexualita ve společnosti tolerována, tím větší je pravděpodobnost vzniku ojedinělých, ale o to radikálnějších skupin, které se budou snažit o obrácení „jinověrců“.** Většina takovýchto skupin má mimochodem evangelikální pozadí nebo je zakotvena v katolické církvi. Faktem ovšem je, že zmínění radikálové reprezentují nezanedbatelnou část německé společnosti. Podle studie institutu Forsa osm procent dotázaných Němců homosexualitu

Paralelní existence dvou ekonomik – státní a soukromé – pod ideologickým pláštěm socialismu a pokračující revoluce možná trochu připomíná realitu Maďarska osmdesátých let a najdeme i řadu podobností s pozdní fází „komunistického“ Československa – především všeobecné drobné rozkrádání. Paralelu lze vidět i v existenci početné sociální vrstvy s bytostným zájmem na radikální změně poměrů, spočívající v deregulaci a masivní privatizaci. Ať už to jsou taxikáři, provozatelé „casas particulares“ (ubytování pro turisty v soukromých domech, obdoba našich „Zimmer frei“) nebo majitelé restaurací a barů, rozrůstajících se jako houby po dešti, všichni dnes musí odvádět státu obrovské daně

a dodržovat spoustu pravidel. Mají jistě bezpočet důvodů toužit po „volném trhu“, a to se vším všudy.

Stát jde změnám naproti. Od ledna tedy legalizoval například dovoz zahraničních automobilů či nákup nemovitostí cizinci, kteří získají trvalý pobyt (vzpomeňme na průměrný měsíční příjem a představme si, o jaké asi půjde ceny!). Vládnoucí strana tak možná brzy zakusí, že každá „reforma“ má své nezamýšlené důsledky. Kuba má tedy před sebou budoucnost otevřenou více než kdy jindy. Kdo chce tuto ostrovní zemi zažít ještě „postaru“, jako svěbytný skanzen nesrovnatelný s ničím jiným, měl by si hodně pospíšet. Autor je politolog.



Kdo chce tuto ostrovní zemi zažít ještě jako svěbytný skanzen, měl by si hodně pospíšet. Foto thecubaneconomy.com

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ

die taz

Světová zdravotnická organizace škrtila v roce 1992 homosexualitu ze seznamu nemocí. Ačkoli se lze ptát, zda se k tomuto kroku neodhodlala příliš pozdě, důležitý je především symbolický význam tohoto činu, který mimo jiné reflektoval rostoucí toleranci společnosti vůči homosexuálům a homosexualitě. Šlo také o reakci na klinické studie, které povahu homosexuality jako nemoci – a tedy její léčitelnost – spolehlivě vyvracely. Nicméně vygumování ze seznamu ještě zdaleka neznamenal, že byla v ten moment osvědčena celá společnost. Berlínský deník **Die Taz** informuje ve svém vydání z 3. února o několika občanských sdruženích ve spolkové zemi Sasko-Anhaltsko, které se aktivně snaží vyhnat „dávla“ homosexuality z těl a především duší „postižených“. Jedná se například o sdružení nazvané Společnost pro životní orientaci, která kladě rovnítko mezi homosexualitou a psychické poruchy. Spolek tedy nabízí léčebné kúry, na jejichž

považuje za nemoc a tři procenta dokonce požadují její kriminalizaci.

Süddeutsche Zeitung

Minulý rok hýbal německým veřejným prostorem případ Ulliho Hoenesse, prezidenta fotbalového klubu Bayern Mnichov, který měl dlouhá léta černé konto ve Švýcarsku. Debatu byla velmi rozjitřená, a ačkoli většina společnosti Hoenesse odsoudila, našli se – samozřejmě především v Bavorsku – i tací, kteří by mu neodvedené daně „za zásluhy o vlast“ nejradiěji odpustili a kteří veškerou kritiku okamžitě označovali za závist. Bavorské **Süddeutsche Zeitung** komentují ve vydání z 4. února nový případ jiné prominentní osobnosti, která rovněž několik desetiletí skrývala peníze ve Švýcarsku. **Také ikona feministického hnutí Alice Schwarzerová měla třicet let tajné konto, na něž ukládala větší sumy peněz.** Úroky z vkladů nezdaňovala a tím se provinila proti německému právu. Finančnímu úřadu však nabídla uhrazení celé částky, což bylo 200 tisíc eur a navíc úroky z prodlení, a doufala, že se celá věc udrží pod pokličkou, jak německý zákon podobným provinilcům slibuje. Týdeník Der Spiegel ovšem celou věc zveřejnil, na což Schwarzerová reagovala hysterickou zprávou, v níž se označila za oběť spiknutí. Süddeutsche Zeitung uvádějí, trochu škodolibě, několik citátů ženy, která se ráda stylizovala do role morálního svědomí národa. Například: „Motorem mého jednání

je spravedlnost, kdyby to bylo jinak, byl by to promarněný život.“ Jako „morální svědomí“ to bude mít u kritické německé veřejnosti Schwarzerová nadále těžké. Komentátor Hans Leyendecker si všimá u všech podobných případů negativního postoje veřejnosti k prominentům – většina si na vše udělá názor, ještě než je celá věc prošetřena. Leyendecker kladě ovšem také zásadní otázku: Nebylo v případě Schwarzerové porušeno takzvané daňové tajemství? Měl Der Spiegel právo věc zveřejnit, včetně částek? Skutečností je, že si Schwarzerová bere kritiku k srdci a jako další krok chce založit dobročinnou nadaci.

DIE WELT

Ze zprávy deníku **Die Welt** z 3. února vyplývá, že když chce být politik „cool“, nemusí to vždycky dopadnout, jak si představoval. **Třicetiletý Florian Giersdorf, který kandiduje do zastupitelstva města Roth za CSU, nechal vylepit billboardy se svou fotografií a hláškou: „Chabos vědí, kdo je babo.“** Chabos je v německém rapově-tureckém slangu označení pro přátele nebo spíše kumpány a babo je šéf. Čili: „Kámoši vědí, kdo je šéf.“ Na facebookové stránce mladého politika to ovšem nevypadalo, že by měl příliš mnoho „chabos“. Lidé ho vyzývali ke změně povolání – obzvláště když si všimli, že za „like“ slibuje účast na slosování a možnou výhru ručně podepsaných plakátů.

Soap opera režim nedělá

Zelinář, jeho televize a normalizační zábava

Studie americké historičky Pauliny Bren nazvaná *Zelinář a jeho televize* zkoumá tvorbu ideologicky přijatelné a zároveň dostatečně zábavné normalizační televizní produkce. Jejím cílem bylo nabídnout divákům uvěřitelnou verzi života, ve kterém není potřeba se bouřit.

PAVEL ŠPLÍCHAL



Naděje upínané k lehké televizní zábavě našly své nejlepší vyjádření v seriálech o „obyčejných lidech“, prožívajících své běžné starosti a radosti v běhu dní. Foto moviemania.sk

Hned na začátku své knihy *Zelinář a jeho televize* (The Greengrocer and His TV, 2010) nastiňuje Paulina Bren historický a politický kontext, ve kterém se rodila potřeba nekonfliktní „zelinářovy“ normalizační televize. Nové médium, kterým televize v šedesátých letech bezpochyby byla, stálo podle autorky od začátku reformního období až do konce pražského jara v čele postupného prolamování cenzury. Díky tehdy novému formátu televizních debat dostávali prostor před kamerou lidé z různých částí společnosti, straníci i nestraníci, kriticky se vyjadřovali k poměrům a diváci na jejich názory reagovali tisícovkami dopisů na Kavčí hory.

Potřeba „normalizovat“ pražským jarem aktivizovanou společnost kladla před televizi velké úkoly. Médium, které dosud burcovalo, mělo nyní především zklidňovat. Sovětské poradci tedy doporučili vedení KSČ, aby na obrazovku uvedlo především lehkou zábavu, a toto doporučení bylo vzato vážně. Pozornost, kterou věnovali každé scéně televizních seriálů sami nejvyšší představitelé strany, svědčí o tom, jak moc jim na televizi záleželo. Zároveň se z této péče dá vyvodit, že se toho po čistkách v socialistickém Československu moc zajímavého nedělo.

Nejvýraznější prostor je v knize věnován scenáristovi Jaroslavu Dietlovi jakožto klíčové osobnosti televize sedmdesátých a osmdesátých let. Podle autorky právě Dietl vytvořil prototypickou normalizační televizní zábavu, která dokázala dostatečně zabavit a zároveň do lidí napumpovat potřebnou dávku nenápadné ideologie „privatizovaného občanství“. Tento pojem pochází od americké teoretičky Lauren Berlantové, která jej použila při analýze reaganovské Ameriky. Podobně jako v normalizačním Československu šlo také americkému reaganovskému režimu o to uzavřít lidi do jejich domovů a redefinovat

občanství jako doménu soukromé sféry, skrze niž se člověk teprve stává součástí celku.

Fascinace seriálem

Dietlovy seriály a večerní estrády sice měly úspěch, ale politicky uvědomělá díla a neméně uvědomělé zpravodajství nedokázalo diváky uspokojit. Ostatně i podle názoru kulturního vedení státu si spořádaný občan chtěl po celodenní práci u televize zejména odpočinout. Jako příklad jalovosti, trapnosti a dramaturgického zoufalství uvádí Paulina Bren televizní *Den s Estonskem*. „Estonský den začal v 19:10 přečtením zpráv, po kterém vystoupil před kameru ten či onen expert, žádný neřekl nic, co by mělo nějaký obsah, a v nejlepším případě vysvětlil, proč vlastně nemá nic konkrétního, čím by přispěl do diskuze,“ cituje autorka dopis někdejšího televizního zaměstnance Vladimíra Škutiny, který jej zlomyslně poslal řediteli ČST. Diváci byli krmení zoufale nudným kolovrátkem pořadů, v nichž režim slavil sám sebe, aniž by dokázal vysvětlit, proč se tak děje.

Naděje upínané k lehké televizní zábavě našly své nejlepší vyjádření v seriálech o „obyčejných lidech“, prožívajících své běžné starosti a radosti v běhu dní, jejichž náplň tvořila práce, rodina a mezilidské vztahy. Patos a hrdinství spojené s revolucí nebo válkou byly pryč, hrdinou se stal skoro čapkovský „obyčejný člověk“, se kterým se mohl nebo měl každý identifikovat. Jak ukazuje archiv korespondenční sekce Československé televize, fungovalo to skvěle. Hned první „socialistické soap-opery“, jak říká Bren seriálům z této doby, vyvolaly masové reakce a diváci posílali dlouhé dopisy, v nichž líčili své dojmy a popisovali vlastní osudy, které srovnávali s osudy seriálových postav.

Dobové fanouškovství často překračovalo hranici mezi fikcí a realitou. Na svatbu fiktivního páru ze seriálu *Tři chlapi v chalupě*

přišly na Staroměstské náměstí tisíce lidí. Pro potřeby seriálu vytvořený hrob fiktivní paní Hamrové byl místními udržován ještě dlouho po skončení vysílání. Normalizační popkultura, co se týče smyslu pro aktivní spoluúčast fanoušků, tedy rozhodně nezaostávala za současnými kulty, které se točí okolo fantasy blockbusterů, jako je *Harry Potter*.

Dietl, nebo Husák?

Paulina Bren několikrát v různých obměnách cituje tvrzení, že Dietl byl pro normalizační režim „důležitější než Gustáv Husák i s celým ÚV“. Těto nadsázce se nebrání. Dietl pro ni – ve shodě s citovanými disidenty, propagandisty i televizními diváky – reprezentuje toho, kdo udělal normalizaci snesitelnou. Prezentoval ji způsobem, který činil každodennost obyvatelnou, a svou „realističností“ záměrně klamal, jak ukazuje například *Nemocnice na kraji města*, která se vyhýbala celé řadě problematických oblastí socialistického zdravotnictví. Na pomyslnou, byť nadnesenou otázku, zda byl Dietl pro hladké fungování normalizace důležitější než jeho politická reprezentace, odpovídá autorka v kapitole věnované východnímu Německu. Nebyl. Východoněmecká televize nevytvořila žádný srovnatelný kult, a přesto se nedá říct, že by byl tamní režim méně stabilní.

Státní televize v NDR stála před konkurencí západoněmecké televize, s níž se za celou dobu svého fungování nedokázala vyrovnat. Šedesát procent diváků existenci východoněmecké televize zcela ignorovalo a ladilo jen televizi ze Západu. Obyvatelé Drážďan, které jako jediné větší město nedosáhly na západoněmecké vysílání, žádali mnohem častěji o vystěhování na Západ. Sami východoněmečtí vládcí tam nakonec nechali nainstalovat anténu, která obyvatelům toto vysílání dopřála. Sedativum v podobě západní popkultury neváhali němečtí komunisté využít.

Východoněmecká zkušenost ukazuje, že občané reálné socialistických zemí nepotřebovali k vytvoření novému klidu ani tak domácí a ideologicky vyhovující produkci, jako spíš nějakou nenáročnou zábavu. Blahodárný vliv na stabilitu režimu měli tedy i *Angelika* nebo *Vimnetou*, aniž by propagovali reálný socialismus.

Ilustrace kompromisu

Dobře napsané i zrežirované seriály vysílané uprostřed ideologického bezobsažného balastu měly v době, kdy existoval jediný televizní program – později dva – a vlastnictví videa bylo pro většinu lidí nedosažitelným snem, z dnešního pohledu neuvěřitelnou sledovanost a popularitu. Přes komické momenty (jako byly dotazy diváků u představitelů doktora Sovy herce Ladislava Chudíka, jak vyzrát na bolest kloubů) však nepřekročily tyto seriály meze oddechové zábavy.

Pokud na nich Bren ukazuje normalizační bezčasí, fungují jako výborná ilustrace normalizačního kompromisu, na který přistoupili diváci stejně jako jejich dvorní scenárista. Pokud ale autorka zkoumá Dietlovy seriály jako něco, co by vytvářelo normalizaci a o co by se režim mohl opřít, argumentace selhává. Samy seriály nemohly mít takovou sílu – staly se stejně jako paneláky, tesilky a rekreace ROH jen jednou z kulis režimu. Východoněmecký příklad ukazuje, že pro zajištění večerní televizní zábavy mohla stejně dobře zafungovat i importovaná, navíc západní produkce. A stejně tak se dala československá seriálová tvorba exportovat na Západ a tam mohla sklízet úspěchy, jak tomu bylo v případě *Majora Zemana*, *Nemocnice na kraji města* nebo dětské *Arabely*.

Paulina Bren: Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po roce 1968. Přeložila Petruška Šustrová. Academia, Praha 2013, 460 stran.

Potrebná antiučebnica

Ekonomía sa dá učiť aj inak

Anglosaským ekonomickým učebnicím vládne duch minulosti. Jejich autoři odmítají reflektovat nové skutečnosti a svůj ideologizující náhled prezentují jako objektivní vědu. I proto se ekonomové Rod Hill a Tony Myatt rozhodli napsat svou ekonomickou antiučebnicí, v níž abstraktní modely konfrontují s realitou.

TOMÁŠ PROFANT

Každoročne si státisíce študentiek a študentov po celom svete zapisujú kurzy mikro- a makroekonómie a používajú v nich zjednodušujúce učebnice. Rod Hill a Tony Myatt sa vo svojej knihe *The Economics Anti-Textbook* rozhodli bližšie pozrieť na ich obsah a zviditeľniť ich ideológiu. Autori sa označujú za postkeynesiáncov, respektíve sociálnych demokratov európskeho strihu, ale ich antiučebnica nemá za cieľ prezentovať jednotnú alternatívu paradigmatu, ani vyvracať celú neoklasickú ekonómiu. Zameriava sa len na jej učebnicovú verziu. Zatiaľ čo samotná neoklasická paradigma je pomerne ohybná, najpopulárnejšie anglosaské učebnice vykazujú značnú rigiditu pri prijímaní akýchkoľvek nových poznatkov.

Otázky pre profesorov

Kľúčovým problémom je, že učebnice prezentujú ekonómiu ako hodnotovo neutrálnu vedu s jasne danou metodológiou, ktorá je schopná generovať objektívne poznanie. V skutočnosti je ekonómia „bojovým poľom medzi protichodnými ideológiami“. Prvotným cieľom potom nemusí byť určiť, ktorá ideológia je správna, ale vôbec uznať, že existuje pluralita spôsobov nazerania na svet. To, že učebnice sú ideologické, je teda v poriadku, problematické je, že sa prezentujú ako objektívne. Cieľom autorov je ukazovať, akým spôsobom a na akých konkrétnych miestach sú prítomné implicitné hodnotové orientácie, ktoré čitatelia nemusia zdieľať, ale zároveň ich môžu prehliadnuť.

Text knihy je veľmi prehľadný. Svojou štruktúrou sleduje zhruba štruktúru skúmaných učebníc. V každej kapitole autori najprv prezentujú látku z „normálnej“ učebnice, aby potom poukázali v anti-texte na jej normatívnu orientáciu, empirické výskumy dokazujúce opak, teoretické nedostatky a existujúce alternatívne perspektívy. Súčasťou každej kapitoly sú aj veľmi trefné „otázky pre profesorov a profesorky“, ktoré im môžu študujúci klásť, ak postupujú podľa obvyklých učebníc. Text vtipne dokresľujú kresby Andyho Singera karikujúce základné ekonomické poučky.

Základným prvkom ekonómie sú ekonomické modely, napríklad model dokonalej konkurencie. Často mu býva vyčítané, že nezodpovedá realite. Hoci skutočne len málo trhov funguje aspoň približne podľa modelu dokonalej konkurencie, základným problémom je, či iné modely majú lepšiu výpovednú hodnotu. Učebnice obvykle používajú príklady, na ktorých ilustrujú užitočnosť modelu – jedným z nich je regulované nájomné. Podľa neoklasickej dogmy by regulácia mala viesť k nedostatku bytov na trhu. Základným problémom je, že regulácia je omnoho variabilnejšia než iba stanovenie cenového stropu, ktoré sa používalo v Spojených štátoch počas druhej svetovej vojny. Zároveň vzhľadom na obrovské množstvo faktorov je zisťovanie presného dopadu konkrétnej regulácie blízke snahe začuť šepkanie na druhej strane ulice v New Yorku.

Jeden dôvod, pre ktorý učebnice trvajú na zdôrazňovaní negatívneho dopadu regulácie nájomného je ideologický – ide o vieru v slobodný trh. Druhý dôvod je metodologický – ak sa model dokonalej konkurencie nedá aplikovať na trh s nájomným, oslabuje sa predpoklad generickej schopnosti tohto modelu vysvetliť väčšinu existujúcich trhov. Napriek tomu, že sa väčšina ekonómov už od osemdesiatych rokov odvracia od používania tohto modelu a v práci s realitnými trhmi preferuje modely nedokonalej konkurencie, učebnice naďalej používajú tento príklad na dokazovanie užitočnosti modelu dokonalej konkurencie pri aproximovaní reality. Učebnice by mohli použiť iný model, tým by však narušili svoj základný príbeh o tom, že trhovú ekonomiku funguje podľa neviditeľnej ruky a efektívne alokuje zdroje.

Význam extrenalít

Autori venujú i ďalšiemu významnému problému – spôsobu, akým sa učebnice ekonómie zaoberajú externalitami. Ako príklad často používajú riadenie auta, pri ktorom človek zohľadňuje najmä cenu benzínu, prípadne amortizácie. Avšak autá jazdením ničia cesty, produkujú emisie, môžu spôsobovať zápchy a zvyšujú náklady na poistenie kvôli nehodám. Učebnice obvykle navrhujú dve riešenia – pigouovské dane (napríklad na opravu ciest) a vytvorenie trhov na dosiaľ neexistujúce trhy externalít (napríklad na obchodovanie s emisiami). Problémom je, že napriek tomu, že externality sú v reálnom svete viac pravidlom ako výnimkou, výučbové texty znižujú ich význam. Najprv ich letmo zmienajú v jednej z prvých kapitol, aby sa im bližšie venovali až v závere. Študenti sa tak väčšinu kurzu učia o modeli dokonalej konkurencie, ktorý žiadne externality nepredpokladá. Navyše, v skutočnosti presadiť politiky proti externalitám vôbec nie je také jednoduché a predpokladá vyrovnanie sa s otázkami napríklad vplyvu korporácií na vládnú politiku, alebo racionálnej ignorancie na strane obyvateľstva, ktoré však učebnice celkom vynechávajú.

Autori následne poukazujú na reálne problémy spojené s externalitami a dostávajú tak svojej snahe byť náhradou za existujúce učebné texty. Schopnosť korporácií prezentovať vedecký konsenzus spochybňujú s ohľadom

uznáva nielen nová teória rastu, ale aj hlavný ekonóm Svetovej banky François Bourguignon. Empirické výskumy závisia od použitých ekonometrických metód, avšak neplatí, že by sociálne transfery mali negatívny vplyv na ekonomický rast. Príklad Dánska ukazuje, že napriek vysokej miere prerozdelenia, ktorá by podľa učebníc mala znamenať zníženie efektivity hospodárstva, je možné dosiahnuť vysoký príjem aj šťastie obyvateľstva. Naopak nerovnosť v bohatstve znamená nerovnosť v zdraví a v dosahovanej dĺžke života.

Umenie možného

Hoci recenzovaná antiučebnica ekonómie ponúka perspektívu, ktorá sa zásadne odlišuje od obvyklých ekonomických učebníc, predsa len je z textu zrejmé, že ju napísali ekonómovia. Ako ukazuje posledný odstavec, autori využívajú výskum, ktorý kladie dôraz na hospodársky rast a hľadá k nemu korelácie a kauzality. „Otázka pre vášho profesora“ kladená autorom by tak mohla znieť: Má význam takéto články citovať, ak by definícia ekonómie „zdôrazňovala elimináciu chudoby a nedostatku tak, aby boli zaistené základné potreby každého“? Pri základných potrebách by sa študenti autorov mohli pýtať, či má zmysel tento koncept používať, ak antropológia dávno ukázala nezmyselnosť Maslowovej pyramídy potrieb a nemožnosť oddeliť „základné“ potreby od „kultúrnych“. A napokon, ak sú



Rod Hill a Tony Myatt poukazujú na význam externalít, ktoré štandardné učebnice ekonomie nezmiňujú. Foto publica.org

na skutočnosť, že človek je pôvodcom globálnej zmeny klímy. Poukazujú na takzvané pozicionálne externality (teda napríklad vplyv kúpy luxusných topánok na ostatných spotrebiteľov), ktoré štandardné učebnice nezmiňujú, pretože predpokladajú, že šťastie konzumenta závisí od absolútnej, a nie relatívnej spotreby. V ďalších častiach potom poukazujú na význam externalít v podobe znečistenia vzduchu, utajovania ohrozenia azbestom, epidémie rakoviny či stavu rýb v oceánoch. Všetko sú to zásadné externality ohrozujúce naše životy, avšak učebnice im venujú omnoho menej priestoru, než si zaslúžia vzhľadom na svoju dôležitosť.

Ďalej sa autori venujú problematike vlády a dokazujú, že štandardné učebnice majú tendenciu byť proti vláde a najmä proti redistribúcii. Vláda je vnímaná ako entita, ktorá vzniká až potom, ako je ustanovený trh a následne do neho zasahuje. Pritom je známe, že v histórii to bolo presne naopak. Dane sú chápané ako bremeno a učebnice sa zameriávajú hlavne na náklady, ktoré vznikajú kvôli ich neefektivitě. Otázkami vládnutia sa učebnice zaoberajú obvykle v záverečných častiach a dávajú tak najavo nízky význam tejto otázky. Pritom skutočnosť, že rovnosť je dôležitá pre prosperitu

externality takým zásadným problémom, čo vedie autorov k tomu, že reprodukovujú rozdelenie krajín na „rozvinuté“ a „rozvíjajúce sa“? Sú lepšie „rozvinuté“, ktoré spôsobujú viac negatívnych externalít, alebo „rozvíjajúce sa“, ktoré nám nezamorujú planétu?

Ak je však politika umením možného a učebnica Roda Hilla a Tonyho Myatta sa usiluje o politické zmeny vo výučbe ekonómie, môžeme tieto nedostatky vnímať ako daň za prijateľnosť v rámci ekonomickej disciplíny. Kým ekonómky a ekonómovia zrejme budú počúvať argumenty od svojich behavioralistických kolegov a kolegýň, ťažko od nich očakávať, že šmahom neodmietnu kritiku z pozíc antropológie či postkoloniálnych štúdií. Bohužiaľ si to vzhľadom na svoj vplyv ešte stále môžu dovoliť. Dúfajme teda, že antiučebnica ekonómie prispieje k spochybneniu spôsobu, akým sa táto vedná disciplína na väčšine univerzít vyučuje, a že by sa mohla stať základom nových antikurzov ekonómie.

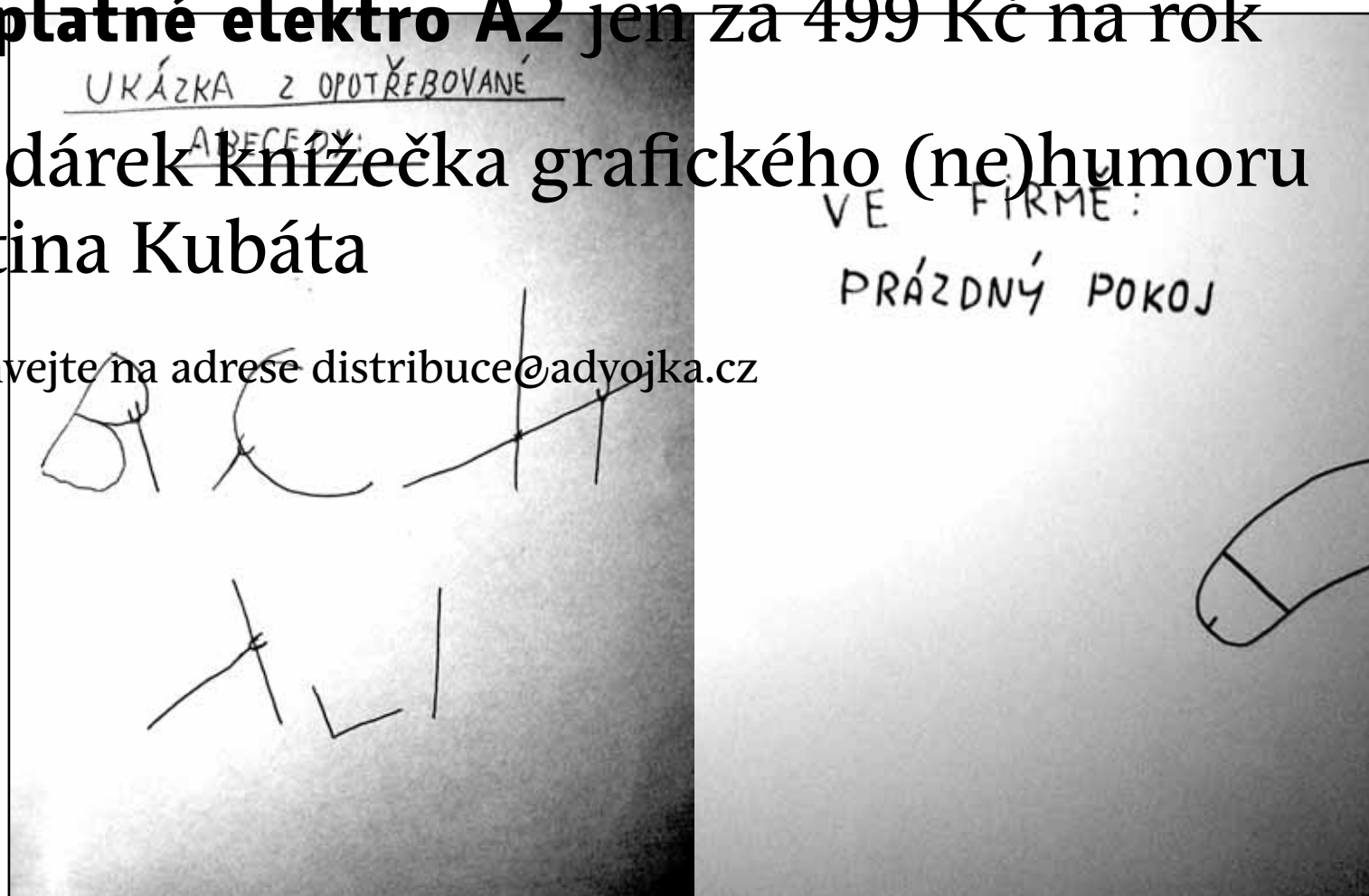
Autor je politológ.

Rod Hill a Tony Myatt: The Economics Anti-Textbook. A Critical Thinker's Guide to Microeconomics. Fernwood Publishing, New York 2013, 305 stran.

AKCE NABIJTE SVÉ ČTEČKY A TABLETY OSTRÝMA!

předplatné elektro A2 jen za 499 Kč na rok
jako dárek knížečka grafického (ne)humoru
Martina Kubáta

objednávejte na adrese distribuce@adyojka.cz



7. ROČNÍK CENY KRITIKY ZA MLADOU MALBU 2014

MICHAL DROZEN
MARTA FIŠEROVÁ
JAROSLAVA KADLECOVÁ
VÁCLAV MISAŘ
JAN POUPĚ
MARTINA SMUTNÁ
ADÉLA SOUČKOVÁ
JAKUB SÝKORA
MONIKA ŽÁKOVÁ

Porota: Petr Vaňous (předseda), Jiří Machalický, Michal Nesázal,
Alena Pomajzllová, [za pořadatele] Vlasta Čiháková Noshiro a Karel Babiček

11 / 2 / 2014 – 9 / 3 / 2014

Galerie kritiků, Palác Adria 1.p.,
Jungmannova 31/36, 110 000 Praha 1
www.galeriekritiku.cz



Vyšlo 71. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

věnované tématu

Abstraktní versus konkrétní

G. W. F. Hegel: *Kdože myslí abstraktně?*, S. Nevoile: *Kreslení jako metoda výzkumu vjemu*, A. Ramírez: *Záblesk a pozorování; Dialektika poskvrnění* (V. Švankmajer, Dryje, Lazarová, Richter, Svěrák, Žáčková), A. Breton: *Surrealistická kometa*, S. Hantaï, J. Schuster: *Demolice na platanu*, B. Péret: *Instantní polévka*, R. Kubík: *Podří-li se nám dostoupiti k němu*, Hilma af Klint, Kandinskij, Kupka, Picasso, Wols, V. Voskovcová, E. Hronovská, K. Piňosová, L. Straková, M. Chmelová, P. Mondrian, B. Solařík: *Příběhy a rovnice*, V. Effenberger: *Od avantgardy k dnešku*, M. Štur: *Poznámky k iracionalitě*, J. Gladiator: *Dvě básně*, M. Postone: *Antisemitismus a národní socialismus*, Rozhovor R. Erbeny s I. Mašíkovou-Konstantovou, B. Howe: *Archeologický automatismus...*, J. Gabriel: *Istler – dvě polohy abstrakce*, P. Král: *Nepředmětnost a předmětnost v obrazech Christiana Bouillého*, R. Motherwell, A. Nádvorníková, K. Mitchell: *Fraktály*, R. Gál: *Závrat v akváriu*, L. Gumiljov: *Životopis vědecké teorie*, V. Cílek: *Ubohý pan Fradin*

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577; dryje@surrealismus.cz
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);
předplatné: Zuzana Tomková, analogon@analogon.cz, tel: 776 260 909
www.analogon.cz

Patologie protestů

Elita, občané a ultrapravice v ukrajinské revoluci

Ukrajinská „revoluce“ pokračuje už více než dva měsíce. Události získaly rysy tragédie, avšak do popředí vystupují také prvky frašky. Jakou roli hraje při protestech početně nevýznamná, ale mediálně přeceňovaná radikální pravice?

MIROSLAV TOMEK

Ukrajinský premiér Mykola Azarov podal demisi a přestěhoval se do Rakouska. Jak se ukázalo, tento odpůrce Dohody o asociaci s Evropskou unií sám již dávno získal rakouský pas. Ukrajinu opustil také zakladatel občanského hnutí Společná věc, které se demonstrací účastnilo od samého začátku. Poté, co se jeho příznivci vyznamenali nekoordinovanými útoky na vládní budovy v centru a potyčkami s ostatními účastníky protestů, překročil vůdce tohoto radikálního hnutí ilegálně hranice a nyní se nachází v Londýně, zatímco v Kyjevě je všeobecně považován za vládu placeného provokatéra. Tiskový mluvčí nacionalistického bloku Pravý sektor, ruský novinář Arťom Skoropadskij, který se naučil ukrajinsky a přijel do Kyjeva, aby se podílel na „národní revoluci“, v přímém přenosu prohlásil, že vůdcem tohoto hnutí je Ježíš Kristus.

Protesty střední třídy

Jak ukázal sociologický průzkum z konce ledna, prováděný mezi ukrajinskými uživateli internetu, všechny akce kyjevských demonstrantů plně podporuje jen necelých sedmáct procent dotázaných, třiapadesát procent dotázaných pak říká, že se žádných akcí neúčastňuje a neúčastní. Ukrajinské protesty jsou především protesty střední třídy, lidí relativně vzdělaných a úspěšných. To vrhá světlo

nacionalismu, hlásaného příznivci strany Svoboda a bloku Pravý sektor. Přitom úspěchy Svobody jsou poměrně nedávného data – strana se dostala do parlamentu teprve ve volbách na podzim roku 2012. Situaci charakterizuje anonymní facebookový komentář, který cituje ukrajinský historik Andrij Portnov: „Odpovědí na patologické ožívování sovětského konzervatismu se stalo patologické nacionalistické hnutí.“

Na druhé straně je levice v ukrajinské politice i společnosti takřka nepřítomná. Kromě již zmíněných historických vlivů na tom má zásluhu i zcela odpudivá image ukrajinské komunistické strany, která dokáže získat nějaké voliče jen díky tomu, že část obyvatel východní Ukrajiny je považuje za menší zlo než Stranu regionů a nacionálně-demokratická rétorika opozičních stran je pro ně nepřijatelná. Alternativní levicová hnutí zůstávají víceméně marginální. Z levicového prostředí vyšel impuls ke stávce studentů Kyjevo-mohyljanské akademie, zrodila se iniciativa Nemocniční hlídka, jejíž aktivisté hlídají v nemocnicích zraněné, kteří jsou ohroženi zatčením, vznikla feministická Ženská setnina obránců Majdanu – nicméně levicová symbolika není mezi demonstranty vítána a slova jako socialismus nebo anarchismus je lepší nepoužívat.

mainstreamu, tak senzacechtivost novinářů. Proto vznikla výzva skupiny odborníků na ukrajinský nacionalismus, jež se staví proti přílišnému akcentování podílu ultrapravicových a neonacistických skupin na pouličních protestech. Autor textu, německý politolog Andreas Umland, říká: „Křehká situace, v níž se ukrajinský národ stále nachází, a mimořádné komplikace každodenního života v podobné transformační společnosti dávají vzniknout celé škále podivných, destruktivních a rozporuplných názorů, chování a diskursů. Podpora fundamentalismu, etnocentrismu a ultranacionalismu často souvisí spíše s neustálým zmatkem a každodenními úzkostmi lidí žijících v takových podmínkách než s jejich hlubším přesvědčením.“ Jedním ze signatářů je také známý historik Timothy Snyder.

Svou dynamikou se bohužel Pravý sektor může leckomu zdát jako protiváha opozičních politiků, o nichž sice bylo opakovaně řečeno, že definitivně ztratili autoritu, ale které nikdo nedokáže v jednání s vládou zastoupit. Pokusy vytvořit organizaci zastupující bezprostředně zájmy rozhořčených občanů, skončily neúspěchem – když se Občanská rada Majdanu, jež vznikla z představitelů občanských sdružení a iniciativ podílejících se na protestech, pokusila konfrontovat s opozicí nevinným požadavkem, aby její představitelé určili jediného



Spojují ukrajinské protesty rozdělenou společnost. Foto Ilja Varlamov, kresba Julija Stachivská (Koktejl Hruševského)

na rozdíly mezi východem a západem země – východ představuje především těžký průmysl pod kontrolou oligarchů a také zaměstnanci, kteří jsou na něm existenčně závislí, zatímco na západní a střední Ukrajině hrají větší roli drobní a střední podnikatelé, čelící v posledních letech stále většímu finančnímu tlaku ze strany úřadů, jež se snažily na jejich účet zvýšit rozpočtové příjmy. Právě k takovým podnikatelům patřili i organizátoři „automajdanů“, tedy hromadných výjezdů motoristů k sídlům vysokých vládních představitelů. Vůči nim také vláda uplatnila surové zastrašování – Dmytro Bulatov byl unesen, jeden z organizátorů, Serhij Koba, raději opustil zemi, několik dalších aktivistů je ve vězení. Stinnou stránkou věci je, že západ země občas jako by hleděl na východ s neskryvaným despektem. Tak třeba literární kritik Oleksandr Bojčenko vyzývá k rozdělení země, neboť se domnívá, že výsledkem nezbytných ekonomických reforem bude „nelitostná vzpoura otroků“ z východu, kteří se „o sebe nejsou zvyklí sami postarat“.

Nepřijatelná levice

Pozornost budí účast ultrapravicových sil v protestech. Ukrajinské kulturní elity, které se formovaly v opozici vůči sovětské verzi historie, nedokážou nahlédnout, nako-lik je pro liberální Evropany zásadní, aby se účastníci protestů distancovali od radikálního

Mnozí účastníci demonstrací, vyčerpaní bezvýsledností dvouměsíčních pokojných protestů, navíc obdivují mladé radikály za jejich organizační schopnosti, disciplínu a odvahu, se kterou vstupují do násilné konfrontace s policií. Během dvou týdnů od chvíle, kdy vzpluly policejní autobusy na ulici Hruševského, se počet uživatelů sledujících na východoevropské sociální síti Vkontaktě stránku Pravého sektoru, zvýšil z deseti tisíc na 171 tisíc. Příznačné je i to, že jeho příznivci nejsou příliš přítomní na Facebooku, zatímco stránku Euromajdanu, která sehra- vá nezanedbatelnou roli při koordinaci protestů, sleduje na obou sítích srovnatelný počet lidí. Facebook na Ukrajině, podobně jako v Rusku, spojuje především vzdělanější uživatele. Zdá se tedy, že radikální pravice představuje hlas chudších vrstev ukrajinského obyvatelstva. Úzká vrstva intelektuálů, spisovatelů a umělců, kteří jinak představují nejslyšitelnější hlas protestů, na ně nemá vliv. Reálně ovšem nacionalistický blok tvoří asi tisíc lidí, tedy nanejvýš deseti- na polovojenských oddílů podílejících se na ochraně kyjevských barikád.

Tisícovka pouličních bojovníků

Na určitém přeceňování role ultrapravice v kyjevských událostech mají svou zásluhu jak obskurní proruské informační zdroje, přitahující ty evropské čtenáře, kteří se za všech okolností vymezují proti mediálnímu

prezidentského kandidáta, rozpoutala se všeobecná hysterie, v níž politici označili Občanskou radu za nástroj v rukou vlády a dokázali ji v očích veřejnosti zdiskreditovat. Fórum euromajdanů, které chtělo rozšířit alternativní organizační síť po celé Ukrajině, se zase stalo terčem zastrašování ze strany vlády. Na charkovský sjezd této iniciativy zaútočili najatí rváči. „Kolektivním mozkiem“ demonstrací tak zůstávají jen sociální sítě – ty sice nemohou bezprostředně vstupovat do jednání politiků, ale umožňují sdílení dojmů, postřehů a nálad i bleskovou komunikaci a organizaci.

Otázkou je, jak dlouho Ukrajincům sympatie k Pravému sektoru vydrží, když se toto bizarní uskupení – „přehřátý kotel, v němž kypí testosteron a mládí“, jak se nechal slyšet známý nacionalista Dmytro Riznyčenko – ani příliš netají tím, že evropská integrace Ukrajiny mezi jeho cíle nepatří. V permanentní atmosféře strachu ostatně začíná budit pozornost i fakt, že na rozdíl od členů méně radikálních organizací se zatím představitelé nacionalistického bloku, který postupně buduje svou strukturu i v regionech, nestali obětí zatýká- ní, zastrašování či únosů. Tisícovka pouličních bojovníků snad nedokáže po případných změnách na Ukrajině zvrátit kurs vývoje celé země. Dává však Ukrajincům příležitost zamyslet se, zda je každý nepřítel společného nepřítele dobrým spojencem.

Autor je ukrajinja.

Úspěch v nebezpečné zóně

Reportáž z blokády vídeňského plesu

Rakouská média, parlament i policejní velitelství v posledních týdnech diskutovaly o takzvaném vídeňském plesu akademiků. Jedná se o tradici sahající až k revoluci roku 1848, kdy vzniklo množství vlasteneckých studentských spolků. Z buršáckého vlastenectví ovšem zbyl nacionalismus a populismus, který má vždy blízko ke xenofobii.

PAVEL BALOUN
TOMÁŠ NĚMEČEK

Na plesy vídeňských „buršáků“ se již desítky let sjíždí pravicová politická elita z celé Evropy. Účastní se jich konzervativní, nacionálně liberální, populističtí, ba dokonce i neonacističtí politici. V posledních letech akci provázejí stále početnější masové protesty. Sílí také veřejná kritika, což může být důvodem klesajícího zájmu o účast na plesu. Jedním z dílčích úspěchů protestujících aktivistů bylo vyškrtnutí vídeňských plesů ze seznamu světového dědictví UNESCO.

Předtančení

Aby se mohl ples v sídle rakouského prezidenta, bývalé císařské rezidenci Hofburgu, na konci letošního ledna vůbec konat, musela jeho pořádání oficiálně zaštitit rakouská nacionální Strana svobodných. Té se v posledních parlamentních volbách znovu podařilo překročit hranici dvaceti procent hlasů. V květnových volbách do Evropského parlamentu bude kandidovat jako jedna z vedoucích stran Evropské aliance svobody – platformy sdružující konzervativní, populistické, nacionální a autoritářské strany celé Evropy, například také francouzskou Front National nebo belgickou Vlaams Belang. Právě „ples akademiků“ měl přispět k upevnění nové koalice.

Ovšem v tradičně levicové Vídni nezahlála ani občanská společnost, především pak místní antifašistické skupiny a kolektivy. Pár dní před plesem vídeňské ulice doslova zaplavily plakáty vyzývající k účasti na některé z protestních akcí. Některé nevládní organizace požadovaly zákaz plesu, což představitelé města a státu odmítli s tím, že nelze zakázat oficiální akci legální parlamentní strany. Namísto zákazu plesu se místní političtí zastupitelé několik dní před jeho konáním rozhodli zakázat protestní shromáždění rakouské Strany zelených a nevládních organizací.

Cílem policejní taktiky bylo – po zkušenostech z předchozích let – odradit lidi od účasti na demonstracích. Vídeňská policie si tak až podezřele notovala s vyjádřením organizátorů akce, kteří otevřeně hovořili o nenávistné kampani levicových extremistů proti „tradičnímu vídeňskému plesu“. Policie oznámila nejen navýšení počtu nasazených policistů z loňských osmi set na dva tisíce, ale rovněž zavedení nových bezpečnostních opatření včetně rozsáhlých silničních kontrol či vytvoření „nebezpečné zóny“, tedy prostoru, kde jsou výrazně omezena občanská práva, zatímco policejní pravomoci jsou posíleny. Při teplotách pod bodem mrazu k tomu ještě na poslední chvíli přibyl absurdní zákaz mít jakýkoli oděv umožňující zahalení tváře, včetně zimních šálů či šátků, platný po celém centru Vídně. Kvůli těmto opatřením je policie kritizována, že funguje jako soukromá ochranka jediné politické strany, hrazená z peněz daňových poplatníků. Dokonce i mainstreamová média napadla policii kvůli nedemokratickému omezení práv novinářů v „nebezpečné zóně“, které de facto znemožňuje poskytovat o události informace.

Neúspěch policie

Jak se vzápětí ukázalo, většina policejních plánů se minula účinkem. Tvrdá opatření do ulic totiž přilákala mnohé, kteří by jinak možná zůstali doma. Po páté hodině 24. ledna se začali protestující shromažďovat především na výchozích bodech dvou dosud nezakázaných demonstrací. Tu první pořádala platforma Offensive gegen Rechts (Ofenzíva proti pravici), složená především z levicových studentských spolků a politických organizací. Sešlo se na ní až pět tisíc účastníků. Druhou demonstraci svolala koalice NO WKR (Ne Vídeňskému korporátnímu kroužku), sdružující radikálnější antifašistické skupiny. Zúčastnily se asi tři tisíce lidí, protest podpořilo i několik desítek českých antifašistů a antifašistek. Před šestou hodinou se oba průvody vydaly na cestu směrem k Hofburgu. Na Štěpánském náměstí, kde měl pochod podle ohlášky končit, došlo k prvním střetům demonstrantů s policií, která nebyla schopna situaci zvládnout. Nejradikálnější čelo průvodu, čítající stovky antifašistů a antifašistek, se probilo přes policejní kordon a vydalo se „nebezpečnou zónou“ vstříc Hofburgu. Cestou skupina rozbíjela výlohy klenotnictví, luxusních obchodů a bank, nevyhnula se ani policejní stanici. Způsobené škody dosáhly asi milionu eur a měly vedení města a státu přesvědčit, že se jim do budoucna

ekonomicky nevyplatí ples pravicové smetánky podporovat.

Po rozpuštění obou demonstrací se protestující rozptýlili takřka po celém okolí Hofburgu, kde na vlastní pěst, leckdy značně kreativně, blokovali taxíky přivázející hosty plesu. Policie nebyla poměrně dlouho schopna na situaci reagovat a následně se snažila dostat situaci opět pod kontrolu za pomoci hektolitrů pepřového spreje a řady neodůvodnitelných zákroků. Jedním z nich bylo například několikahodinové obklíčení vídeňské Akademie výtvarných umění, v níž právě probíhal den otevřených dveří.

Blokády a jiné přímé akce trvaly ještě dlouho do večera. To už ale bylo jasné, že celý protest skončí velkým úspěchem. Na ples dorazilo jen asi čtyři sta účastníků, tedy méně než polovina pozvaných. Po protestech z předchozího roku se navíc nedostavil žádný z významných zahraničních hostů. Stinnou stránkou akce byly desítky zraněných a zhruba dvacítká zadržených, z nichž je jeden stále ve vazbě.

Bude ples příští rok?

Ihned po akci se v médiích i mezi samotnými účastníky akce rozpoutala vášnivá diskuse na téma násilí. Obě hlavní skupiny demonstrujících v této otázce naštěstí zůstávají jednotné. Velká vlna kritiky se snesla na hlavu policejních představitelů – za nezvládnutí celé akce, použití hrubé síly či zákrok proti Akademii výtvarných umění. A proti policejnímu prezidentovi Gerhardu Pürstlovi se dokonce chystá protest požadující jeho rezignaci. Nejde ani tak o to, že byl v mládí sám členem pravicového buršáckého spolku, mluví se hlavně o jeho snaze získávat data o ošetřovaných demonstrantech přímo od zdravotníků či o jeho výroku, že policie měla použít zbraně. Rozkol vypukl i uvnitř Strany zelených, a sice mezi jejím vedením a mládežnickou organizací, která se podle šéfa strany dostatečně nedistancovala od násilí a navíc stránkám NO WKR poskytla prostor na svém serveru.

Hlavní média obviňují z největších výtržností na straně demonstrantů aktivisty a aktivistky z Německa. Zároveň sílí hlasy požadující zrušení plesu. Vídeňskou obecní radou tak například prošel společný návrh Strany zelených a sociální demokracie odsuzující jeho konání a pro jeho zánik se důrazně vyslovil i vídeňský starosta. Zdá se, že masové protesty v ulicích mohou skutečně přinést kýžené ovoce. Dočkáme se ještě dalšího nepopulárního plesu?

Autoři jsou členy iniciativy Ne rasismu.

napětí

Aktivistická blokáda, která v roce 2011 bránila kácení vzácných dřevin v lese na Ptačím potoce v Národním parku Šumava, byla podle rozsudku Krajského soudu v Plzni zcela v souladu se zákonem. Výrok soudu navíc uvádí, že protiprávní byl nejen policejní zásah proti občanskému protestu, ale i kácení v této oblasti. Jedná se o vůbec první rozsudek v Česku, který legitimizuje akt občanské neposlušnosti a právo na odpor v případech ochrany veřejného zájmu. Soud tak v podstatě potvrdil již dřívější názor ombudsmana i České inspekce životního prostředí, že Správa NP a CHKO Šumava nedostala žádnou výjimku ze zákona, která by udělila souhlas kácením.

Více než padesát vědců a univerzitních profesorů vyzvalo v otevřeném dopise ministra životního prostředí Richarda Brabce k ochraně divoké Šumavy a respektování přírodovědných a socioekonomických analýz. Reagovali tak na sporný návrh nového plánu péče v Národním parku Šumava, který prochází připomínkovým řízením. Podle jeho kritiků by znamenal faktické vyřazení Šumavy z kategorie mezinárodně uznávaných parků, protože opět omezuje bezzásahové zóny.

Členové maďarské krajně pravicové strany Jobbik byli během lednové návštěvy jejich vůdce Vona Gábora ve Velké Británii pronásledováni radikálními antifašisty po celém Londýně. Gábor se chtěl před volbami setkat s Maďary žijícími v zahraničí.

Letošní 1. máj hodlají neonacisté z Dělnické strany sociální spravedlnosti oslavit pochodem v Ústí nad Labem, na něž by podle odhadů mohlo dorazit až pět set lidí. Hned po oznámení průvodu pravicových radikálů se zformovala iniciativa V Ústí (neo)nacisty nechceme, která připravuje veřejné diskuse o riziku neonacismu a promítání záznamů z podobných pochodů Dělnické strany z roku 2013, na nichž se otevřeně vyzývalo k pogromům na tamní romské komunity.

V pátek 7. února byl v pražské Neklanově ulici policií vyklizen takzvaný tichý squat, sloužící jako ubytování několika lidem, kteří byli následně odvezeni k podání vysvětlení. V době uzávěrky tohoto čísla policie prohlašovala, že dům zapečetí, ačkoli jej stále obývá jeden legální nájemce. Dům vlastní italská firma, která z něj postupně vystřadila všechny nájemníky, až na jednoho. Při zásahu, jenž se neobešel bez zbytečného násilí ze strany policie, bylo zadrženo šestnáct lidí včetně přihlížejících, kteří přišli squatterů podpořit.

—lr—



Stovky antifašistů se probily přes policejní kordon. Foto archiv AFI



Petra Strá
Volavka
 Host 2013, 100 s.

Volavkou, prvotinou Petry Stré, se po pětileté odlmce vrací brněnská Edice poezie Host. Autorka útlé knížky je na záložce označena jako „surrealistická básnířka“ a oproštěnost od formálních pravidel básnictví ji skutečně přibližuje obecněji chápané avantgardě. Jakkoli jde v první řadě o lyriku (pravidelně se například objevují čísla připomínající haiku), v půdorysu se ukrývá fragmentární příběh. V rurálních a přírodních scénách vystává tematika milostná až erotická: motivy těla, šatů a nahoty (zřejmě je paralela se Šiktancovým Českým orlojem). Milostná poloha je však dána i samotnou konstrukcí básnického světa. Ten je budován jako krasohled, jehož středem je oslovovaná „ona“, v níž se celý svět sbíhá. Zcela zásadní je u Stré práce s jazykem: míšení onomatopoeie a kakofonie a především jazykový experiment, na první pohled připomínající tradici konkrétní (fónické) poezie. Tento experiment ovšem funguje spíš jako odkrývání dávných, daných možností jazykového systému než jeho narušování. Paralelismy všech jazykových rovin (slabičné, slovní, větné) odkrývají místa, kde se láme konvenční smysl. Není to případ asociativní logiky surrealismu. Logika, kterou fikční svět a zejména jazyk Volavky sleduje, i užití figury evokují folklorní kořeny, zařikávání, jazykovou magii. A právě v tomto prokřížení avantgardy, magie a milostné poezie leží význam a jedinečnost Stré suverénního, vyžalého básnického gesta.

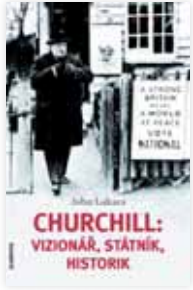
Pavel Šidák



Joël Dicker
Pravda o případu Harryho Queberta
 Přeložila Michala Marková
 Argo 2013, 584 s.

Pravda o případu Harryho Queberta se tváří jako detektivka pro lidi, kteří detektivky obvykle nečtou – navnadit je má elegantní metalický přebal s popisem informujícím, že kniha byla ověřena francouzskou Velkou cenou za román a „studentským“ Goncourtem des Lycéens. Zručná expozice, paralelně rozehrávající napínavý příběh odkrývání dávné vraždy i skrytější linii, jež vypráví o zrodu literáta a překonávání spisovatelského bloku, slibuje vícevrstevnaté počtení. Nadějný mladý spisovatel Marcus Goldman, nedávná literární senzace, jehož novinku již všichni netrpělivě vyhlížejí, přijíždí do městečka Aurora očistit jméno svého mentora, věhlasného klasika Harryho Queberta. Je zde, aby odhalil pravdu o vraždě mladé dívky, kterou právě Quebert před lety možná spáchal. Dickerova kniha se čte jedním dechem. Odkrývání zasutých vrstev minulosti, především pak okolností zakázaného vztahu mezi tehdy mladým Harrym a jeho nezletilou budoucí obětí, zpočátku zaujme, s postupem času se ale notně okouká. Románu, v jehož druhé polovině se už jen únavně vrší další možné motivace a noví podezřelí, dochází dech dlouho před koncem. Nakonec se zdá, že Pravdě o případu Harryho Queberta především chyběl odvážný nakladatelský editor, který by tonoucího autora vytáhl z bahnitě tůňky neinvenční repetice, v níž kvůli neuměřené rozmácllosti uvízl.

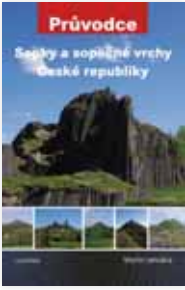
Pavel Kořínek



John Lukacs
Churchill – vizionář, státník, historik
 Přeložila Olga Kovářová
 Academia 2013, 193 s.

John Lukacs, jehož knihu vydalo jedenáct let po publikování anglického originálu nakladatelství Academia, se složitou osobností Winstona Churchilla zabývá po celý svůj život. V minulosti již uveřejnil několik prací o činech a osudech nejslavnějšího britského ministerského předsedy a zdá se, že jej od počátku chová v až nekritické úctě. Přesto začíná slovy: „V prvních letech 21. století dosahuje prestiž a pověst Winstona Churchilla vrcholu. Proč tomu tak je, neumím vysvětlit.“ Pokouší se nicméně nabídnout alespoň poněkud tautologická objasnění. Za prvé: Churchill „ční jako politický velikán“ nad všemi těmi průměrnými osobnostmi, které jsme od jeho smrti zažili. A za druhé: teprve s odstupem času lze vidět, do jaké míry se jeho jasnozřivé odhady naplňují. Shrnuto: „Byl mimořádnou osobností (...) a to, co udělal v roce 1940, nemohl udělat nikdo jiný.“ Churchill byl prostě největší z Britů, politik s rozhledem, jaký se jen tak nevidí. Lukacsova kniha je členěna do devíti kapitol, přičemž poslední z nich obsahuje sentimentální líčení Churchillova pohřbu. Ostatní separátně fungující studie se vztahují ke třem podobám ministerského předsedy, jak je vystihuje název díla: byl to vizionář, státník a historik. Část o historikovi, v níž autor představuje a rozebírá nejvýznamnější Churchillova díla, je zřejmě největším přínosem publikace. Lukacs samotný se však s kritikou historickou vědou patrně nepotkal.

Jan Gruber



Martin Janoška
Sopky a sopečné vrchy České republiky
 Academia 2013, 415 s.

Krátce po reprezentativní publikaci Za sopkami po Čechách od vulkanologa Vladislava Rappricha (viz A2 č. 14/2012) vychází další průvodce po vyhaslých českých sopkách i po místech, která se sopečným utvářením krajiny úzce souvisí. Bedekr z Academie ale není tak odborný a spíše poslouží turistovi, který se chce dozvědět něco více o krajině, jíž prochází. Martin Janoška, jehož články o cestování můžeme znát z různých turistických časopisů i serverů, se v průvodci věnuje pouze dílčí kapitole z historie vulkanického utváření krajiny – vulkanismu třetihornímu a čtvrtohornímu. A to mimo jiné proto, že „probíhal v suchozemských podmínkách krajiny, která se do značné míry podobá již té naší současné“. Nejvíce místa je samozřejmě věnováno krásným kopcům severních Čech (především Českému středohoří a Lužickým horám) a Čechám západním (Doupovským horám), nejvýraznější vrchy ale leží na České tabuli a ve východních Čechách (Říp, Ronov, Vlhošť, Bezděz, Kozákov, Trosky, Kunětická hora). Jsou zde zastoupeny i Morava a Slezsko, ovšem pouhými osmi vrcholy. Přes množství odborných informací, k nimž jsou vždy u každého hesla uvedeny zdroje, se nejedná o suchopárné čtení, kromě geologie dojde i na zoologické a botanické pozoruhodnosti. Hesla jsou doprovozena pěknými fotografiemi a výhodou je i slovník vybraných pojmů. Pokud se vydáte na cestu za českými sopkami, společně s autorem našlapete více výškových metrů, než je potřeba ke zdolání Mount Everestu.

Jan Gebrt



Helena Albrechtová
Josef Svoboda – scénograf
 Divadelní ústav 2013, 430 s.

Scénografie je jednou z nejméně reflektovaných a doceňovaných uměleckých disciplín. Může za to asi její nejednoznačná pozice. Kunsthistorici ji považují za součást divadla a nehodlají ji vnímat jako samostatně analyzovatelný obor, teatrologům zase obvykle chybějí analytické nástroje, s jejichž pomocí by mohli ke scénografii přistupovat jakožto k dynamické výtvarné formě. Scénografických monografií či aspoň studií se tak dočkala jen hrstka českých scénografů – například František Tröster, Libor Fára, Jaroslav Malina a konečně Josef Svoboda, který je patrně nejslavnějším českým scénografem ve světě a pracoval s nejvýznamnějšími českými režiséry své doby – Otomarem Krejčou, Václavem Kašlíkem, Alfrédem Radokem, Jaromírem Pleskotem či Miroslavem Macháčkem. Nová kniha Heleny Albrechtové velmi pečlivě a přehledně ukazuje jeho scénografický vývoj, ale i jeho invenci na poli divadelních, technologických a světelných inovací a architektury divadelních budov. Publikace je navíc doplněna DVD s kritickým a velmi zdařilým dokumentárním filmem Svobodova vnuka Jakuba Hejny. Snímek s názvem Divadlo Svoboda pojednává nejen o Svobodově kariéře, ale i o jeho společenském statusu a spolupráci s StB jako ústupku za možnost práce na Západě s lidmi formátu Petera Brooka či Luigiho Nona.

Lukáš Jiříčka



Renée Fleming
Guilty Pleasures
 CD, Decca Music 2013

Nové album americké sopranistky Renée Flemingové patří mezi nejlepší recitálové nahrávky uplynulého roku. Z celé nahrávky totiž číší opravdová radost ze zpěvu a z hudby vůbec. Je to dáno i tím, jaké árie a písně si interpretka vybrala. Je to hudba jejího srdce, na níž může ukázat, co všechno její hlas umí (a není toho málo). Celek je velmi pestrrou kolekcí skladatelů, stylů, jazyků, v nichž se zpívá, a také proměnlivých nálad. Nás potěší, že došlo i na dvě árie z českých oper – jsou to Za stíhlou gazelou z Dvořákovy Armidy a Vendulčina ukolébavka Hajej, můj andílku ze Smetanovy Hubičky. Čeština bohužel nezní ani zdaleka ideálně. Chvillemi připomíná dokonce němčinu! Nezbyvá než tento nedostatek zpěvačce odpustit. U některých písní pak zalitujeme, že nemůžeme slyšet celé písňové cykly – ostatně sama pěvkyně se proto cítí poněkud „provinile“, jak naznačuje název alba. Naopak potěší, že na nahrávce najdeme i méně známé skladby, například náročnou árii Marie Antoinetty ze soudobé opery Johna Corigliana The Ghosts of Versailles nebo árii z Čajkovského opery Undina, kterou skladatel zničil a dochovalo se z ní jen pět částí, prakticky neznámých širšímu publiku. Úžasně je zazpívány Květinový duet z Delibesovy Lakmé, kde hostuje mezzosopranistka Susan Grahamová. Pěvkyni doprovází Philharmonia Orchestra s dirigentem Sebastianem Lang-Lessingem. A nutno říct, že ve čtyřiapadesáti zpívá pořád skvěle.

Milan Valden



Pojď jen blíž, uvidíš...
 CD, Radoservis 2013

S obrázkem gramofonu na kliku a popisem „Originální nahrávky humorných písniček a zvukových reklam z let 1927–1943“ na přebalu vyšel soubor všeho možného z rozhlasového archivu. Občas je to zábavné, občas pamětnicky sladkobolné, občas docela nablblé. Celkem tu ale najdeme pětadvacet záznamů, jejichž délka se pohybuje od dvou do pěti minut. Trochu to připomíná scénky z televizních seriálů dob normalizačních, jen tu vystupují herci a zpěváci předchozí generace. Současného posluchače může zaujmout třeba scénka nazvaná Sebevražedná, v níž vystupují ikony tehdejší zábavy: Ferenc Futurista, Jára Kohout a s nimi dnes méně známý Vojta Merten. Scénka je založena na tom, že se sejdou tři pánové, kteří kvůli světové hospodářské krizi přijdou o práci a chtějí spáchat sebevraždu. Což se jim na konci překvapivě podaří. Ve scénce Hockey Praha-Kanada z roku 1933 zase vystupuje karikatura homosexuála, který na hokej vyrazil jen kvůli svému oblíbenému hráči Malečkovi. Zajímavá je tehdejší forma reklamy. Místo současných nekonečných komerčních bloků a product placementu si firmy rovnou nechávaly psát reklamní písně, které jim pak nazpívali ti nejlepší interpreti. Tady si můžeme poslechnout skladbu o kávě Hanačka, oslavu Bati („Baťa, to je prima švec“) nebo písničku o ztuženém rostlinném tuku Sana-fox. Nahrávku ocení nejen dnes už nepočtení pamětníci, ale i ti, kteří se zajímají o vývoj populární kultury.

Jiří G. Růžička



Dědictví aneb Kurva se neříká
 Režie Robert Sedláček, ČR, 2014, 106 min.
 Premiéra v ČR 6. 2. 2014

Autenticita se vyjevuje v nejroztodivnějších podobách. Je-li potřeba důkazu, že toto slůvko není všemocným zaklínadlem, podle něhož lze měřit kvalitu pravého umění, pokračování zkultovnělého buranského snímku Věry Chytilové v podání tvůrčího dua Robert Sedláček a Bolek Polívka se jeví jako zcela ideální příklad. Občas se autobiografické prvky s náznaky autoterapie mohou do díla vetřít poměrně nenápadně, a přesto s celkem nepěknými důsledky (jako v případě Čtyř sluncí Bohdana Slámy). V novém Dědictví naopak autobiografičnost do značné míry nereflektovaně zachvacuje skoro všechny složky – od scénáře přes profilaci postav až po herecké projevy – a mnohem spíše než nový příběh Bohúše Stejskala tak sledujeme sérii epizod ze života zestárlého, posmutnělého klauna Bolka. Ten přitom univerzum filmu vyplňuje tak dokonale, že pro zachycení společenských nálad či reflexi doby tu není ani špetka prostoru. Sedláček je tu, podobně jako ve svém dokumentárním portrétu Miloše Zemana, do značné míry spíše ve vleku charismatické a nerežirovatelné osobnosti „portrétovaného“. Polívka toho však může nabídnout ještě mnohem méně než tehdejší důchodce z Vysočiny. Nové Dědictví odráží život a duševní stavy komika za zenitem s podobnou autentičností jako jeden z dílů pořadu Ano, šéfe situaci na Bolkově ranči. Je v tom velký kus pravdy, ale dívat se na to moc nedá. Možná to po čase bude fascinující zpráva o životní etapě umělce. Její hodnota však asi bude především dokumentární.

Tomáš Stejskal

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLD 2014



eskalátor

Z Kavčích hor se line nová melodie. „Oheň, voda, jádro, vzduch, budiž světlo, řekl Bůh,“ zpívají přední čeští dokumentaristé, pro které „občanská společnost není jenom prázdný pojem“, sešikovaní v jednom pluku s vrcholnými manažery ČT i ČEZu. Zřejmě jde o novou firemní hymnu této energetické skupiny. Výsledkem bratrské družby veřejnoprávní televize a akciové společnosti má být série dokumentů s názvem Příběhy neobyčejné energie. Společnost ČEZ kvůli seriálu dokonce slíbila obnovení svých legendárních komand NTZ. Svým dohledem na place mají zaručit hladký průběh natáčení. Celý cyklus pak bude věnován uctění památky těch, kteří se loni upálili na protest proti zdražování elektřiny v Bulharsku, a autoři vítězného příběhu získají na svou další činnost finanční obnos z peněz utržených vymáháním dluhů. „My jsme všichni ČEZ, ououou, jsme všichni ČEZ, tak ať nám to svítí!“

A. Rychlíková

Řádně reprezentovat není snadná věc. To bylo vždycky tak: nejdřív se uklízelo, z tuzexového stera se sundala háčkováná dečka, láhev dovozového koňaku se umístila tak, aby nebyla úplně na očích, ale přece jen ji bylo dobře vidět, ze mě se sundala pobryndaná košile a tepláky, které nahradily svetřík a riflčky,

a nakonec se mi dostalo důrazného poučení, abych se choval slušně. Co to mělo znamenat, jsem netušil, stejně jako jsem nerozuměl nápadné změně v chování rodičů, které jsem od okamžiku příchodu návštěvy nepoznával. Coby člověka vybaveného pozdně socialistickým školstvím informací, že v Rusku je všechno veliké, mnohem větší než u nás, mě nijak nepřekvapilo, že se sportu lační návštěvníci Soči pro zvýšení příznivého dojmu z olympiády mohou v místním delfináriu pokochat i pohledem na dvě živá mláďata kosatek. Jistě, to dává smysl: tam, kde by u nás dobře posloužil urostlejší sumec, přichází v Rusku v úvalu jediné velryba. Že to není úplně košer? Ale kdeže, ruští vědci totiž nedávno přišli na to, že velrybí mláďata nemají příliš v lásce své rodiče, co však doopravdy milují, je létání letadlem, a s povděkem kvitují i skutečnost, že s jejich umístěním do malého a dokonale přehledného prostoru bazénu je definitivně konec únavnému celoživotnímu trmácení oceánem plným nástrah a nebezpečí.

P. Váně

Po Ústí nad Labem se šíří dosud nepodložené dohady o tom, že namísto primátora města nějací kmotrové, realitní žraloci, bývalí veksláci a jiné potvůrky instalovali plyšové zvířátko a díky tomu, nekontrolování žádnou skutečnou autoritou, provozují nekalé pikle. Jejich oběti se nyní stalo i ústecké Činoherní studio. Verzi o plyšákově odpovídá slabá komunikace Víta Mandíka s médii, zastupiteli

a občany města Ústí obecně. Paní Jana, která námi sledovanou entitu jednou na vlastní oči spatřila, vypověděla: „On je pan primátor takový hebký a milý, skoro jsem si ho chtěla pohladyt.“ V Ústí proto vznikla iniciativa, která si dala za úkol zjistit, zdali šéf magistrátu skutečně existuje. Jak? Právě pohlazením. Iniciativu „Pohladyt Mandíka“ inspiroval mladý muž, který na jaře roku 2009 podobným způsobem úspěšně prokázal, že se v Praze vyskytl jistý Barack Obama.

P. Karliček

„Víš, co se o vás říká v Brně?“ ptá se Brňák Pražáka. „Nevím,“ odpovídá Pražák. „Že jste sráči,“ říká Brňák a Pražák opáčí: „A víš, co se říká o vás v Praze?“ „Ne.“ „Nic.“ Další pointou vtipu je, že ho Pražáci skoro neznají. A i když je Brno slavnější než kdykoli předtím a tuto anekdotu si tam sebevědomě říkáme naopak, o jeho slávě vědí zase jenom v Brně. I žerty mají ovšem svou životnost a zrovna tomu-to brzy projde. Vydávat přesun z „venkova“ do metropole za synonymum úspěchu začíná kulhat na obě nohy. Práce v Praze může znamenat nejen kariérní postup, ale i to, že si vnitrostátní emigrant nenašel práci ve svém rodném městě. Je snad ranní ježdění metrem nebo popojíždění autem v zácpě měřítkem úspěchu? Lidé toužící po klidu a spokojenosti zůstávají ve městě, odkud pocházejí, a jezdí do práce na kole. A ti opravdu úspěšní by museli být padlí na hlavu, aby si vybrali Prahu. V Evropě je také Kodaň, Berlín, Barcelona,

Freiburg, Madrid a tisíce dalších měst, která jsou pro našince zajímavější než Praha, kde to vypadá jako všude jinde, jen je to větší. Zkrátka, vydávat na maloměstě Prahu za úspěch nikdy nebylo trapnější.

P. Šplíchal

Neúspěšný pokus Williama Buchmana zaplnit ve svém životě prázdné místo po smrti matky nám připomíná, jak je pro lidstvo v současné době těžké udržet ve světě rovnováhu. Ztráta blízké osoby přivedla triapadesátiletého amerického učitele na základní škole k chovu krajt, ten se však vymkl kontrole: přemnožili se hadi i myši, jimiž je krmil, současně se zvyšovala úmrtnost v obou populacích a hlodavci se začali požírat navzájem. Čím dál silnější „zápach smrti“ přilákal potkany z okolí a přirozeně neunikl ani pozornosti spoluobčanů, kteří zalarmovali úřady. Zasahující policejní jednotka v předměstském domě objevila 422 krajt, z toho 220 uhyнутých, a blíže nespecifikované množství živých i mrtvých myší a potkanů. „Jenom ten přišerný smrad... Mám pocit, že bych potřeboval strávit týden ve sprše,“ vyjádřil se jeden z policistů. Chovatel, který vždy platil za starostlivého a citlivého učitele, své hady údajně pečlivě katalogizoval, což svědčí o tom, že se do poslední chvíle snažil ve svém hroutícím se experimentu zachovat řád. Jak uprostřed tohoto bujícího rozkladu reálně existoval, zůstává záhadou. Jisté je jedno: přímá úměra dokáže být někdy neúprosná.

k!amm