

BOJOVÁ UMĚNÍ

**Bruce Lee vs. Slavoj Žižek
samurajské romány
situacionistické kung-fu
Slídl Vladimira Nabokova
dravci betonu**

Ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



0.7 >

Rozšíření bitevního pole

JIŘÍ PŘIBÁŇ

Když Cosimo Medicejský rozhodoval v polovině 15. století o stavbě paláce pro svůj rod, dal přednost střidmějším Michelozzovým plánům před velkolepějším pojetím od slavného Brunelleschiho. Nejmocnější muž tehdejší florentské republiky rozhodně netrpěl nouzí, ale zcela v duchu renesanční kultury ctností zvolil umírněnost, protože Brunelleschiho návrhy mu přišly již příliš rozmařilé a marnotratné.

Cosimův záměr vystavět město, jehož klasičká nádhera by se vyrovnala Římu a stejně tak přetrvala staletí, byl zcela určitě smělý, ne však velkášský jako například touha ruského cara Petra Velikého vybudovat v severských bažinách Petrohrad – simulakrum evropské renesance stojící na mrtvolách poddaných. Lidské oběti sice najdeme v základech každé civilizace, přesto však existují rozdíly v tom, jak se v té či oné civilizaci a kultuře život a smrt zobrazuje a cení.

Triptych *Bitva u San Romana* od Paola Uccella zná každý školák, protože v hodinách



Kresba Kristina Láníkové

výtvarné výchovy se na něm učí lineární perspektiva, s jakou přišla raná renesance. Kromě originálních technik a způsobů reprezentace reality je však Uccellovo dílo také zobrazením aristokratických ctností statečnosti a chrabrosti. Obraz bitvy je temnělý, avšak vystupují z něho živé postavy konkrétních válečníků, pro které boj není masakr, nýbrž způsob vedení života, jehož hodnota není absolutní, ale vždy poměřovaná vyššími cíli a ctnostmi.

Ulicemi Florencie proudí davy turistů, kteří obdivují renesanční díla a památky, současně jsou však důkazem toho, jak nám je dnes tato kultura vzdálená a cizí. Dnešní Evropané považují život za absolutní hodnotu, ale nepoměřují ho ctnostmi. Žijeme pod diktátem morálních hodnot, takže víme, co se smí a co ne, avšak nevíme, co je správné a následováníhodné. Na místo renesanční etiky se vloupala moderní morálka, která sice člověka postavila do středu všeho politického a společenského dění, zároveň z něj ale vytvořila bytost, která je především sebestředná a bez schopnosti eticky vnímat a poměřovat okolní svět.

Obrazem moderní Evropy nejsou bojovníci toužící po vítězství a uvědomující si cenu života i smrti, nýbrž bojové zákopy ve Flandrech, kde vojáci v první světové válce umírali zmasakrování kulomety nebo otrávení bojovým plynem. Namísto tváře smrti jen bojová maska. O dvě desetiletí později se otrava plynem dokonce stala způsobem, jak průmyslově a byrokraticky vyhladit celý národ jen proto, že nezapadal do představy o budoucnosti lidské rasy. I dnes přicházejí masakry ze zemské atmosféry, kterou si moderní lidstvo samo pro sebe otrávil a kolonizovalo jako způsob permanentní války, ať už ve formě teroristických útoků dopravními letadly nebo bezpilotními letouny, jež zabíjejí ty, kdo jsou jako teroristé označeni.

Moderní společnost zavrhl etiku ctností, aby mohla toužit po univerzální morálce a k naplnění této touhy budovat nové okovy. Problém s etikou spočívá v tom, že vyžaduje

každodenní úsilí a vnitřní rozhodování, jehož výsledek je ovšem vždy otázkou míry, a proto i nejistoty a rozporuplnosti. Na rozdíl od morálních hodnot, které může vyznávat každý, ctnosti jsou ze své povahy aristokratické, protože ne každý vede stejně ctnostný život, a schopnost rozpoznat rozdíl mezi ctností a neřestí se musí kulturně pěstovat, není automaticky dána všem lidem bez rozdílu.

Patří k nepěkným manýrám moderních moralistů, že nostalgicky vzpomínají na renesanční etiku ctností a přitom zapomínají na všechny stavovské rozdíly a sociální uzavřenost raně moderních městských aristokracií. Když se však vyvarujeme nostalgie po aristokratické etice, vidíme, že v moderní demokracii se ctnosti dají pěstovat jen jako kulturistika osobnosti, nikoli jako všeobecná kultura, ve které by někteří byli ctnostní více, zatímco jiní méně. Takové hodnocení se totiž přímo vylučuje s morální hodnotou rovnosti, jejíž odvrácenou stranou je ovšem stejnost masy, a proto se například i politici v demokraciích snaží stále více vypadat a vystupovat jako pophvězdy nebo sportovci.

Představa, že jsme si všichni vzájemně rovni, tak nevede jen k touze po nastolení všeobecného míru lidstva, ale paradoxně i k bitvám proti všem, kdo se tak či onak vymykají představám o tom, jak by lidstvo mělo vypadat. Když Michel Foucault označil jiného velkého Florentina Niccola Machiavelliho za „falešného otce“ moderní politiky, výstižně tak mimo jiné zachytil i rozdíl mezi renesanční a moderní Evropou. Moderní politika totiž nespočívá v moci suverénního vladaře, schopnosti udržet ji a reprezentovat vlastní osobou, která stojí mimo právo a společnost. V moderní době naopak společnost organizuje svou vlastní moc a namísto právních norem se společenské normy a disciplína stávají prvním zákonem a ústavou. Právě proto, jak by řekl spisovatel Michel Houellebecq, moderní doba nepřináší mír, ale „rozšíření bitevního pole“.

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

editorial

Nad tímto číslem se pořádně zapotíte a schytáte pár modřin. Možná poteče i krev. Místo tradičních druhů umění jsme se tentokrát pustili do průzkumu umění bojových. Jeho výsledky jsou překvapivé. Kromě nezbytných samurajů, zápasníků, filmových hvězd a popkulturních ikon narazíme na bojujícího Slavojе Žižeka nebo francouzské situacionisty. Dojde i na politický potenciál bojových umění a komunitní charakter bojových škol. A protože nejfrekventovanějším jménem čísla je Bruce Lee (to je ta postavička na obálce), dejme slovo přímo jemu: „Po hodinách meditace a cvičení jsem se vzdal a vyjel si ve člunu na jezero. Venku na jezeře jsem přemýšlel o minulém tréninku, o všech, co jsem měl. Stáhl jsem se do sebe a uhodil pěstí do vody. Přesně v té chvíli mi vytanula myšlenka: neodpovídá tato voda zákonům kung-fu? Mlátil jsem vodu, ale ta zůstala nezraněna. Uhodil jsem ještě jednou s větší silou, ale opět se jí nic nestalo. Pak jsem se pokusil vzít ji do dlaně, ale nešlo to. Voda, nejdůležitější substance na zemi, se formuje podle jakékoliv nádoby. A přestože se zdá být slabá, pronikne i těmi nejtvrďšími materiály. To bylo ono! Chtěl jsem být jako voda!“ Slova umělce... Karel Kouba

z obsahu

- 6 Napsat všechno ještě jednou. Listář Michaila Šiškina / Kateřina Kolářová
- 8 Tajná zbraň Východu. Asijská bojová umění ve filmu / Antonín Tesař
- 11 Utopie na Jadranu. Výstava Adély Babanové / Jan Kratochvíl
- 18 Umění boje bez boje. O ontologii, političnosti a institucionalitě bojových umění / Paul Bowman
- 22 Okamžik nad hladinou plodové vody / Alexej Sevruk
- 25 Dravci betonu. Skupina Vinci – privatizací k veřejnému zájmu / Ondřej Daniel
- 27 Proletáři nemají žádné komplexy! Třídní boj jako umění a situacionistické kung-fu / Matěj Metelec
- 30 Budík pro Braník. Občanský boj o vlastní čtvrť / Adéla Gjuríčová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
9. DUBNA 2014

Bruce Lee



Je jaro
a kdesi v tmách
zní loutna.
Zpívá o mládí, radovánkách
a o lásce.

Ale co může říkat mně,
teď, když mé srdce je s tebou
někde v dálkách?

Báseň v překladu Jiřího Holáně
vybral Karel Kouba

Tisíce zrcadel, v nichž se odrážím

Kinematograf Vladimira Nabokova

Novela Vladimira Nabokova *Slídil* vyšla v novém překladu. Hrdinu tohoto mnohvrstevnatého textu, který obsahuje řadu postupů a motivů typických pro celou autorovu tvorbu, v něm čeká bloudění peklem zrcadel a slídění po neuchopitelné podstatě lidské identity.

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

„I snila se jí rokle Dagestanu;/ mrtvě tam ležel známý, ach, jí zjev,/ kouř vroubil v jeho hrudi černou ránu;/ chladnoucím proudem prchala z ní krev.“ Těmito verši končí ruský básník Michail J. Lermontov svůj *Sen*, v němž se hlavnímu hrdinovi, krvácejícímu na bitevním poli, zdá sen o jeho milované, jíž se sní, jak její milenec umírá. Podobnou kompozici postavenou na principu Möbiovy pásky, kdy se čtenář stává svědkem zdvojení časoprostoru díla, uplatňoval ve svých knihách i Vladimir Nabokov (1899–1977). Stačí vzpomenout jeho romány *Dar* (1938, česky 2007) nebo *Bledý oheň* (1962, česky 2011).

Ostatně literární tvorba rusko-amerického spisovatele byla nejen dvojjazyčná, ale stála do jisté míry na překladech vlastních ruských originálů do angličtiny či anglických do ruštiny. Například z ruské *Camery obscury* (1932) vznikl anglický *Smích ve tmě* (1938, česky 1993) a v roce 1965 uveřejnil Vladimir Nabokov svůj překlad *Lolity* (1955, česky 1991) do ruštiny. Své paměti přeložil dokonce dvakrát – nejdříve z anglického originálu *Conclusive Evidence: A memoir* (1951) vznikla rusky psaná verze *Drugije berega* (1954), z níž později vytvořil definitivní anglicky psanou knihu *Speak, memory. An Autobiography Revisited* (Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii, 1967; česky 2001). Takové zdvojování jazyka a textů nejenže koresponduje s Nabokovovými příběhy, spočívajícími v podvojnosti světa i hrdinů, kteří své zdvojování nesou jako nějaké memento vepsané do svých jmen (za všechny jmenujme Humberta Humberta), ale má také faustovské důsledky – všechny naše činy se jednoho dne obrátí v zločiny.

Rozzrcadlení a lomení

Krátká Nabokovova novela *Slídil* (Sogljadataj, 1930), původně otevírající stejnojmenný povídkový cyklus, přináší paranoický příběh Smurova sledovaného vypravěčem, z něhož se vyklube Smurov žárlivě střežící sám sebe. Smurov je vlastně alter egem a zároveň jazykovou hrou vypravěče trpícího stihomamem, jehož psaní se neustále zacykluje a může tak připomínat známou litografii dvou vzájemně se kreslících rukou Mauritse C. Eschera (*Drawing Hands*, 1948). Avšak oproti Lermontovově básni, na kterou Smurov učiní narážku, když svým přátelům vypráví, jak bojoval na Jaltě, hrdinova milénka v Nabokovově verzi nesní o něm, ale o jeho obrazu, jenž se od svého nositele odpoutal, aby se stal někým jiným, nezávislým na svém nositeli. A právě o tom, jak se mezi hrdinu a jeho zrcadlový obraz vkrádá difference jako nějaká odvěká jinakost, pojednává Nabokovův příběh. Rozzrcadlenému hrdinovi, produkujejícímu jako promítací přístroj své další obrazy a ztrácejícímu nad nimi svou uzurpátorskou moc, pak nezbyvá nic jiného, než aby své obrazy žárlivě střežil.

Lomení, k němuž v novele dochází, vzbuzuje v čtenáři nejen pocit zdvojené perspektivy, ale dokonce zdání pomalého dosahování hranice, kdy se člověk mění ve svůj obraz a vypravěč v postavu. Nabokov jako by hledal okamžik, kdy se perspektiva pohledu neustále převrací – jednou se člověk dívá na svůj obraz a jindy jej obraz sleduje: „Když jsem zatlačil

do dveří, všiml jsem si, jak ke mně v postranním zrcadle pospíšil můj odraz; spěchal ke mně mladý muž v tvrdáku a s kytičkou v ruce. Odraz se mnou splynul, vyšel jsem na ulici.“ Okolní svět se pomalu vytrácí a mizení nejsou ušetřeni ani lidé, jakmile se ocitnou mimo pozorovatelovu perspektivu: „Celá jejich existence je pro mě jen promítacím plátnem.“ Iluzivnost souvisí s celkovou filmovostí scén, kdy oko zachycuje obraz jako zmrzlý pohyb těsně předtím, než se rozplyne.

Proto není tak důležité, jak se často upozorňuje, že pozdější anglický název této novely, *The Eye*, můžeme číst rovněž jako osobní

veličinu a k vyvolání minulosti jí stačil jen akt průhledu.

Pro Nabokova se tak analogií filmu stává jazyk, který promítá realitu. Nabokovův hrdina funguje jako promítač hned několika verzí realit, které mu doslova proudí z prstů, jimiž píše. Připomíná filmový kotouč, jenž navíjí jednu realitu za druhou, jako by se reálný svět podobal filmu, který divák právě prožívá – sotva jeden skončí, následuje další. Odtud plyne ona pověstná kruhovitost Nabokovových románů a povídek, jež spíše než s časem mytologickým souvisejí se zacykleností samotného času, z něhož k nám neustále tryskají nové



Nitro se přeměnilo ve vnější obraz a člověk v přízrak. Foto Ben Khan

zájmeno „I“, že ruské slovo „oko“ je ukryto ve jméně Nabokov nebo že oba významy, „eye“ i „I“ jsou obsaženy již v původním ruském názvu (*Sogl-ja-dat-aj*), podstatně spíše je, že oba názvy, ruský i anglický, odkazují k filmové vizualitě. Nabokovův jazyk je totiž kinematografický, podobně jako jazyk ruské avantgardy (Běljj, Babel, Pilňak), a zaznamenává pohyb obrazu spolu s jeho časem jako samostatný fenomén: „Kdykoli si zamanu, dokážu zrychlit či zbrzdit do směšné pomalosti pohyby všech těchto lidí, anebo je rozdělit do různých skupin, uspořádat je do nejrůznějších obrazců, a přitom je nasvěcují jednou zespoda, jednou ze strany...“ A opravdu, jeho jazyk není ani tak nástrojem pozorování, jako spíše promítání obrazů, slov a myšlenek. Podobá se caméře oslepné, která propouští svět do vypravěčovy mysli, pohrává si s ním a nejrůzněji jej deformuje. Ostatně název jednoho z Nabokovových románů zní *Camera obscura*, nejde tedy jen o jedno z mnoha autorových témat, ale o významnou součást jeho poetiky. Dílo se u něj stává průhledem do světa, který zmizel. Camera obscura neuchovává obraz, nefixuje jej jako fotografie, naopak jej nechává mizet a unikat, jako by zachovávala prchavost obrazu jako nějakou konstantní

verze realit. Čas vytváří realitu právě tak jako psaní tvoří písmo. A jako realita rodí nové a nové obrazy, rodí i čas nové reality.

Posmrtné kladení obrazů

Psaním stejně jako v kinematografii vznikají přízračné obrazy. Jakmile Smurov umírá, vzniká jeho obraz, který on sám, odpoutaný od svého vlastního života, zpovzdálí sleduje. Splývá s okolní tmou a stránky své knihy zaplňuje přízraky. Posmrtná Smurovova existence je nutná k tomu, aby se mohl jeho obraz zrodit. Psaní samotné je vlastně posmrtné kladení obrazů na papír jako na filmové plátno, neboť člověk vždy zaznamenává mizení reality a spatřuje svůj zánik v podobě rodícího se písma, jež zanechává na papíře jako na tabula rasa tohoto světa. Jenom psaním můžeme proniknout do hloubky světa, do jeho zázvěti, za hranici jeho samozřejmosti. Psaní a zázvěti jsou tak pro Nabokova dvě strany téže mince. Psaní nejen vyvolává z paměti mrtvé lidi a vytahuje zapomenuté události z minulosti, ale též vytváří jejich přízraky tím, že realitu násobí. Postavy příběhů se tak stávají stíny živých lidí. Avšak sotva se autor dotkne papíru a začne psát, sám se mění v přízrak.

Jen přízrak totiž může pozorovat své okolí, aniž by ho někdo zahlédl. Jinými slovy, jenom ten, kdo není vidět a nemá žádnou hmotnou existenci, může svobodně pronikat do mysli svých postav, aniž by si něčeho vůbec všimly.

Vraťme se však zpátky ke *Slídilovi*. Poslední věty novely patří vypravěči: „Kašmarin s sebou odnesl ještě jednu Smurovovu podobu. Záleží na tom, kterou? Vždyť neexistují: existují jenom tisíce zrcadel, v nichž se odrážím. S každým novým známým se zvyšuje počet přízraků, které se mi podobají. Někde žijí, někde se množí. Já sám neexistuji.“ Vnitřek je zvněšněn a zmnožen, Smurov

se zakouší jen jako množství nesourodých obrazů, které odkazují k sobě navzájem. Vypravěčem je ten, kdo promítá své představy a sám se v nich svým pohledem rozpouští. Jeho skutečná identita je zrušena, stává se nikým. Jako slídil vidí všechno pouze ze své perspektivy a ve všem vidí sebe.

Smurov je totiž zasažen zvláštní slepotou: cloní si sám sebou. Nemůže skutečně prohlédnout a spatřit svět, staví se mezi sebe a svět jako překážka. Vidí se v lidech, zrcadlí se v nich, ale zcela mu chybí opravdová zkušenost nitra. Nabízí se mu jen zkušenost oka, tedy zkušenost vnějšku, vyjádřeného a viditelného světa, kdežto zkušenost neviditelného – vlastní existence – je mu odepřena. Jako by si zároveň stínil svým tělem pozorovatele a vždy viděl jen to, co je mu dáno vidět. Svět se mu staví do cesty a zároveň jej obklopuje. Není schopen vidět nic jiného než zrcadlové sebeprojekce. Jako by všechno kolem něj neslo pečeť vnitřku, který on sám ztratil – jeho nitro se zcela transformovalo do vnějšku obrazu a člověka do přízraku.

Autor je básník a esejista.

Vladimír Nabokov: *Slídil*. Přeložil Pavel Dominik. Paseka, Praha a Litomyšl 2013, 98 stran.

Tisíce přehrad svobody psaní

Nad antologií ze současného myšlení o literární cenзуře



Seliqui Studio: Nejhorší věcí na cenзуře je..., 2012

Výbor Nebezpečná literatura přináší historické a teoretické eseje i případové studie, které mapují uvažování o problému literární cenzury. Jeho ambicí je nejen diskusi o ní odpolitizovat, ale především představit nové přístupy zkoumání tohoto pojmu.

PETR ANDREAS

Cenzura patří k politicky a historicky zatíženým pojmům, jejichž použití vždy kolísalo mezi popisem a hodnocením, snahou o poznání a polemickým útokem. Vyhraněnost a nesmlouvavost, s jakými se tento pojem často používá, z něj učinily jakýsi nárazník, který od sebe odděluje názory konkurenčních politických táborů. I v uplynulých dvou dekadách u nás sloužil pojem cenzury častokrát jako účinná zbraň proti politickým protivníkům, a to aniž by si kdo byl povšiml, že k němu autoři přistupují z různých úhlů a s odlišnými záměry.

Nová cenzura

Proto je pojmová reflexe a očištění od polemických nánosů, které přináší překladová antologie *Nebezpečná literatura?* badatelského týmu Ústavu pro českou literaturu AV ČR, nadmíru potřebná. Překlady studií, esejů či výňatků z rozsáhlejších prací šestnácti současných teoretiků a historiků literatury a kultury představují způsoby uvažování o cenзуře v uplynulých třech dekadách; s několika výjimkami jde o jména, s nimiž se čtenář setkává v češtině vůbec poprvé. Rozděleny jsou do teoretické a historické části a doplňuje je rozsáhlá přehledová studie českých autorů o tuzemském bádání na toto téma.

V publikaci můžeme zachytit několik trendů. Tím možná nejdůležitějším je snaha o odpolitizování pojmu. Tradiční pojetí cenzury má liberální pozadí: jako cenzura se chápaly praktiky útlaču, jejichž pomocí si státní moc prostřednictvím svých úředníků udržovala kontrolu nad veřejným prostorem. Oproti tomu nové přístupy hlásají, že cenzura je nezbytný prvek veškerého vnímání a podléhají jí všechny texty (Michael Holquist, hlavní proponent takzvané nové cenzury), že je paralelním jevem a důsledkem literatury, stejně starým jako ona sama (Richard Aulich), a že ji určují vztahy mezi oblastmi či dimenzemi lidské činnosti a musí se jí podřídít všichni výrobci symbolických statků (Pierre Bourdieu). Zde se ale dostáváme k druhému extrému, relativizaci pojmu: je-li cenзурou vše, není

jí nic. Jsme vrženi do nejistoty, kdy nezbyvá než neustále hledat a vyjednávat konsensus, aby způsob regulace psaní vyhovoval pokud možno všem skupinám a členům společnosti. Konzervativním řešením, které navrhuje studie Armina Biermanna, je zachovat užší pojetí cenzury jako plošné institucionální regulace pomocí nátlaku a násilí a od této takzvané tvrdé cenzury pak odlišovat cenзuru měkkou, která je výsledkem společenského konsensu.

V českém kontextu toto rozlišení objasňuje redakční praxi v období normalizace, v jejímž důsledku bylo z publikačního prostoru vytěsněno mnoho autorů. O cenзуře se zde mluvilo v souvislosti s odpovědnými představiteli redakcí a kateder, kteří jako „strážci“ dbali o ideovou „čistotu“ publikovaných textů. Nyní můžeme rozlišit mezi institucionální cenзурou, která v beletrii formálně neexistovala (a kterou pro tisk vykonával Úřad pro tisk a informace), a kolektivní autoritou strážců, kteří tisk některých knih zastavovali z přesvědčení, loajality, strachu nebo zvyku. (Důsledky byly ovšem stejné.)

Uchování smyslu

Od Pierra Bourdieu, jehož euroamerická popularita s plnou silou zasáhla i tuzemsko, vychází další trend, který se týká celé literární vědy: přejímání sociologických impulsů, především v podobě teorií systémů, struktur a institucí. Nejde již o to proniknout k původní podobě textu a rekonstruovat důvody, jež cenzora vedly k jednotlivým zásahům do něj, nýbrž o popsání sociálního mechanismu: dlouhodobých vlivů a pohybů, jejichž výslednicí je podoba díla. Pozornost badatelů se přesouvá z „pouhých“ textů na institucionální praxi, která se skrývá za jejich vznikem. Jan a Aleida Assmannovi uvažují o cenзуře jako o mechanismu, jenž společnosti zajišťuje uchování smyslu, nezbytného pro její fungování. (Nejedná se tedy o tradiční sociologii literatury, kdy se buď z textu čerpá sociologické poznání, anebo se text redukuje na kontext.) Sociologizující úvahy vyvazují z pout panující politické reality, neboť v jejich

obecnosti mizí rozdíly mezi odlišnými socio-politickými systémy.

Náčrtům velkých systémových teorií v antologii sekundují historické „případové“ studie, jež zabírají období od novověku do současnosti a obsahují příklady nejrůznějších politických režimů od absolutistické monarchie přes liberální demokracii až po socialistickou diktaturu. (Studie Richarda Darntona dokonce srovnává situaci ve Francii roku 1989 a Německé demokratické republice.) Autoři v nich odkrývají princip cenzury v dalších fázích vzniku a publikace díla a v příslušných povoláních. Roger Chartier uvažuje o vydavateli jako o cenzorovi; Richard Burt označuje za cenzora mistra královských zábav na dvoře anglického krále Jakuba I.; Thomas Loué a Blaise Wilfert-Portal takto zkoumají roli překladatele.

Dalším trendem je přiřknutí cenзуře úlohy aktivního, text konstituujícího činitele, neboť vedle škrtání též nahrazovala autorovy formulace svými vlastními, které pozměňovaly význam. Marta Fiková mluví o cenzorovi dokonce jako o skrytém spolutorovi, toto označení ale zdůvodňuje poněkud zvláště: vystihuje podle ní jeho utajení. V sousedství dalších pojmů jako dozorce, verifikátor, poradce a prokurátor, které Fiková uvádí, působí jako zbytečné nafukování ustálených pojmů.

Kreativní nahrazování

V druhé řadě cenзura inspiruje autora, jenž její zásah předvídá, ke kreativním strategiím náhrady a opisu. Studie Lva Loseva se z antologie tematicky poněkud vymyká, jelikož jejím předmětem je ezopský jazyk. Tento přímý důsledek cenzury je vlastně souborem diskursivních postupů a figur, které umožňují sdělovat rozdílné obsahy současně několika typům (skupinám) čtenářů. Ezopský jazyk je na hraně bádání o cenзуře a spadá pod samostatnou disciplínu, která dosud v tuzemsku nezdомácněla, ačkoliv k tomu situace druhé poloviny minulého století vybízí. Jde o politiku psaní, jak ji představuje například Jacques Rancière, a politiku interpretace literárního textu, kterýžto koncept vypracovali anglosaští literární teoretici v osmdesátých a devadesátých letech 20. století.

Spadá sem studie Thomase Brooka o textech, které doprovázely Joyceova *Odyssey*. Předmluva se stává součástí textu, přičemž jej interpretuje tak, aby zdůraznila určité jeho politicky žádoucí významy. Tím ale nutně vytváří nové dílo. Autoritativní, a dokonce právně závazné texty, které se staly předmluvami amerických vydání *Odyssey*, ukazují, jak slabá je autorita autora a nakolik je čtení díla ovlivněno institucionálním kontextem. Dvě americká vydání (1933 a 1961) přeznačují *Odyssey* jako tragické a klasické dílo, a tím legitimizují jeho postavení ve veřejném prostoru. České vydání z roku 1977 se může pochlubit jiným specifikem: v jeho předmluvě se argumentuje, že metodou, jíž byl *Odysseus* psán, není psychoanalýza (kteřá byla v socialistických státech v nemilosti) a záznam proudu vědomí, nýbrž použití speciální vypravěčské perspektivy.

Antologie *Nebezpečná literatura* tedy nejen zaplňuje výraznou mezeru tím, že k nám zavádí v současnosti ve světě už etablované koncepty, ale odpovídá i na praktickou potřebu, protože se může stát důležitým referenčním bodem probíhající diskuse o nedávné minulosti, která se odehrává většinou mimo katedry.

Autor je estetik a filolog.

Tomáš Pavlíček, Petr Piša, Michael Wügerbauer (eds.): Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenзуře. Přeložil kolektiv autorů ÚČL AV ČR. Host, Brno 2013, 600 stran.

Co se vsákne do paměti

Nebanální každodennost Alice Munroové

V knize povídek Příliš mnoho štěstí popisuje současná kanadská povídkářka a nositelka Nobelovy ceny za literaturu Alice Munroová mnohdy tragické osudy rozmanitých postav. Nadhled a přirozenost vyprávění však tato dramata obklopují atmosférou klidu a diskrétnosti.

SÁRA VYBÍRALOVÁ

Když nakladatelství Paseka vydávalo povídkový soubor *Příliš mnoho štěstí* (Too Much Happiness, 2009) kanadské spisovatelky Alice Munroové, na obálce knihy ještě autorku propagovalo jen jako nositelku ceny Man Booker International. Bývalo by stačilo několik měsíců počkat a mohli přidat zmínku o Nobelově ceně. Munroová, jejíž dílo čítá jedenáct svazků povídkových sbírek a jen jeden román, patří mezi nemnoho současných prozaiků, pro něž povídka není jen „rozcvíčkou“ před psaním románů, nýbrž žánrem, jemuž se vyplatí věnovat celoživotní úsilí. Pozitivní hodnocení je v případě díla této spisovatelky natolik samozřejmé, až to anglofonní kritiky uvádí do rozpaků. Někteří raději chválu vynechají, jiní naopak opakují pochvalné přívlastky: subtilní, koncizní, mistrovské, vybroušené, bohaté, reliéfní psaní. A navíc: sympaticky nenápadné.

Oproštěné vyprávění

Povídky zmíněné knihy tvoří kompaktní celek, aniž by je spojoval nějaký formální rámec. Na první pohled se zdá, že jejich zařazení do jednoho souboru je prostě náhodné. Tento dojem ještě zesiluje různorodost hlavních hrdinek, anebo hrdinů – Munroová totiž dokáže výtečně vyprávět a „myslet“ i za mužské postavy. Výrazné jsou její povídky s hrdiny „třetího věku“, jindy jsou ale jejími postavami mladí lidé, několikrát vypráví příběh z dětské perspektivy nebo o dětech. Dějištěm bývá kanadský středovýchod, poslední a nejdelší povídka ale vychází z biografie ruské

matematicky Sofie Kovalevské a s Kanadou nemá nic společného... Přes tuto roztržistěnost nepůsobí soubor heterogenně.

Příběhy drží pohromadě zejména autorčin vybroušený, i když zdánlivě prostý styl. Nevychází se v dlouhých větách, oprostuje se od přirovnání. Její lyrismus tkví v něčem jiném: v nedořečenostech, precizním, a přitom stručném vyjádření drobných hnutí myslí, výstižném, minimalistickém popisu. Samotné povídky jsou svým rozsahem středně dlouhé, ale jejich fabule obvykle mají značný časový záběr. Munroová takřka pokaždé odvypráví celý životní příběh svých postav, či aspoň jeho podstatnou část, i když těžiště zápletky často tkví v jediném zlomovém okamžiku. Střídá přitom tempo narace a ne vždy vypráví chronologicky – někdy dává přednost retrospektivní kompozici, jindy vychází ze statické scény a vysvětluje ji návratem do minulosti. S formou tedy pracuje volně, nenásilně a svěže, jako by improvizovala, příběhy se zastavují a znovu dávají do pohybu, plynou prostě a samozřejmě.

Moudrost citlivé babičky

Amalgám různorodých lidských příběhů, tvořících jakousi mozaiku života v Kanadě 20. století, vyprávěných v er-formě i v ich-formě a v ženském i mužském rodě, ve výsledku připomíná celoživotně nabývanou moudrost citlivé, naslouchající babičky, která příliš nerozlišuje mezi tím, co sama zažila, a tím, co svého času vyslechla nebo odporovala. Dojem jisté freskovitosti umocňuje i různorodé sociální zakotvení postav. Munroová píše stejně přirozeně o truhlářích, učitelkách, pokojských, univerzitních profesorech, o bytné i o podivínském bohači. Někdy vypravěčka návrat do vzpomínek komentuje a dál se od komentáře odráží. Povídka Ženy tak začíná slovy: „Občas sama žasnu, když si uvědomím, jak jsem stará.“

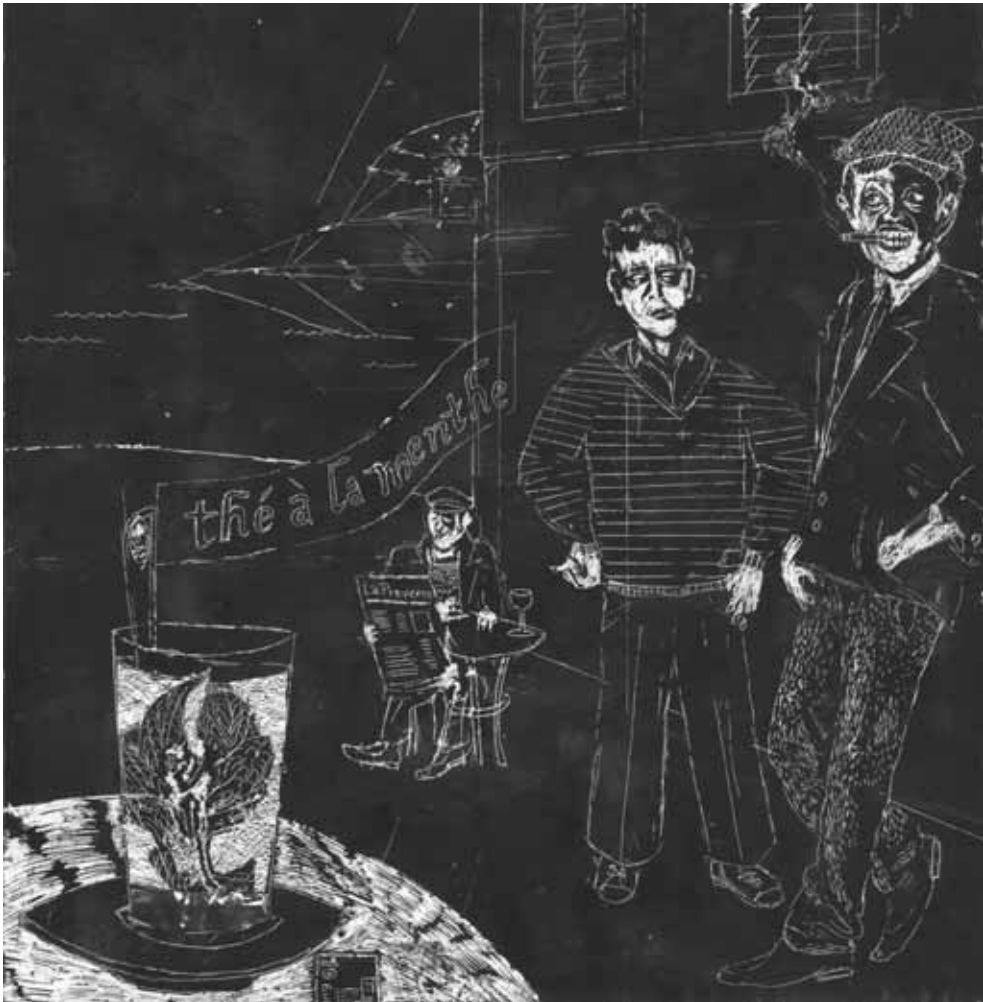
Od tohoto nadhledu se odvíjí také schopnost Munroové podat těžká, bolestná témata a dramatické situace bez sebelepší stopy patosu. Když si na konci knihy uvědomíme, že jsme četli o vraždě mezi dětmi, sebezmrzačení,

loupežném přepadení, úmrtích, agóniích a nenapravitelných rodinných roztržkách, vlastně nás taková bilance překvapí. V popředí je totiž plynutí života, proud času a zvyků, v kterém se výrazné události rozpouštějí a tiše sedimentují. Tato poklidná atmosféra však neznamená, že by povídky nebyly emotivní. Emoce, které vyvolávají, však nejsou vždy jasně pojmenovatelné. Autorka nenechává dramata vygradovat, raději pracuje s napětím a tajnůstkářstvím, díky němuž často dost dlouho trvá, než se dozvíme, co se vlastně

událo. Někdy jsme drženi v očekávání nějakého zásadního sdělení, načež zjistíme, že to důležité už proběhlo.

Přednosti próz Alice Munroové se ukazují pozvolna, diskrétně. Detailní pozorování a schopnost nebanálně a výmluvně vykreslit každodennost však povídkám dodávají obdivuhodnou schopnost vsakovat se do paměti. Autorka je romanistka.

Alice Munroová: Příliš mnoho štěstí. Přeložila Zuzana Mayerová. Paseka, Praha 2013, 312 stran.



Kresba Tereza Lochmannová

literární zápisník

Dovozní artikly z Nitry

PETR A. BÍLEK

Univerzita v Nitře bývala v osmdesátých letech minulého století pro moji generaci místem takřka mytickým. Přicházela odtamtud série sborníků *O interpretácii umeleckého textu*, v nichž publikovali lidé typu Zdeňka Mathausera, Miroslava Procházky či Aleny Macurové, tedy autoři, kteří nebyli zrovna vítáni a vyhledávání oficiálními odbornými časopisy českými. A kromě nich tam byla i řada autorů slovenských, jejichž texty se i přes jazykovou bariéru četly s chutí a neuspávaly ani neiritovaly, na rozdíl od tehdejšího hlavního proudu české literární vědy: Anton Popovič, František Miko, Valér Mikula, Peter Zajac, Tibor Žilka, Ján Kopál, Peter Liba.

Sjednocujícím jádrem Nitranské školy byl koncept literatury jakožto komunikace. Ta umožňovala vtahovat literaturu do širších souvislostí s uměním i kulturou a vykládat ji jako autonomní sféru, a ne jako výsledek tlaku společenských sil či podmínek. Důraz na sémiotické hledisko („estetika výrazu“)

zas vytvářel zřetelnou spojnici s někdejší pražským strukturalismem. Okruh sjednocený kolem tamní pedagogické fakulty vyprodukoval také tehdy zcela svěží, banálním marxismem nezahlcenou učebnici *Interpretácia umeleckého textu* (1981), stejně jako zásadní knihu autorské dvojice Popovič–Miko: *Tvorba a recepcia: Estetická komunikácia a meta-komunikácia* (1978). Po smrti Antona Popoviče v roce 1984 převzal štafetu František Miko a jeho kontinuální produkce (především *Analýza literárneho diela*, 1987, *Umenie lyriky: Od obrazu k smyslu*, 1988, *Aspekty literárneho textu*, 1989, a sborník *Súradnice literárneho textu*, 1986) rozvíjela promyšleně a produktivně zkoumání literatury jako sféry umeleckých významů, a nikoli ideologických poselství. Čítával jsem to vše s tužkou v ruce a opakovaně. V éře pomalu se bortícího pozdního socialismu se Nitranská škola jevila podobně jako Slušovice – jak je možné, že tam to takhle jde a jinde ne?

Po změně režimu byla v Nitře na základech někdejší pedagogické fakulty vybudována Univerzita Konštantýna Filozofa. Frekvence vydávání sborníků *O interpretácii umeleckého textu* se ještě zvýšila (ten poslední, který je na světě, má číslo 26), zároveň ale pro nás vstoupila do konkurence „návratů“ zakázaných teoretiků a jejich děl, překladů západní produkce, ale i nově vznikajících děl domácích. Nitra se nám v té době zviditelňovala především pracemi Tibora Žilky o postmodernismu, ale spíš se pozvolna ztrácela ze zřetele; ostatně

jako leccos jiného slovenského po rozdělení státu. Fakt, že František Miko zemřel v devadesáti letech v roce 2010, postřehl jen málokdo a produkce Nitranské školy se přes hranice a v eurech objednávala obtížně.

Poslední dobou vzhlížím k Nitře zase se zvětšeným zájmem. Spíše shodou náhod ke mně doputovalo několik knížek spjatých autorůsky a většinou i způsobem vydání s tamním Ústavem literárnej a umeleckej komunikácie. V něm v posledních letech vykrytalizovala skupina pedagogů, kteří se soustavně věnují oblasti populární kultury a svými publikacemi vytvářejí základy studia tohoto oboru na Slovensku. Na počátku této zacílené série stála kniha Petra Zlatoše *Morfológia a interpretácia umeleckého diela* (1999), která se přes svůj obecný název věnuje vesměs dílům popkulturním. Poté Juraj Malíček vydal úvodové, vymezovací knížky *Vademecum popkultúry* (2008) a *Popkultúra: Návod na použitie* (2012), Michaela Malíčková tematické monografie *Hra(nie) len ako estetický fenomén: Hra, filmová fikcia a problém estetickéj distancie* (2008) a *Upír ako maska inakosti: Od netvora k civilizovaným ochrancom ľudskosti* (2013) a trojice zmíněných autorů dala dohromady titul *Popkultúrny hrdina vo virtuálnej realite* (2008). K tomuto zakladatelskému penzu přibýly i knihy *Fenomén Harry Potter v recepných súradniciach* (2009) Michala Vanča, *Romantizmus v populárnej hudbe: Reziúuá romantickéj hudobnej poetiky a klasicko-romantickéj hudobnej reči v hitovej produkcii súčasnej populárnej hudby* (2012)

Milana Michalce či *Dejiny muzikálu I.: Od najstarších čias k počiatku „zlatého veku“* (2012) Petra Oravce.

Je zjevné, že většina těchto prací plní především roli zakládací. Snaží se stabilizovat terminologickou náplň užívaných výrazů, ukazuje základní možné přístupy a jejich nosnost i možnou vratkost, a k tomu ještě musí vývojově mapovat materiál, jemuž se věnuje. Přesto zde už myslím je zřetelný trend věnovat se – v duchu někdejší Nitranské školy – anatomii popkulturních děl, jejich tvarům a uspořádání, domyšlené poté i do podoby určité vývojové poetiky. V tomto zacílení je, zdá se, určitá obecnější „logika“, patrná i v našich zemích. „Pražský“ pohled na populární kulturu, rozvíjený jednotlivci ve spektru institucí od Ústavu pro českou literaturu AV ČR až po Fakultu humanitních studií UK, je koncentrován především na její politický rozměr a dopad (cenzura, ideologie, mocenské síly, tedy vesměs faktory ovlivňující její produkci). Pohled na popkulturu v Olomouci, kde se na Univerzitě Palackého dostala do náplně oborů žurnalistiky či mediálních studií, se naopak jeví jako mnohem koncentrovanější na tematickou a výrazovou podobu děl samotných či na sféru recepce. Těžko soudit, zda je to náhoda, či zda pocit pobytu v „centru“ evokuje potřebu nacházet body původu a univerzální parametry, zatímco pohled z „periferie“ je podložen vědomím mnohosti, různosti a respektem k jedinečnosti každého provedení.

Autor je literární teoretik.

Napsat všechno ještě jednou

Michail Šiškin hledá nový typ klasického románu

Obyčejný život, láska a smrt, rodina a válka v dopisech dvou zamilovaných. Michail Šiškin v románu *Listář* zpracovává základní lidská témata. Není to snadná cesta a číhají na ní myšlenkové stereotypy a omšelá slova. Autor tuto výzvu programově přijímá a vytříbeně balancuje na sentimentální hraně.

KATEŘINA M. KOLÁŘOVÁ

Listář (Pismovnik, 2010), nejnovější román Michaila Šiškina, současného ruského prozaika, žijícího ve Švýcarsku, vyšel v překladu do češtiny na konci loňského roku. Kromě něj byla u nás zatím vydána pouze autorova prvotina, povídka s názvem *Hodina kaligrafie* (Urok kalligrafii, 1993), zařazená v roce 2007 do Antologie ruských povídek.

Šiškin na začátku románů a povídek s oblibou používá epigrafy ukazující na způsob, jakým mají být jeho texty čteny, nebo úvodní věty s podobnou úlohou: „Otevírám včerejší večerník, píšou o nás dvou. Že na počátku znovu bude slovo.“ Tak začíná v *Listáři* příběh Volodi a Sašenky, milenců, kterým nebylo umožněno žít ve společném světě. Každý dostává přidělený vlastní osud, a dokonce vlastní historickou dobu a místo. Přes mezeru v prostoru a času si posílají dopisy, které pro ně znamenají středobod i potvrzení jejich životů: „Pokud všechno, co jsem dnes viděl, nezapišu, nic z toho nezůstane. Jako by se to nikdy nestalo.“

Písek mezi prsty

Volodu a Sašenku spojuje pouhé jedno společně prožité léto na chatě, popsané na začátku románu, které nese prvky ztraceného ráje dětství. Pro čtenáře je v něm snadné rozpoznat vlastní zasuté vjemy a prožitky: „Na verandě sis mě posadil do proutěného křesla a z nohou mi začal oprašovat písek. Tak jako táta. Když jsme se vraceli z pláže, otíral mi nohy úplně stejně, aby mi písek nezůstal mezi prsty.“ Záhy se cesty postav rozdělují, Voloda se rozhodne odejít a „vybrat si válku“, doslova vypadáva ze sotva zahájeného milostného příběhu. Jedná se o programové nastavení situace, výchozí bod, který autor potřebuje pro své další vyprávění.

Od počátku běží čas obou postav v odlišném rytmu: Saša prožije dlouhý život plný těžkostí a ztrát blízkých lidí v bezčasí mimo politické či společenské záchytné body, připomínajícím nedávnou ruskou minulost až současnost. Volodovi je vyměřeno pouze několikaměsíční přežívání v krutých podmínkách válečného tažení proti takzvanému boxerskému povstání v Číně v létě roku 1900, které je již v první čtvrtině románu přerušeno oznámením jeho smrti (jak jinak než dopisem), což však nebrání tomu, aby se Voloda dál účastnil tažení a pokračoval v korespondenci. Na přeskáčku se tu rekapituluje dětství a dospívání obou postav, zaznamenává se Sašino stárnutí a Volodovy válečné útrapy. Autorův vybroušený jazyk a schopnost vystihnout zejména vůně, chutě a další charakteristické detaily a smyslové vjemy popisovaných vzpomínek na nejlepších místech textu aspirují na pokračování v tradici Ivana Bunina. Chronologie ani fyzikální zákony nemají v *Listáři* valný význam, a tak se Voloda může ptát: „Proč jsme se narodili v tomto století, a ne, řekněme, ve třicátém čtvrtém? (...) Proč kulky neletěly do minulosti nebo budoucnosti, ale do proděravělé hlavy nešťastného terče?“ V duchu neomezené časoprostorové prostupnosti se Volodovo čínské tažení dočasně promění v citace z cestopisu Marka Pola s bájnými příběhy o příšerách a lidech s psími hlavami, aby se z něj pak opět stalo podrobné líčení útrap a umírání vojáků velmocí potlačujících čínský odpor: „Odpovědět na přímou otázku, kde a kdy se děj odehrává, je těžké – odehrává se vždy a všude,“ říká k otázce volného nakládání se souřadnicemi sám autor.

Jazyk zarostlý banalitou

V *Listáři* stejně jako v ostatních Šiškinových románech dominuje absolutní vztah autora k psanému slovu jako pokladnici či Noemově arše, která jediná je schopná zaznamenat a uchovat prchavost okamžiku a zachránit lidské zážitky před nevyhnutelným zapomněním tím, že je přenese do svěbytného literárního prostoru stojícího mimo konkrétní

čas a místo: „Vím, že napsaný dopis k tobě dřív nebo později dorazí, zatímco nenapsaný zmizí beze stopy. A tak ti píši, Sašenko má!“ Název románu odkazuje k historickým vzorníkům, které obsahovaly šablony dopisů pro různé oficiální i soukromé příležitosti. Ke čtení se nám tedy v *Listáři* nabízejí příběhy s všeobecně platným charakterem, určitý rezervoár textů autora, který si je vědom toho, že vše již bylo napsáno, a přesto má cenu pokoušet se to napsat ještě jednou, prosekat si znovu vlastní cestu jazykem zarostlým banalitou.

Listář se v porovnání s autorovými předchozími romány, sugestivně spletenými z více časových a dějových linií, sahajících od vojenských výbojů perského krále Kýra po vyprávění uprchlíků o čečenské válce, rozpíná na jednodušší nosné konstrukci, kterou představuje tradičně bipolární mužsko-ženský svět. Saša reprezentuje ženskou sféru, soukromí a výsostnou intimitu s tématy rozvíjení a uvádání ženské krásy, mateřství, komplikovaných manželských a mimomanželských vztahů a péče o nemocné blízké. Voloda zastupuje mužský svět s jeho válečnou zkušeností.



Gabriele Münterová: Čtoucí, 1927

Zároveň se touží stát spisovatelem, bezvýhradně věří ve slova, stejně jako o nich pochybuje. Jeho rozhodnutí odejít do války je symbolickou výpravou do světa, cestou za poznáním něčeho skutečného, co stojí v opozici vůči pouhým slovům, o něž se však v dopisech dále opírá a využívá je k zafixování skutečnosti, v čemž explicitně rozpoznáváme Šiškinovo stěžejní téma.

Brikoláže (ne)pohodlného emigranta

Michail Šiškin (nar. 1961) prožívá od devadesátých let svůj splněný spisovatelský sen. Pochází z moskevské rodiny po několik generací perzekvované sovětským režimem. Rusko opustil před téměř dvaceti lety a usadil se ve švýcarském Curychu. I tak patří v současnosti k nejčtenějším autorům v Rusku. Za každý ze svých posledních tří románů dostal alespoň jednu významnou ruskou literární cenu, přední scény převádějí jeho romány do jevištní podoby, ceny a překlady se množí i v zahraničí.

Šiškin se staví kriticky k současné politické situaci v Rusku, což vyjadřuje v četných rozhovorech i tím, že odmítá zastupovat Rusko na mezinárodních knižních veletrzích. Loni nepřijal účast na americkém BookExpo, který se konal na přelomu května a června v New Yorku. Neúčast zdůvodnil otevřeným dopisem, v němž uvedl, že nechce zastupovat stát, jehož politiku považuje za destruktivní a jehož systém neakceptuje. Na moskevském knižním veletrhu Non/Fiction loni na podzim pak zastupoval Švýcarsko. Jeho texty dokážou ideologicky polarizovat ruskou veřejnost:

jedna její část ho považuje za nedostatečně proruského autora, který z literárního hlediska nadbytečně přejímá západní vzory a o problémech Ruska píše z pohodlí švýcarské emigrace. Vlna kritiky se zvedla poté, co básník Alexandr Tankov odhalil, že v románu *Venušin vlas* (Veněrin volos, 2005) byly využity bez větších úprav pasáže z memoárů sovětské spisovatelky Věry Panovové. Poněkud přemrštěná reakce na tento fakt se ozvala zejména na ruských sociálních sítích.

Zařazování vypůjčených úryvků textů, jazykové odkazy, brikolážní hra se styly a jejich významy patří nedílně k Šiškinovu rukopisu. Rozhodně ale nejde o odosobněnou konceptualistickou hru s vyčerpanými jazykovými vzorci. K intertextualitě a jazykovému citování z různých míst, prostředí a dob, které se v jeho dílech často prolínají, naopak přistupuje z tradičního východiska, kterým je hledání co největší autentičnosti hraničící s dokumentárností. Využitím memoárů Panovové ze začátku 20. století pro postavu Bely z *Venušina vlasu*, v níž lze rozpoznat známou sovětskou estrádní zpěvačku Izabellu

Jurjevovou, jejíž stoletý život překlenul celé 20. století, získal typická slova a detaily hmatatelně dokreslující období jejího mládí.

Šiškina motivuje k ponoru do různých historických dob a k dokumentování zapomenutých událostí snaha o nový typ románu, který neztrácí kontakt s tradicí. Prvním románem *Larionovovy zápisky* (Zapiski Larionova, 1993) programově navázal na ruskou románovou tradici 19. století. Ve *Venušině vlasu* se zase objevuje topos Říma, odkazující ke gogolovské linii ruského spisovatele-emigranta, který přes izolaci od vlasti usiluje o zaznamenání něčeho výsostně ruského – tedy k linii, k níž se Šiškin aktivně hlásí.

Umírněné zpochybnění časové posloupnosti, jež se nevylučuje s dějovostí a čtivostí, společně s tradičně pojatou emocionalitou řadí *Listář* do řady modernistické prózy. Text ignoruje konceptualistickou zkušenost a navazuje na starší předchůdce – Vladimira Nabokova, Sašu Sokolova či Jamese Joyce. *Listář* má své mnohočetné vrcholy v detailech textu, v nehybných zkoumavých pohledech do nitra jevů a věcí, založených na důvěrném vztahu s jazykem jako sice tisíckrát obnošeným, ale jediným dostupným nositelem vertikály. Šiškin se nebojí velkých slov a umí s nimi zacházet, ale jejich přemíra vzbuzuje otázku, zda autor – aspoň občas – nemíří příliš těžkými náboji na nedosažitelné cíle.

Autorka je rusistka.

Michail Šiškin: *Listář*. Přeložila Linda Lenz. Větrné mlýny, Brno 2013, 432 stran.

Japonské hrdinské čtení

Od tragického hrdiny k obyčejnému samuraji

Tradice dobrodružných příběhů, v nichž významnou roli hrála bojová umění a jejichž protagonisty byli samurajové, je v japonské literatuře stará přes tisíc let. Historické či částečně mytické postavy se za tu dobu výrazně proměnily a dodnes se s nimi můžeme setkávat například v žánru mangy.

MARTIN TIRALA

Je jen málo slov tolik evokujících Japonsko jako výrazy gejša, harakiri nebo samuraj. Navzdory tomu, že se jedná o termíny svázané s dobou předmoderní, nikoli se současností, pro většinu lidí jsou to symboly země vycházejícího slunce. Toto paradigma se samozřejmě postupně mění, během nejméně patnácti let se do srovnatelné pozice dostaly výrazy manga, anime či otaku, avšak i svět popkultury je hluboce prostoupen předmoderním dědictvím. Není překvapivé, že jedním z nejoblíbenějších žánrů mangy jsou příběhy, v nichž se to nindži, gejšami a samuraji jenom hemží. Navíc minimálně od počátku 17. století jsou samurajské příběhy a jejich hrdinové značně idealizovaní a obzvláště v populární literatuře 20. století jsou samurajové primárními objekty romantických představ mladých Japonců.

Idealizaci a romantizujícím tendencím se však samurajové nemohli vyhnout ani v dřívějších dobách. Už v samých počátcích japonské literatury, konkrétně v kronice *Kodžiki* (Záznamy o starých věcech, 712 n. l.) se objevuje typický japonský hrdina, jehož osud směřuje neodvratně k tragickému konci. Nejedná se zatím o samuraje, je jím syn legendárního dvanáctého japonského císaře Keikóa, princ Jamato Takeru. V samotném příběhu si císař Keikó všímá násilné povahy svého syna, vysílá ho proto na různé výpravy a očekává, že na nich zemře. Ale Jamato Takeru si během těchto výprav podrobuje své nepřátele a vrací se domů vždy vítězně. Následují další výpravy a teprve v momentě, kdy by se s ním Keikó mohl konečně usmířit, Jamato Takeru tragicky umírá. Až setkání s nadpřirozenem dokáže tohoto hrdinu zlomit a smrt jej potká při střetu s divokým kancem, do něhož se vtělilo jedno z božstev. Bez ohledu na formu vyprávění a dobové zasazení do dávné minulosti má postava Jamata Takerua typické rysy, kterými se vyznačovali pozdější hrdinové středověkých příběhů. Je prototypem tragického hrdiny, který si svými činy získá na svou stranu většinu čtenářů, a skrze svou smrt se tato postava zafixuje do kolektivní paměti pro budoucí generace.

Zrod samurajské legendy

Japonská klasická literatura, která se v 10. až 12. století pěstovala na císařském dvoře v hlavním městě Heian (dnešní Kjóto), v tradici těchto hrdinů nepokračovala. Zjemněli dvořané se v literatuře vyhýbali všemu hrubému, vulgárnímu či násilnému. Nicméně i tehdejší poezie vykazovala tendence k melancholickým náladám, básníci a básničky psali raději o svém smutku a bolesti z loučení než o radosti a nadšení z opětovného shledání. Nejedná se vložení o hořekování nad tragickým osudem, ale smutek, který tyto básně vyvolávají, je stejně intenzivní jako v případě žalozpěvů známých z doby vzniku kroniky *Kodžiki* či při skonu tragického hrdiny.

Avšak právě v tomto relativně mírumilovném období se v Japonsku formovala samurajská vrstva. Nejprve v odlehlých provinciích, později i v hlavním městě. V polovině 12. století byla přítomnost samurajů natolik výrazná, že se zapojovali i do nástupnických sporů

jednotlivých císařů a excísařů, případně jejich regentů z rodu Fudžiwara. O těchto událostech a o pozdějších válkách mezi samurajskými rody vyprávěly gunki monogatari (vojenské příběhy), jež vznikaly od 13. do 15. století.

Nejznámějším dílem tohoto žánru je *Heike monogatari* (Příběh rodu Taira), rozsáhlé monogatari, jež popisuje vzestup a pád rodu Taira a následné boje s rodem Minamoto. Právě v tomto středověkém eposu se objevuje další výrazná postava, o níž lze prohlásit, že je typickým představitelem japonského tragického hrdiny. Byl jím Minamoto no Jošicune (1159–1189), mladší bratr budoucího šóguna, Minamoto no Joritoma (1147–1199). Jošicune byl původně svým bratrem pověřen, aby porazil tairskou armádu, což se mu po sérii vítězných bitev skutečně podařilo, ale Joritomo se ho nakonec rozhodl – zřejmě z obavy o svou výsadní pozici – zavraždit. Vojenské úspěchy generála Jošicuneho budily obdiv a stejně tak jeho smutný konec, když byl navzdory skutečnosti, že byl svému bratrovi neustále věrný, donucen spáchat sebevraždu, probouzel u Japonců po celé generace soucit.

Tato postava byla natolik oblíbená, že se opakovaně objevovala i v dalších literárních dílech a divadelních hrách. Nejvlivnějším v tomto smyslu byl romanticky laděný příběh *Gikeiki* (Zápisky o Jošicunem) ze 14. století. Jošicune je zde ještě jako malý chlapec vychovávaný v horách Kurama na sever od města Heian, kde se seznámí se skřety tengu, kteří jej naučí létat a bojovat s mečem, a i proto se z něj později stane neporazitelný válečník, svou neohrožeností připomínající bájněho Achilla. V závěru díla je pak podrobně popsána Jošicuneho hrdinská smrt. Aura tragického hrdiny tak byla ještě posílena.

Co skrývají černé a modré obálky

V období Tokugawa (1600–1868), kdy Japonsko po sto letech válek zažilo mimořádně dlouhé období míru, se obraz samurajských hrdinů v literatuře začal postupně proměňovat. Tragický skon byl i nadále preferovaným tématem, avšak vzhledem k tomu, že samurajové již nebojovali a stali se z nich úředníci, zvětšoval se rozpor mezi realitou a idealizovanou představou samuraje. Současně do tehdejší rozsáhlé produkce častokrát zasahovala cenzura, takže se autoři v mnoha případech uchýlovali k zasazování relativně nedávných historických událostí hlouběji do minulosti a ke změně, či přesněji řečeno k šifrování jmen hlavních hrdinů. To nic nemění na skutečnosti, že téměř polovina tehdejší prozaické tvorby se týkala samurajů a jejich dobrodružství.

Již na počátku období Tokugawa, spolu s rozšířením knihtisku, se objevil nový typ válečných příběhů, jež vykazovaly prvky reportážní literatury, a od poloviny 18. století se těšil oblibě nový žánr knížek s černou obálkou, neboli kurohon, a knížek s modrou obálkou, takzvaný aohon. Kurohony byly většinou dobrodružné válečné příběhy určené pro chlapce, aohony byly vesměs příběhy o pomstě se standardizovanou strukturou, kdy se protagonisté, ne nutně samurajové, po dlouhém hledání a tápání odhodlají pomstít za smrt svého pána či příbuzného. Samurajové však byli hrdiny i jiných žánrů. Například jedno z nejrozsáhlejších děl žánru jomihon (doslova knížky ke čtení), *Nansó Satomi hakkenden* (Vyprávění o osmi psech a rodu Satomi, 1841) od Kjokuteie Bakina (1767–1848), je komplikovaným dobrodružným příběhem dávného samurajského rodu, který usiluje o znovuoobnovení svého knížectví. Samurajské příběhy období Tokugawa přesahovaly také do divadelního umění, a to jak do divadla s živými herci, tak i do loutkového. Dalo by se říct, že svět samurajů prostupoval celou společností.



Samuraj s mečem, kolem roku 1860. Archiv VUF

Musaši, Soumrak a další

Oblibě samurajských příběhů a jejich hrdinů nebránila ani modernizace Japonska, započatá v roce 1868. Ke společenským změnám samozřejmě nedocházelo hned a jistou dobu rovněž trvalo, než se proměnilo celkové literární klima. V rámci populární literatury, stejně jako ve filmu, se však samurajská tematika udržela na vrcholu čtenářského zájmu až do konce druhé světové války. Objevili se noví hrdinové, většinou z období Tokugawa, zároveň docházelo k proměnám představ o hrdinech z dob dřívějších. Nikdo si však nevydobyval větší slávu než Mijamoto Musaši (1584–1645), muž, který se stal symbolem veškerých samurajských ctností, nejvíce se ale proslavil svým šermířským uměním. V nesmrtelném románu Jošikawy Eidžiho (1892–1962) *Mijamoto Musaši* (Musaši, 1939) byl vykreslen jako člověk na cestě za poznáním sebe sama, jako člověk, který se ze zuřivého barbara vypracoval na kultivovanou lidskou bytost. Tato postava je na hony vzdálena typickému tragickému hrdinovi ze středověku, jakým byl Minamoto no Jošicune. Nejenže Musaši neskončí tragickou smrtí, ale dokonce se stane vzorem hodným následování.

Jako pozitivní vzor sloužil Musaši v idealizované podobě Jošikawy Eidžiho i mnoha generacím mladých Japonců po prohrané druhé světové válce. V druhé polovině 20. století na Jošikawův přístup navázala řada autorů a samozřejmě ne vždy se jednalo o pozitivní

vykreslení historických osobností, někteří samurajové jsou popsáni vyloženě nihilisticky. Kritičtějšího ducha ve svých románech projevoval například spisovatel Šiba Rjótaró (1923–1996), který se mimo jiné zabývá i problematikou otevírání Japonska Západu na konci období Tokugawa, tedy střetem světa samurajů s vyspělou západní civilizací. Po druhé světové válce se do psaní samurajských příběhů pouštějí i ženy, často se pak zaměřují na roli samurajských dcer a manželek během rozhodujících historických událostí, například Nagai Mičiko (nar. 1925) si v románu *Hódžó Masako* (Masako, 1969) za protagonistku zvolila manželku již zmíněného Minamoto no Joritoma.

A některé současné samurajské příběhy jsou díky filmovým zpracováním známé i u nás, například *Tasogare Seibei* (Soumrak, 1988) či *Kakuši ken* (Skryté ostří, 1981) od Fudžisawy Šúheie (1927–1997), jež zfilmoval režisér Jamada Jódži (nar. 1931). Samuraj ve Fudžisawově podání není idealizován ani trochu, je to většinou obyčejný člověk, který má stejné existenční problémy jako běžný smrtelník. Obyčejný samuraj je obětí machinací vrchnosti, stejně jako chudí rolníci na venkově. Zde je vidět další posun v představě samurajského „hrdiny“. Cesta od tragického hrdiny k Fudžisawovu samuraji byla dlouhá a klikatá a je pravděpodobné, že se opět začne ubírat zcela jiným směrem.

Autor je japanolog a překladatel.

Tajná zbraň Východu

Asijská bojová umění ve filmu

Jsou to především akční filmy, kterým bojová umění vděčí za svou celosvětovou popularitu. Ze zápasnických technik se především v Hongkongu a Hollywoodu stal spektakl, který může mít také nacionalistický nebo až esoterický rozměr.

ANTONÍN TESÁŘ

Teoretik Paul Bowman v eseji *Enter The Žižekian: Bruce Lee, Martial Arts, and the Problem of Knowledge* (viz s. 18) pokládá otázku, zda osobnost Bruce Leea nevytvořila nějaký most mezi západní a východní kulturou. Z hlediska kinematografie se zdá, že impuls, který hvězda bojových umění vyslala, se vlastně moc nepodobá elegantní vanda-mmovské roznožce, jež by spojila oba světy. Spíš se dá říct, že Lee jak asijské, tak i západní filmy s bojovými uměními vydatně nakopl, byť různými směry. Praxe bojových umění (která „esenciálně“ není ničím víc než právě jen touto praxí samou) získala ve východoasijské filmové tradici úplně jiné atributy než v euroamerické. V obou případech se sice v první řadě jedná o efektní spektakl, ten je ale zasazen do různých souvislostí. Význačnými příklady obou tradic mohou být dva proslulé Leeho filmy. V *Cestě draka* (Meng long quojiang, 1972) Lee hraje muže z Hongkongu, který se vydává do Říma pomoci svému strýčkovi proti místním mafiánům, *Pěst plná hněvu* (Jing wu men, 1972) se zase odehrává v Šanghaji počátku 20. století, kde Leeho hrdina bojuje s japonskými okupanty.

Proti bezpráví a pro národ

První titul dobře charakterizuje západní tradici bojových filmů. Asijská bojová umění tu hrdinům slouží v první řadě jako „tajná zbraň z Východu“, která jim umožňuje získat fyzickou převahu. Proti bílému útlaku ji využívaly černošské hvězdy sedmdesátkových blaxploatačních filmů Jim Kelly a Fred Williamson, proti „bezpráví“ obecně pak nespočet osmdesátkových a devadesátkových akčních hvězd především béčkového Hollywoodu. V řadě případů, typicky v televizním seriálu *Kung Fu* (1972–1975), je navíc čistě fyzické zvládnutí bojové techniky doprovázeno spirituálním vzhledem vycházejícím z tak či onak deformovaných „východních filosofí“, v množství sportovních snímků z legálních či ilegálních arén je pak přímo spojeno s motivem výcviku a sou-těživosti. Každopádně bojové umění zůstává něčím exotickým, zpravidla mystickým a rezervovaným výlučně pro několik málo „mistrů“.

V mnoha hongkongských filmech se naopak zdá, že tu bojové umění ovládá úplně každý a jde jen o to, kdo lépe. Leeho *Pěst plná hněvu* je ale charakteristickým hongkongským bojovým filmem především v tom, že ukazuje „kung-fu“ jako domácí zbraň namířenou proti cizím okupantům, ba co víc, jako určitý znak národní identity. Nacionalistický rozměr je v čínském kontextu bojových umění přítomný přinejmenším od dvacátých let minulého století, kdy se čínská vláda snažila z prastarých domácích bojových tradic udělat páteř nacionálního sebevědomí a zároveň na nich založit „nový heroismus“, který se měl řídit heslem „posiluj své tělo, posilíš svůj národ“. V případě asijských bojových filmů nicméně docházelo toto spojení svého naplnění zcela spontánně, jelikož obdiv k hrdinovým fyzickým schopnostem předváděným skrze spektakulární bojové scény tu byl následován určitým pocitem spřízněnosti, daným sounáležitostí ke stejnému národu.

To platí zejména pro hongkongskou, potažmo čínskou kinematografii, kde filmy



Bruce Lee vydatně nakopl západní i východní bojovou kinematografii. Z filmu Cesta draka. Foto toutlecin.com

s bojovými uměními tvoří jeden z dominantních žánrů. Obdobu téhož ale najdeme i v thajských filmech Tonyho Jaa. Hrdinové Jaaových filmů obvykle pocházejí z venkovských oblastí severovýchodního Thajska a cestují do města, aby zachránili tradiční národní symboly, ve snímku *Ong-bak* (2003) buddhistické sošky, v *Ong-baku 2* (Tom yum goong, 2005) slona, který je nejen tradičním znakem královské moci, ale dodnes představuje pro venkovany důležitý zdroj živobytí, spojený s nemalými finančními náklady. Jaa zde navíc předvádí techniku, která nevychází ze současného muai thai, ale z jeho klasičtějších forem muai khat cheuak (styl, v němž bojovníci mají ruce omotané látkou) a muai khot-chasan (styl, jež v minulosti v době válek využívali bojovníci k obraně královského slona).

Stejně znaky nacházíme také v prvním filmu Garetha Evanse a Iko Uwaise (kteří později natočili proslulý *Zátah*, *Serbuan maut*, 2012, recenze v A2 č. 16/2012) *Cesta bojovníka* (Merantau, 2009), jehož hlavním hrdinou je venkovský mladík a mistr indonéského bojového umění silat (což je souhrnné jméno pro řadu lokálních bojových stylů), který vykonává tradiční rituál dospělosti, nebo ve vietnamském snímku Charlieho Nguyena *Rebel* (Đòng máu anh hùng, 2007), odehrávajícím se v období francouzské koloniální nadvlády nad zemí a prezentujícím místní bojový styl vovinam.

Příběhy potulných šermířů

Pro starší hongkongskou kinematografii byla úcta k národní tradici jedním z určujících znaků napříč různými žánry. David Bordwell popisuje hongkongskou kinematografii jako jistý mezistupeň mezi lokálně orientovanou produkcí směřující hlavně na domácí trh (například současný český film) a globálně zaměřeným filmovým průmyslem oslovujícím „celý svět“ (modelově Hollywood). Hongkong naproti tomu představuje regionální kinematografii, která zhruba od padesátých let exportuje svou tvorbu zejména mezi čínské diasporní publikum na Tchaj-wanu,

v Thajsku a dalších východoasijských zemích, ale i v Austrálii, USA či Evropě. Hongkongské produkce od padesátých po zhruba sedmdesátá léta (kdy se ze zdejší kinematografie stal fenomén masově šířený i na Západ) tedy často akcentovaly nostalgii diasporních Číňanů po rodné zemi i jejich patriotismus. Oba tyto znaky byly typické i pro zdejší bojové filmy.

První snímky s bojovými uměními v Hongkongu vznikly už ve třicátých letech, nicméně k zásadnímu zlomu došlo v páté a zejména šesté dekádě, kdy především velká produkční společnost bratří Shawů začala pod vlivem módy japonských samurajských filmů ve velkém natáčet velmi úspěšné snímky spadající do prastarého čínského žánru wu-sia, tedy příběhů potulných šermířů. Wu-sia byl původně literární, a posléze operní žánr. Přestože se jedná o snímky s bojovými uměními, nejde o styl, který byl později označen jako „kung-fu filmy“. Hrdinové wu-sia filmů totiž zpravidla disponovali nadlidskými silami, které demonstrovali při vzájemných soubojích, takže bojové scény sestávaly obvykle z létání postav vzduchem (což bylo trikově realizováno pomocí trampolín nebo závěsných drátů), zveličených akcí (souboje s meči a různými exotickými zbraněmi), případně dalších efektů typu světelných paprsků vizualizujících proudy energie.

Reálné kung-fu

V souvislosti s rozdílem mezi wu-sia a „kung-fu“ filmy se mluví také o opozici severní a jižní tradice čínských bojových umění. Wu-sia filmy jsou chápány jako díla navazující na severočínskou bojovou tradici škol wudang a severního shaolinu, rozhodující inspirací těchto děl však byly postupy čínské opery. Typické znaky „kung-fu“ filmů se naopak kladou do souvislosti s jihočínskými bojovými styly spojenými se školou jižního shaolinu. Nejvýraznějším z nich je styl wing chun, úsporná technika vytvořená pro reálné zápasy na malou vzdálenost. Dominantně také používá samotné lidské tělo a do značné míry se obejde bez zbraní. Wing chun je tradičně

spojený s hongkongským národním hrdinou Wong Fei-hungem, s postavou čínského mistra Yip Mana, který se v posledních letech stal hlavní postavou několika bojových filmů, a také se samotným Brucem Leem, jenž na základě wing chunu vybudoval svůj eklektický bojový styl jeet kune do.

Lee přitom rozhodně nebyl první, kdo v hongkongských filmech praktikoval jižní bojová umění. Studio bratří Shawů krátce před prvním Leeho filmem uvedlo několik výrazných snímků s typickými kung-fu souboji. Leeho mimořádně úspěšné opusy z první poloviny sedmdesátých let nicméně pomohly nový trend ustanovit a především proslavit po celém světě. Stylu bojových scén vycházejících z „jižní tradice“ se mezi samotnými filmaři začalo říkat „reálné kung-fu“. Onen realismus je možné chápat ve vztahu k teatrálnímu a nadsazenému stylu wu-sia snímků, oproti nimž soubojové scény kung-fu filmů předvádějí reprezentace reálných bojových sestav, přičemž boj tu má mnohem rychlejší, kontaktnější a brutálnější průběh. „Reálnost“ kung-fu filmů má ale další rozměr v tom, že daleko méně uplatňuje speciální efekty a daleko silněji se soustředí na předvádění fyzických výkonů samotných herců, s čímž souvisí i to, že bojovníci mnohem méně používají nástroje a jako zbraň využívají vlastní těla. A konečně příklon k realismu lze vidět i v tom, že podobné snímky zpravidla nemají mytické zápletky a jejich hrdinové neopylávají nadpřirozenými schopnostmi.

Právě kung-fu filmy se staly dominantním typem bojových filmů ve východní Asii (i když wu-sia se tu také stále natáčí) a vzorem pro západní snímky s asijskými bojovými uměními. Asijské soubojové techniky se staly nejen spektakulární podívanou, ale poskytly také možnost mnoha sportovcům a atletům exhibovat své schopnosti. Možná proto také v současné době bojové filmy na Západě ustupují. Současná technika frenetického střihu, který fázuje akci do mnoha krátkých záběrů, totiž nedává aktérům příležitost patřičně předvést své pohybové schopnosti.

Umění boje i střihu

O vztahu bojových a filmařských technik

Filmy s bojovými uměními se musejí nutně vyrovnat s napětím mezi dynamikou pohybu aktérů na plátně a dynamikou střihu, který tento pohyb fázuje. Zejména hongkongský film se stal školou, která obě složky dovedla k mistrovské symbióze.

TOMÁŠ STEJSKAL

Ve slavné scéně ze snímku *Pěst plná hněvu* (Jing wu men, 1972) Bruce Lee přichází do sídla nepřítele, japonské školy boje, kam, jak se píše před vchodem, „je Číňanům a psům vstup zakázán“. Čínský rek vyskakuje a vykopává ceduli do vzduchu. Jako by to však nestačilo, pokračuje s ní v letu a další ranou stejné nohy ji rozkopává na kousky. V této scéně se manifestují dvě důležitá specifika asijských bojových filmů: bojová umění v nich často fungují jako nástroj posilování národních hodnot a fyzické výkony jsou předváděny v dlouhých, střihem nepřerušovaných záběrech, aby nemohla být zpochybněna jejich autenticita.

Napětí klidu a pohybu

Mnohé snímky největšího hongkongského studia Shaw Brothers, v jehož ateliérech se moderní bojový film (vzešlý ze starších šermířských fantasy wu-sia) zrodil, pracovaly s dlouhými záběry a horizontálně se pohybující kamerou, jež snímala akci sestávající z propracovaných choreografií, které měly zdůraznit plynulost pohybů a inspirovaly se muzikálovými čísly. Zatímco u starších bojových či šermířských filmů se často zachycovaly hromadné soubojové scény, Bruce Lee stanul na plátně jako jediný, nezpochybnitelný, magický středobod, k němuž se upíná oko kamery i diváků. Jeho specifickou bojovou techniku doprovázel i neméně svébytný herecký styl, jehož neoddělitelnou součástí byla vedle legendárních hlasových projevů i zvláštní dynamika těla, založená na ost-

(jako příklad se v první řadě nabízí komediální talent Jackie Chan). Druhou paralelou je využívání metody konstruktivního střihu převzaté od sovětských tvůrců, která představuje protipól estetiky dlouhých záběrů, jak je praktikovaly wu-sia filmy. V konstruktivním střihu se neukazuje žádný ustavující celkový záběr, ale celá akční scéna sestává pouze z detailů. Tato technika dobře slouží nejen zmiňované rytmizaci filmové formy, ale často jde přímo proti realistickému záznamu skutečné akce a využívá se k zachycení nereálných scén.

Napětí mezi „reálnými“ kaskadérskými a bojovými výkony hereckých hvězd a k nasazeným akcím svádějící technikou střihu je v hongkongských filmech neustále přítomné. Skupina herců kolem Jackieho Chana strávila celé dětství mnohaletou drezúrou ve škole Pekingské opery, kde se trénovalo i více než deset hodin denně. Chan také jako první začal pod závěrečné titulky svých filmů vkládat nepovedené kaskadérské záběry, při nichž se často vážně zranil. Přestože výkony asijských bojových hvězd jsou realistické, (doslova) až to bolí, stejně typické pro zdejší bojovou kinematografii jsou i trikové záběry, kde je efekt umocněn či přímo nafigován pomocí filmařských prostředků, ať už pomocí střihové skladby nebo zpomalením či zrychlením záběru. Ostatně moderní trik zpopularizovaný filmy Zacka Snydera, především *300* (2006), má kořeny právě v Hongkongu, kde se velmi invenčně pracovalo s nenápadnými, často až při postprodukc

Krvavý sport, Bloodsport, z roku 1988) a částečně tu přetrvávala – už proto, že méně stříhat je prostě levnější. V sérii Neporazitelný (Undisputed, 2002–2010) stále ještě dominují reálné akrobatické výkony aktérů vzešlých z oblasti MMA (Mixed Martial Arts), jež jsou zachycené v dlouhých záběrech, ale obecně platí, že poté, co s digitalizací zlevnil i střih, se tvůrcům nízkorozpočtových filmů vyplatí investovat více do hrubého materiálu než do schopných herců a kaskadérů. Vedle béčkových „arénovek“ lze v západní kinematografii nalézt realistické ztvárnění akce v klidných, dlouhých záběrech snad jen v Soderberghově *Zkratu* (Haywire, 2011), snímku příznačně se pohybujícím na hraně béčkové žánrové inspirace a hollywoodského autorského filmu.

Špína a bláto

Asijské bojové filmy jsou v novém tisíciletí naopak čím dál fyzičtější a kontaktnější, vedle kopů a úderů se v nich po vzoru MMA souborů více využívá chvatů na zemi. S příklonem k fyzičnosti souvisí i popularita současných snímků o Yip Manovi, které natočilo hned několik výrazných režisérů (Wilson Yip, Herman Yau a Wong Kar-wai). Styl wing chun přinejmenším v podání těchto děl charakterizuje především účinnost: efektní kopy jsou nahrazeny efektivními údery pěstí ve staccatových rytmech. Novinkou je též důraz na špinavost prostředí a vážný tón. To platí hlavně pro oba yipmanovské snímky Wilsona Yipa, v nichž jsou špinavé pouliční souboje



Ve snímku Ong Bak 2 nastupuje naturalistické ztvárnění bojového chaosu. Foto imgur.com

rých přechodech z bleskurychlého pohybu do absolutního klidu. Tělo zamrzává ve vítězném gestu síly a v tváři se zračí vědomí převahy a nadřazenosti.

Leeův herecký i pohybový projev se doplňuje s invenčními technikami hongkongských filmařů, jež místní bojové filmy proslavily stejnou měrou jako sám Bruce Lee. David Bordwell v knize *Planet Hong Kong* (2000) místní akční snímky dokonce připodobňoval k veršovým formám či sonátám. Jedním z klíčových postupů hongkongských filmů je totiž práce s kontrapunktickým napětím pohybu a klidu. Geometrii ladných pohybů aktérů, přerušovaných krátkými pauzami, doprovázejí často postupy kamery, střihu i zvuku, které tomuto rytmu formálně odpovídají.

V souvislosti s hongkongskou bojovou kinematografií tak lze mluvit o dvou paralelách k filmům němé éry. Tou první je herectví bojových hvězd spojující dramatické vystupy s akrobatickými a kaskadérskými výkony

vzniklými změnami tempa, mnohdy jen o dvě či tři okénka za vteřinu.

Krvavé sporty ve střizně

Dnešní bojový film bohužel dospěl do stadia, kdy se maximální důraz neklade na předvádění fyzických schopností aktérů, ale právě na dynamiku střihové skladby. Současný hyperkinetický styl hollywoodské akce si vzal to nejhorší z hongkongských staccatových střihů a rytmů a posunul akční sekvence do říše sterilních, takřka abstraktních digitálních výjevů. Skutečně stylově či formálně výrazné akční sekvence se v kategorii áčkových blockbusterů prakticky nedají nalézt. A tyto trendy pozvolna pohlcejí i kdysi svébytný hongkongský akční film. V něm sice stále zůstávají protagonisté, kteří nepotřebují kaskadéry, ale kvůli roztržitému střihu nemají moc prostoru svůj um předvést.

Za oceánem byla estetika dlouhých záběrů vždy využívána v béčkové produkci (typickým příkladem je třeba Van Dammův

zasazený do žánru historického dramatu, v kontextu hongkongské kinematografie nezvykle vážně pojatého.

V podobném trendu se nese i nedocenený vrcholný počín Tonyho Jaa *Ong Bak 2: Pomsta* (Ong Bak 2, 2008). Oproti předchozím dvěma Jaaovým snímkům je zasazen do minulosti a především tu dochází k mnohem většímu sepětí protagonistů s prostorem. Centrem pozornosti už není jen konfrontace Jaaova hrdiny s protivníky, a tudíž střet tradičního muay thai s jinými styly. V decentralizovaných bojových scénách přichází ke slovu inspirace různými formami boje (včetně japonských technik boje s mečem) a namísto oddělených manifestací bojových dovedností a stylů nastupuje naturalistické ztvárnění bojového chaosu. Pečlivé, ladné sestavy zkrátka patří na žíněnky tělocvičen, na ulici i v dobrém bojovém filmu stále kraluje živelná improvizace před kamerou i za kamerou.

Autor je filmový publicista.

Architektura mluví sama za sebe

Rozhovor s architektem Christianem Kerezem

Christian Kerez své projekty realizuje v chudinských čtvrtích Latinské Ameriky i v centrech čínských velkoměst. U příležitosti jeho pražské přednášky, již zorganizovalo sdružení Kruh, jsme hovořili o jednoduchosti, minimalistickém přístupu a důležitosti tvůrčí svobody.

RADO IŠTOK

V osmdesátých letech jste se věnoval fotografování architektury. Jak to ovlivnilo váš pohled na ni?

Architektura mě fascinovala, ale když jsem dostudoval, nebyl jsem si úplně jistý, že bych architektem skutečně chtěl být. Začal jsem architekturu fotografovat – mohl jsem si ji tak nejdřív pořádně prohlédnout, než jsem ji začal sám vytvářet. Fotil jsem, co mě zajímalo. Věnoval jsem se například horským elektrárnám, líbila se mi jejich syrovost a invenčnost. Byly vždy založené na nějaké jednoduché myšlence, což bylo něco, co mi tehdy ve švýcarské architektuře a diskusích o ní hodně chybělo. Všichni se tehdy zabývali postmodernou a dekonstrukcí, které mě nepřitahovaly vůbec.

Původně jste chtěl být umělcem. Vaše modely mají určitou sochařskou kvalitu. Je vaše pojetí architektury ovlivněno některými umělci, například Richardem Serra?

Fascinuje mě jednoduchost, konkrétně jednoduchost myšlenky nebo konceptu. Není pro mě tolik důležitý vzhled nějakého objektu. Mám rád, když se začíná od základní ideje, z níž se pak vyvine něco velice komplikovaného nebo dokonce chaotického. Řada mých nedávných projektů, například byty v São Paulu nebo mrakodrap v Čeng-čou v Číně, se inspiřují chaosem a anarchií, jejich struktura není hned zřetelná či předvídatelná. Na počátku je ale vždy jasný záměr. Minimalismus pro mě na jedné straně znamená určitý vztah k idejím, na druhé straně umožňuje vyvarovat se zbytečných prvků, které by mohly bránit v pochopení hlavního tématu. Není třeba nacpat do budovy vše. Je mnohem zajímavější zaměřit se na něco konkrétního a vynechat všechno ostatní, co by to mohlo narušit. Moje stavby vypadají velice čistě a střízlivě. Není to však kvůli detailům, barvám, scénografii nebo příběhu, který se snažím vyprávět, ale díky architektonickým principům, které se snažím vyjevit, zviditelnit. Velice často totiž zůstávají skryté za přílišným množstvím vizuálních prvků.

V jednom rozhovoru na Benátském bienále v roce 2010 jste řekl, že architektura je způsob kritického komentáře k práci jiných. Můžete to rozvést?

Existují různé důvody, proč něco začít dělat. Můžete být spokojení s tím, co je, a pak to jen stvrzujete tím, že to opakujete. To je v pořádku, je to jedna z možností. Já se ale necítím příliš spokojen s naší současnou situací. Mohl bych ji zkoumat a reagovat na to, jak svět funguje. To mě ale nebaví. Stavby jsou pro mě především autonomní díla, беру je, jaké jsou, nemyslím si, že odkazují k tomu či onomu, že jsou obrazem naší společnosti. Věřím v architekturu jako samostatnou disciplínu. Architektura musí především mluvit sama za sebe, měli bychom ji zakoušet a chápat především jako architekturu, ne jako něco jiného. Zajímá mě samotné médium, jeho čistota, a proto se mi tak nelíbí to, co vidím kolem sebe. Jelikož je to moje povolání, můžu ukázat na konkrétních příkladech, jak by architektura mohla vypadat, co by mohla znamenat, jak bychom ji mohli zažívat.

Z toho, co říkáte, se zdá, že věříte ve společenskou funkci architekta. Zároveň však uvádíte, že vaším cílem není zlepšit svět, ale něco nového se naučit a dozvědět. Jak byste to vysvětlil?

Může se to zdát rozporuplné, ale skutečně si nemyslím, že by architektura mohla změnit společnost. Naopak se domnívám, že společnost má obrovský vliv na architekturu. Jediná politická role, kterou jsem ochoten hrát, spočívá v obraně svobody architektury a vlastní



Christian Kerez. Foto Michau

svobody architekta. Je běžné, že odmítám zakázky, které mě odsuzují k funkci dekorátéra něčeho, co už je předem určené. To není nic pro mě. Často se nacházím v jisté hraniční pozici, kdy ještě stále mohu ovlivňovat náplň a organizaci prostor, které navrhuji, ale je to křehká svoboda, můžou mi ji kdykoliv vzít. Když jsem pracoval ve Varšavě na projektu Muzea moderního umění, za žádnou cenu jsem nechtěl stavět symbolickou nebo ikonickou budovu a jsem hrdý, že jsem si to uhlávil, i když se budova ještě nepostavila. Navrhl jsem neikonickou stavbu pár let předtím, než z toho Rem Koolhaas udělal velice módní architektonický trend.

Mluvíte o neikonické architektuře, přitom ikoničnost je jedním z hlavních rysů veřejných budov stavěných v současnosti. Vaše muzeum je ale dozajista monumentální. Jak by podle vás měly veřejné budovy dnes vypadat?

V současnosti pracuji často v Číně, všechny budovy, které tam stavím, jsou v podstatě veřejné instituce. Jsou obrovské a mají na město velký vliv, to je velice důležité. A je jedno, že se třeba jedná o banku, ta je také veřejnou institucí. Co se týče muzea ve Varšavě – nechtěl jsem vytvořit ikonickou stavbu, která by byla viditelná a rozeznatelná z dálky, jako v případě Paláce kultury a věd. Chtěl jsem, aby vyjevila své ikonické vlastnosti, jen když do ní vstoupíte nebo když se procházíte v její bezprostřední blízkosti. Diskuse o ikonických budovách, jež vytvářejí identitu města a nelze na ně jen tak zapomenout nebo si je splést s jinými stavbami, mi nic neříkají. Zajímá mě sám prostor, a ne to, jak se jeví zvnějšku.

Mimo veřejné instituce jste také navrhl byty pro chudé v Latinské Americe. Jak jste se dostal k projektu favel v São Paulu?

Byla to náhoda. Byl jsem vyzván, abych přispěl návrhem ke zlepšení favel. Byl to workshop organizovaný městem. Moje matka je Brazilka – vždycky mi říkala, že když vstoupíte do favely, tak vás zastřelí. Takže mě to lákalo – chtěl jsem favelu zažít. Začalo to jako turistický výlet, dva týdny jsem se toulal po místech, která jsem měl jako švýcarský architekt vylepšit. Po dvou týdnech jsem ale řekl, že je vylepšit nemůžu, protože se mi favely líbí takové, jaké jsou, a nezdá se mi, že by bylo vůbec možné je nějak zlepšit. Místo toho, abych je měnil, jsem je chtěl naopak rozšířit. V rámci workshopu jsem svůj návrh prezentoval i představitelům místních

komunit, a těm se ten nápad velice líbil, jelikož vzdával hold místu, kde žili. A tak jsme začali stavět nové favely. Řada lidí se z favel musí odstěhovat, nikoli z důvodu, že by se jim tam nelíbilo, ale kvůli záplavám, technickým závadám a zdravotním problémům. Lidé se pak většinou stěhují do modernistických domů, které jsou ale velice anonymní. Chtěl jsem postavit pro tyto lidi bydlení, v němž by nemuseli měnit svůj životní styl. Byl to jistě sociálně angažovaný projekt. Ale kdybych měl postavit dům pro bohatého člověka v Curychu nebo v Praze, vnímal bych to podobně – jako společenský závazek: snažil bych se o co nejlepší výsledek a choval bych se k těm lidem úplně stejně.

Christian Kerez (nar. 1962 ve Venezuele) vystudoval architekturu na Spolkové vysoké technické škole v Curychu, kde se v roce 2001 stal hostujícím a od roku 2009 také řádným profesorem designu a architektury. V osmdesátých a raných devadesátých letech se věnoval architektonické fotografii, jež posléze také ovlivnila jeho přístup k architektuře. Od roku 1993 vede vlastní studio v Curychu. Mezi jeho nejznámější stavby patří obytný dům na Forsterstrasse v Curychu, škola Leutschenbach tamtéž, sociální byty v São Paulu a stále nezrealizovaný návrh Muzea současného umění ve Varšavě z roku 2007.

Utopie na Jadranu

O tunelu mezi světy

Čtyřicet let stará vize podzemního tunelu z Čech až k Jaderskému moři inspirovala Adélu Babanovou k polofiktivnímu projektu *Návrat do Adriaportu*, který je v současnosti k vidění v Galerii hlavního města Prahy. Její filmy a instalace však parazitují na ostalgi.

JAN KRATOCHVIL

Projekt podzemního tunelu k Jadranu profesora Karla Žlábků, jehož postupné koncipování, projektování i konečné zamítnutí se odehrávalo na pozadí dramatických historických událostí přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, zažil svých patnáct minut slávy v roce 2009. Vrátil se k němu tehdy student Dopravní fakulty Českého vysokého učení technického Martin Vaněk ve své semestrální práci založené na dohledaných archivních materiálech. Následně se objevily články v médiích, a dokonce i dokumentární film z cyklu České televize *Zašlapané projekty*, nazvaný *Tunel k Jadranu*.

Podzemní přístup k moři

Žlábkovým cílem bylo získat pro socialistické Československo podzemní přístup k moři, a to navzdory geopolitické situaci. Cesta tunelem měla trvat několik hodin a vést z Českých Budějovic přes celé Rakousko a dnešní Slovinsko až do Terstu. Završením této monstrózní koncepce byl uměle vybudovaný ostrov Adriaport, jehož stavebním základem měl být materiál vytěžený při stavbě samotného tunelu. Ostrov se měl stát oficiálním československým územím uprostřed Jaderského moře.

Vloni, čtyři roky po úvodním mediálním zviditelnění, se k projektu náhle obrátila česká umělecká scéna. Aleksandra Vajd a Hynek Alt toto téma zadali jako semestrální práci pro svůj ateliér fotografie na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Ve stejné době, nezávisle na nich, natočila Adéla Babanová svůj fiktivní dokument *Návrat do Adriaportu*, který vyústil v aktuálně probíhající výstavu v Galerii hlavního města Prahy. Zatímco však v případě ateliéru fotografie se jednalo o koncipování efemérního performativního gesta – cílem bylo společně překonat pešky celých 410 kilometrů dlouhou trasu k neexistujícímu Adriaportu a zpět –, Babanová zvolila sobě vlastní médium videa, obohaceného o dokumentární prvky.

Lepší než Kanáry

Její výstava pod kuratelou Sandry Baborovské je instalována v poněkud nešťastných dočasných výstavních prostorách posledního patra paláce Colloredo-Mansfeldů. Zaplňuje tři místnosti – dva rozlehlé blackroomy pro autor-ská videa jsou spojené světlým průchodem, kde se nachází prezentace dobových materiálů, dokumentujících osudy celé koncepce. V loňském roce jsme měli možnost vidět architektonicky zcela precizní blackroom pro video Mathiase Poledny na výstavě *Obrazy a předobrazy* v Městské knihovně. S tím se

instalace *Návrat do Adriaportu* nedá vůbec srovnat. Těžko říct, zda to má na svědomí nízký rozpočet, nebo prostě úvaha, že tam, kde je tma, nakonec není nic vidět.

Dokumentační část se, jak je dobrým zvykem u uměleckého výzkumu, tváří jako regulérní, lehce estetizovaná muzejní instalace. Vedle citací na stěnách a vitrín vertikálních i horizontálních hraje svou roli i jistá prostorová velkorysost, umožňující všechna data strávit. Videa Babanové zachycují dva příběhy. První, vstupní, vypráví o osudech tunelu coby opravdu realizované stavby. Gustáv Husák v dynamických fotokolážích hovoří s československým pohraničním psem, symbolem neprostupnosti státní hranice, aby si pak mohl užít cestu vlakem pod územím nepřátelského kapitalistického tábora a pronést v plavkách slavnostní projev u Jadranu. Dál nám očiti svědkové vyprávějí o svém zážitku z Adriaportu, místa, jež je lepší než Kanáry, a vše skončí nevysvětlitelnými paranormálními jevy, které způsobil smělý krok socialistického Československa získat navzdory geografické logice vlastní moře. Druhé video, nacházející se na konci „výstavního tunelu“, je osobním příběhem Gustáva Husáka a jeho radosti z odpočinku na místě, jež je tak vzdálené reálnému socialismu.

Ironická ostalgie

Obě videa trpí přes nesporné technické kvality vizuálního zpracování jedním nedostatkem.

Nesou se totiž na vlnách nostalgického ohlížení za lokální minulostí. Ať už se jedná o dobu tatíčka Masaryka nebo tanky Varšavského paktu drkotající po dlažebních kostkách na Václavském náměstí, jak nám je prezentuje populární filmová produkce, televizní pořady či barvami hýřící stránky naučných časopisů, často zde hraje hlavní roli křečovitý sentiment, namíchaný s trochou sebezpytného humoru a ironické nadsázky. V případě videa o Adriaportu je právě míra humorného nadhledu dost přehnaná.

Co chce Babanová svým projektem vlastně říct? Když jsem procházel mezi lidmi na vernisáži, nemohl jsem nezaslechnout různé rozhovory. Neslyšel jsem ale z žádných úst ani slovo o autorčině uměleckém díle, jejích videích. Vnímá jsem pouze řeči o Žlábkovi, tunelu, moři a dovolené, levné a rychle dostupné čerstvé zelenině a ovoci, rychlosti vlaku nebo větrání v podzemním komplexu. Nejvíce lidí se totiž kumulovalo právě v expozici dokumentace. Ano, je možné namítnout, že v blackroomech si zkrátka nepovídáte, proto ono postávání u skic a návrhů tunelu. Ve skutečnosti si ale myslím, že Adriaport Karla Žlábků vyhrál nad *Návratem do Adriaportu* Adély Babanové. Bylo-li to Babanové ambicí, pak je vše v pořádku.

Autor je teoretik umění a kurátor.

Adéla Babanová: *Návrat do Adriaportu*. Galerie hlavního města Prahy – Colloredo-Mansfeldský palác, Praha, 28. 2. – 25. 5. 2014.



Adéla Babanová: *Návrat do Adriaportu*, 2013

na oprátce

Umělecký dojem

ONDŘEJ FUCZIK

Umění má svoji cenu, ale nemá cenu ho hodnotit. Stejně k tomu ale neustále dochází. Přelom minulého a letošního roku je ještě stále ve znamení nejružnějších uměleckých hodnocení. Že výtvarné umění, stejně jako ostatní umělecké druhy, není nikterak měřitelné, je mnohokrát ověřený fakt. Navzdory tomu se tato poměrování opakovaně dějí, otázkou ale zůstává, jakou mají výpovědní hodnotu a komu jsou vlastně určena. Žebříčky oceňující dění na výtvarné scéně v zahraničí vznikají běžně již od sedmdesátých let a jejich propracovaný systém vyvolává iluzi, že byla nalezena zázračná formule na měření „vzdušného oparu“. Logicky se vyhybají

marné snaze posuzovat význam uměleckého díla a soustředí se pouze na dohledatelné údaje o „pohybu na umělecké scéně“. Jejich (zjednodušující) přehlednost umožňuje širší veřejnosti orientovat se v členitém prostoru současného umění. Nebo alespoň o něj vzbudit zájem. Proto se domnívám, jakožto spoluautor takového žebříčku, že zveřejňování podobných hodnocení má svůj význam. Má smysl, aby se veřejnost veřejnost zeptala: „Kdo je Jiří Kovanda?“ – a dostala na svou otázku odpověď.

Posedlost osobním hodnocením a statistikami charakterizuje naši společnost. Měření rozličných aktivit už od raného dětství se stalo běžnou, ale nebezpečnou součástí našeho života. Sportovní výkony se možná dají docela přesně ohodnotit, kritéria jsou přehledná. Je pak zajímavé sledovat, jak se tato kritéria bortí ve chvíli, kdy jedno z nich představuje i neoblíbený „umělecký dojem“. Ten bezpečně všechny tabulky zničí a znehodnotí.

Ni žebříčky jako „Sto nejlepších českých restaurací“, „nejkvalitnější vína“, „Padesát nejošklivějších automobilů“, „Miss bikiny“ nebo

„Deset nejhezčích dřevostaveb“ nedisponují kýženou objektivitou. Jediným nezpochybnitelným smyslem jejich vzniku je probuzení zájmu o danou věc u laické veřejnosti, ta odborná je většinou odmítá. Některé však mohou pozitivně rezonovat i směrem „dovnitř“.

V roce 2000 vyšel v časopise *Umělec* žebříček neúspěšnějších českých umělců devadesátých let. Jeho autoři (Lindaurová, Císař, Pospiszyl, Šírl) nezastírali subjektivní zabarvení svého výběru, zároveň však byli zárukou kvalitního posouzení. Žebříček vzbudil řadu emocí. „Pro náš výběr nebyla podstatná kritéria úspěšnosti, cen, účasti na výstavách a medializace, ale hledali jsme jasnou vnitřní sílu, přesvědčivost a mimořádnost vzhledem k současnému kontextu umění,“ uvedli autoři tehdy ve svém prohlášení a následoval seznam deseti jmen, kterým se prorokovala zajímavá budoucnost. A nutno podotknout, že snad ani v jednom případě se tato samozvaná porota nemýlila. Přesto je jasné, že by těch deset míst mohla zaujmout úplně jiná jména. A právě něco tak vyhoceného, jako

je žebříček umělců, může nečekaně vyvolat nové impulsy i otevřít prostor pro kritickou debatu.

Umělecké dílo nejlépe zhodnotíte až s časovým odstupem, ten ale autorům žebříčků chybí a nemůže ho nahradit sebepracovanější metodika. Proto se uchylují k informacím o viditelnosti v médiích a institucích. To jsou totiž jediné dostupné a měřitelné údaje, které prostředí výtvarného umění nabízí.

Nezajímám se běžně o maďarská vína, nehledám nejlepší pizzu ve městě a je mi jedno, jak moc ošklivé je naše auto. Pokud ale vidím podobný žebříček, většinou neodolám, abych neporovnal to, co znám, s tím, co je mi předkládáno. Sestavováním žebříčku současného výtvarného umění si koledují o ironický posměch, zejména u svých přátel. To je ale v pořádku: oni totiž vědí, kdo je Jiří Kovanda.

(Mimochodem: pomyslné „Divus top 10“ na počátku tisíciletí tvořili Martin Zet, Filip Turek, Ivan Vosecký, Vladimír Skrepl, Krištof Kintera, dvojice Jasanský/Polák, Markéta Othová, David Černý, Jiří Surůvka a Petr Nikl.)
Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.



LOVCI

8.04. / Út / 20:00

Divadelní představení Lucie Ferenzové, Jindřišky Křivánkové a Jany Kozubkové o sestřích Válových.



the body present

9.04. / St / 20:00

Jsme ikony. Vogue!

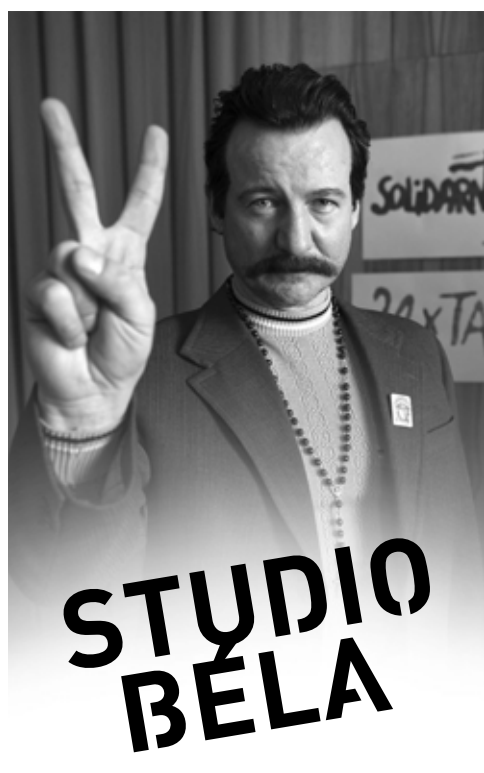


šest miliard sluncí

14.04. / Po / 20:00

Co se stane, když se černé díry začnou objevovat a rozpínat v naší paměti?

www.nod.roxy.cz



STUDIO BÉLA

PROGRAM DUBEN

ČT/ 3. 4. 18.00
PUSKÁS HUNGARY
 (Tamás Almási, 2009, 118 min., angl. tit., tlumočení do češtiny)

20.00
WALESA: ČLOVĚK NADĚJE
 (Andrzej Wajda, Polsko 2013, 127 min.)

PÁ/ 4. 4. 20.00
BORGMAN
 (Alex van Warmerdam, Nizozemí 2013, 113 min.)

ČT/ 10. 4. 18.00
ZTRACENÉ ILUZE
 (Gyula Gazdag, 1983, 103 min.)

20.00
ROZKOŠ – po projekci debata s režisérkou
 (Jitka Rudolfová, ČR 2013, 111 min.)

PÁ/ 11. 4. 20.00
APAČI
 (Thierry de Peretti, Francie 2013, 93 min.)

ČT/ 17. 4. 18.00
BOŽÍ ŠICHTA
 (Márk Bodzár, 2013, 106 min., angl. tit., tlumočení do češtiny)

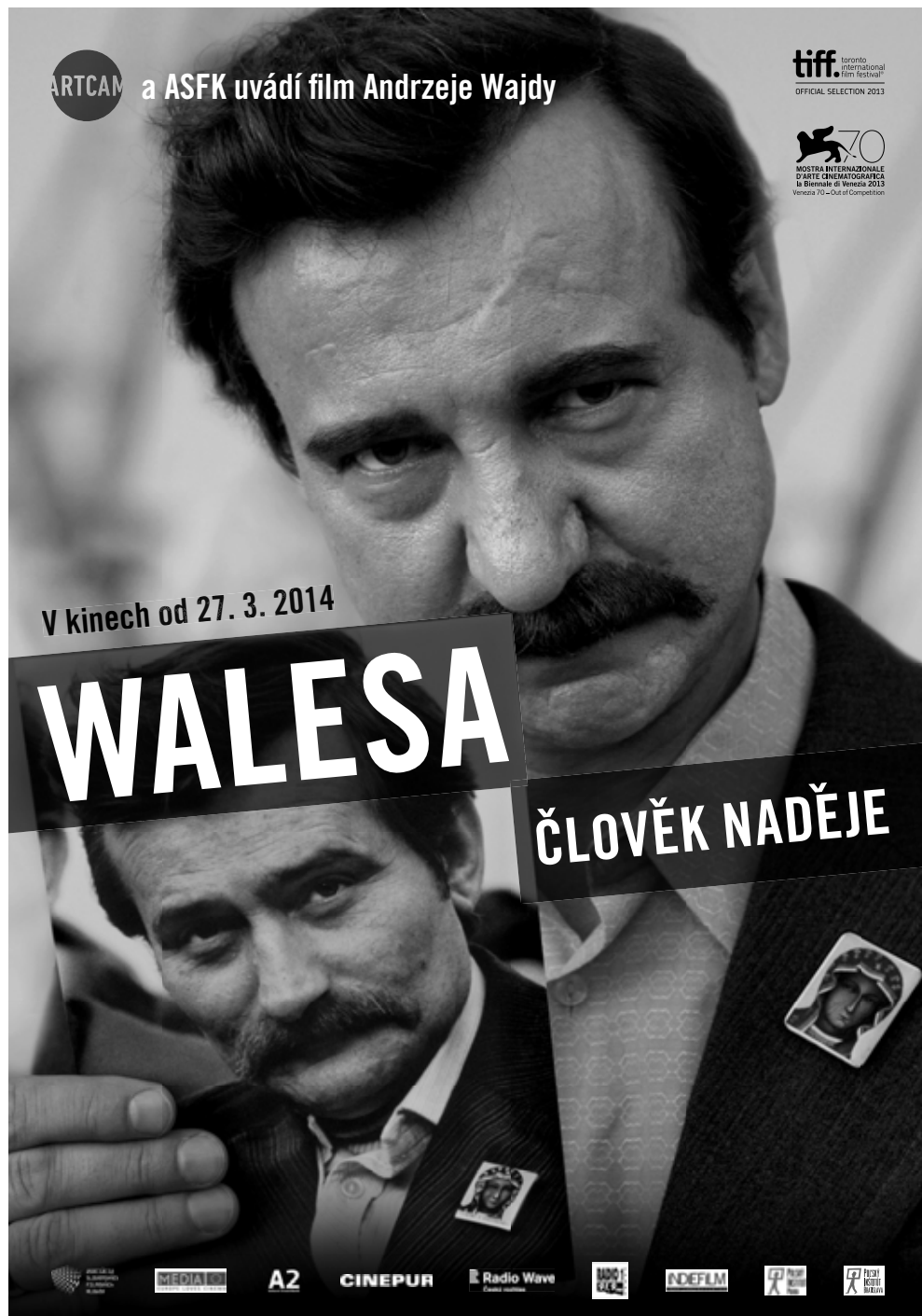
20.00
WALESA: ČLOVĚK NADĚJE
 (Andrzej Wajda, Polsko 2013, 127 min.)

PÁ/ 18. 4. 20.00
INDIEFILM SLAVÍ NAROZENINY!
 Oslava s filmovým chodem dle výběru členů internetového časopisu IndieFilm.

ČT/ 24. 4. 20.00
BORGMAN
 (Alex van Warmerdam, Nizozemí 2013, 113 min.)

ČT/ 25. 4. 20.00
KINOLABORATOŘ
 (Večer filmů na super 8mm i normal 8 mm, uvádějí Handa Gote a Martin Ježek, cca 90 min.)

Kino Film Distribution ARTCAM
 a Maďarského institutu v Praze,
 Rytířská 25-27, 2. patro
 Aktuální info na
facebook.com/StudioBELA
 a na www.artcam.cz
 VSTUPNÉ: 80 Kč / 60 Kč
 (studenti, senioři)
 Rezervace na e-mailu:
studiobela@artcam.cz
 Hrajeme každý čtvrtek a pátek
 od 20 hodin (není-li uvedeno jinak)

ARTCAM a ASFK uvádí film Andrzeje Wajdy

tiff. toronto international film festival
OFFICIAL SELECTION 2013

70
MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2013
Venezia 70 - Out of Competition

V kinech od 27. 3. 2014

WALESA

ČLOVĚK NADĚJE

Logo of the Ministry of Culture of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Health of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Labour and Social Affairs of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Agriculture of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Environment, Nature Conservation and Forestry of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Regional Development of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Transport, Infrastructure and Construction of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Defense of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic

Logo of the Ministry of the Interior of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Justice of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Health of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Labour and Social Affairs of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Agriculture of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Environment, Nature Conservation and Forestry of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Regional Development of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Transport, Infrastructure and Construction of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Defense of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic

Logo of the Ministry of the Interior of the Czech Republic

Logo of the Ministry of Justice of the Czech Republic

William Shakespeare

Ženit se, či neženit? To je, oč tu běží.

MNOHO POVYKU PRO NIC

DIVADLO V DLOUHÉ

Režie Hana Burešová

V hlavních rolích Helena Dvořáková a Marek Němec



PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Premiéra 5. dubna 2014

Tanec bez hnutí nohou

Žižkovské divadlo Ponec uvedlo další premiéru taneční skupiny VerTeDance s názvem Korekce. Představení volně navazuje na site-specific projekt Naučená bezmocnost, který byl uveden loni na podzim v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu a sklídl mimořádný úspěch.

SABINE M. KEJLOVÁ

Choreografické duo VerTeDance (Veronika Kotlíková a Tereza Ondrová) se po úspěšných projektech rozhodlo rozšířit svůj jazyk o zkušenost spolupráce s divadelním režisérem Jiřím Havelkou. Společně s ním v Divadle Ponec realizovalo projekt *Korekce*, který byl původně určený nedivadelnímu prostředí. Nejedná se o pouhý přenos či adaptaci do nového kontextu, ale o novou a v mnoha ohledech abstraktnější verzi podzimní inscenace *Naučená bezmocnost*, v níž sedm tanečníků pátrá po odpovědi na otázku, co je to vlastně svoboda a jak s ní umíme naložit.

Zvěř štvaná sama sebou

„Jak najít ve svobodě klid? Čím to, že možnost neomezeného výběru paralyzuje naši schopnost se pro něco rozhodnout, něčemu uvěřit a skutečně se pro to nadchnout? Dosáhnout konkrétního cíle, který stojí v mlze tak blízko před námi. Ta únava z neustálého hledání cíle,“ popisují hlavní motivy *Korekce* její autoři.



Korekce v režii Jiřího Havelky nabízí taneční inscenaci s nohama pevně na zemi. Foto Vojtěch Brtnický

Choreografii vytvořili tanečníci a tanečnice Veronika Kotlíková, Tereza Ondrová, Martina Hajdyla Lacová, Karolína Hejnová, Robo Nižník, Jaro Ondruš a Petr Opavský. Od začátku má každý z nich přesně vymezený prostor; a ať dělají, co mohou, nemají šanci jej překročit. Chodidla mají pevně připoutaná k podlaze a činí jeden marný pokus o osvobození za druhým. Zpočátku je ani nenapadne se pohnout, jakmile se však pokusí o pohyb první z nich, postupně jej ostatní kopírují. Místo aby spolupracovali, snaží se jeden druhému práci ztížit, strhávají se k zemi, vrážejí do sebe. Jsou jako zmatená zvěř, která přesně neví, co chce, a tak se zběsile pouští do všeho, ovšem bez smysluplného výsledku. Stojí pořád na témž místě, ve stejných botách – a kvůli tomu jejich zběsilost a nepokoj stále narůstají.

Rozjezd *Korekce* je přitom pomalý. Tanečníci se rozkukávají, jsou opatrní k sobě i k ostatním. Chrání si své teritorium a maličko oťukávají své sousedy postávající v jedné řadě. Postupně ale dění dostává větší spád a dynamičnost, ačkoliv skrytou dynamiku i energii má představení už na zdánlivě nejistém začátku.

Pokud se publikum někdy ocitne s porozuměním situacím ve slepé uličce, vrátí jej zpět do představení improvizace hudebního uskupení Clarinet Factory, které skryté ve stínu za tanečnický reflektuje pohyb i stagnaci na jevišti s až hypnotickou silou.

Tichá síla

Během představení nepadne ani slovo, tanečníci nevyluzují žádné zvuky, a přitom jejich urputný výraz ve tváři, maximum pohybu na minimu prostoru a přesný a působivý hudební podkres dokážou diváky nejen vtáhnout, ale i naprosto pohltit.

Havelka společně s VerTeDance vytvořili výrazově velmi pestrout inscenaci. Hostující Petr Opavský celou dobu baví svým komediálním talentem a z žen na sebe strhává pozornost zejména slovenská tanečnice Martina Hajdyla Lacová. Její pohyb a performativní akce se vyznačují jemnou elegancí a půvabem,

ale ve stejné míře i rychlostí, postřehem, silou a obrovskou energií.

Inscenační tým se rozhodl nezcizovat výraz tanečnicků rafinovanými kostýmy, naopak – všichni tanečníci zůstávají ve svém běžném každodenním oblečení i botách. To v jistém smyslu podporuje i hlavní motiv *Korekce*, jímž je vztah svobody a mentálních bariér; protože džíny jen stěží pomohou interpretům k volnějšímu pohybu. Musí se tedy poprat i s nimi. Jak tomu v Ponci bývá, scéna je zařízena minimalisticky. Pozornost se tedy soustřeďuje výhradně na sedm individuálních postav, které v průběhu hodiny svádějí boj nejen se svým prostředím a okolím, ale především samy se sebou. Tento boj dovede *Korekce* až do impozantního, ale málo předvídatelného tanečního finále. Jestliže se doposud tanečníci s publikem zabydli v omezení bez možnosti učinit krok, závěr tuto nevýhodu ukotveného postoje obrací ve svůj opak tím, že ukáže, jak velkou svobodu a jinakost dokáže nabídnout. Po krátké temné odmlce hudba získá na intenzitě a jeviště rozzáří stroboskop. Náhle je vidět, jak z tanečnicků prýští pot při naprosto svobodném tanci, jehož energie strhne celý sál, a to navzdory tomu, že nohy mají fixované stále na stejném místě. Dokazuje, že přemůžeme-li strach z nesvobody, můžeme přemoci i ten, který pramení z volnosti.

Autorka je divadelní kritička.

VerTeDance: Korekce. Režie Jiří Havelka, choreografie a tanec Veronika Kotlíková, Tereza Ondrová, Martina Hajdyla Lacová, Karolína Hejnová, Robert Nižník, Jaro Ondruš, Petr Opavský, scéna a kostýmy Dáda Němeček, světelný design Katarína Ďuricová, hudba Clarinet Factory. Divadlo Ponec, Praha, premiéra 4. února 2014.

Dávný, včerejší svět

V Brně vzniklo nové divadelní uskupení s názvem DOK.TRIN, hlásící se k dokumentárnímu divadlu. Jejich první inscenací je ambiciózní scénická esej, která vychází z memoárů rakouského spisovatele Stefana Zweiga.

JAN JIŘÍK

S letošní divadelní sezonou se v Brně objevila nová divadelní platforma, založená čerstvými absolventy JAMU – režisérkou Barbarou Herz a dramaturgem a překladatelem Martinem Sládečkem. Název DOK.TRIN dává explicitně najevo ideové a do jisté míry i estetické zaměření. Soudě podle první inscenace i „programových“ prohlášení, autory zajímá dokumentární divadlo, divadlo nepravdivé dramaturgie a jasně artikulovaného tématu. DOK.TRIN tak jednou může představovat další pokračování bohaté brněnské tradice divadel tohoto druhu, jež v moravské metropoli trvá od sedmdesátých let minulého století a která se naposledy projevila v díle tvůrčího tandemu Jana Mikuláška a Dory Viceníkové.

Tématem první inscenace se staly memoáry Stefana Zweiga: inscenace *Svět včerejška* s podtitulem *Scénická esej o dějinách plných rakviček* měla premiéru v listopadu loňského roku na scéně HaDivadla, na konci ledna se

představila v pražském NoD. Zweigovy vzpomínky z německého originálu přeložil a zdramatizoval Martin Sládeček.

Zmatení dneškem

Volba látky scénické eseye jistě vzbudí náležitý divácký zájem. Asi není v našem bývalém rakousko-uherském kulturním prostoru autora, který by tak přesně vyjádřil rozpor novodobé evropské společnosti a kultury. Zweig se *Světém včerejška* zařadil mezi myslitele, kteří již od 19. století začali kriticky popisovat neblahý vývoj moderního světa. Pro rakouského spisovatele byla zánikem světa první světová válka; jeho předchůdci – především angličtí romantici – jej spatřovali v industrializaci. Všichni se však shodli na stejné diagnóze, již velmi dobře rozumíme i v naší současnosti. Náš svět se k nepoznání změnil. Je větší, ale zároveň prázdnější – víme daleko více o událostech vzdálených od nás tisíce kilometrů a méně o těch, které se odehrávají v naší bezprostřední blízkosti. Osvobodili jsme čas z cyklického opakování téhož a napřímili jej k nekonečnému úprku vpřed (až nám z té rychlosti stoupá krevní tlak). Zbavili jsme se starých pověr a zcela se ponořili do nových. Jsme bombardováni stále rychlejšími médii, ale v záplavě informací přestáváme světu rozumět a nemáme na něj žádný vliv. Domnívali jsme se, že jsme poznali sebe i ostatní, a přitom jsme jiným i sami sobě neznámou pevninou.

Lákavost Zweigovy diagnózy a jemu podobných kritiků modernity je opravdu silná. Ostatně divadelníci z tvůrčí platformy DOK.TRIN nejsou v českém divadle sami, kdo si uvědomili, že v druhé polovině 19. století a na přelomu minulého a předminulého století se výrazně artikulovaly problémy, jimiž žije naše přítomnost. Stačí připomenout inscenaci *Požár* Jiřího Adámka, jež se před třemi lety zabývala stejnými tématy a kterou by bylo možné také nazvat scénickou esejí. Problém brněnské scénické eseye *Svět včerejška* spočívá však v tom, že Zweigova reflexe proklouzává inscenátorům mezi prsty. Zdá se, že k ní přistoupili až příliš pietně. Ve výsledku tak spíše sledujeme jakousi připomínku dávné četby Zweigových vzpomínek na svět, který byl a který minul. Propojení spisovatelovy analýzy s dneškem se bohužel vytratilo.

Dobový obrázek

Inscenace se hraje na poměrně jednoduché scéně. Tvoří ji dvě průhledné opony po levé a pravé straně jeviště, několik malých pojízdných dřevěných pódíí a promítací plátno, které scénu uzavírá a na které se během představení promítají snímky herců i samotného Zweiga. Dramatizace chronologicky sleduje autorovy vzpomínky. Postava Stefana Zweiga je rozdělena mezi tři herce – Michala Bubálka, Jiřího Svobodu a Lucii Jagerčíkovou, kteří se střídají v přednesu jednotlivých replik. Atmosféru představení doplňují kostýmy Juliany

Kvíčalové, evokující uniformy c. a k. armády. Rakousko-uherskou náladu přejímá také hudební koláž Michala Indráka, který nechává vedle jakési lidové odrhovačky rodem z vídeňského Prátru zaznít i hymnu bývalé monarchie. Zapouzdření v rakouském monárštví snad už schází jen pach naftalínu.

Inscenaci nepomáhá režijní vedení herců. Často sklouzávají k jednoduché ilustraci řečeného. Například v momentech, kdy Zweig blahořečí pomalému rytmu podunajského císařství, jemuž se nejspíš snaží herci přiblížit svou mluvou a pomalým pohybem, se ukazuje, že spisovatelova adorace času a románové tempo se na scénu leckdy nedají přenést, případně jsou na hranicích snesitelnosti. Režisérka se snaží rozehrát každou scénu, ale často se pouze opakuje již řečené, aniž by se dění na scéně posunulo dále. Je to škoda. Právě tímto inscenačním uchopením se totiž tvůrcům z DOK.TRIN povedlo z Zweigových memoárů učinit jakýsi sarkofág dávného, včerejšího světa, který nás – pokud netrpíme podivnou nostalgii za c. a k. mocnářstvím – nemusí vlastně vůbec zajímat.

Autor je teatrolog.

Stefan Zweig, Martin Sládeček: Svět včerejška. Režie Barbara Herz, dramaturgie, dramatizace a překlad Martin Sládeček, scéna Juliana Kvíčalová, fotografie a projekce Petr Francán, hudba Michal Indrák, hrají Michal Bumbálek, Jiří Svoboda a Lucia Jagerčíková. DOK.TRIN, premiéra 29. 11. 2013, psáno z pražské premiéry 30. 1. 2014 v NoD.

HLEDÁME ŠÉFREDAKTORA/KU

Revue pro současný tanec a jeho alternativy **TANEČNÍ ZÓNA** s tradicí vydávání od roku 1997 nabízí post šéfredaktora/ky s nástupem 1. 1. 2015.

Jeho/Její úkolem bude časopis ekonomicky zajistit, produkčně vést a redakčně řídit a současně oslovit vedle taneční komunity a diváků s vyhraněným zájmem o tanec také širší vrstvu kulturních, intelektuálně nonkonformních čtenářů.

Zájemci nechtě se písemně se svými koncepcemi a životopisem hlásí do 30. 4. 2014 na adrese Taneční zóna, Celetná 17, 110 00 Praha 1 nebo mailem na redakce@tanecnizona.cz. Vybraní kandidáti budou osloveni do konce května a vyzváni k osobním pohovorům. Z nich pak odborná komise nejpozději do konce června vybere nového šéfredaktora.

TANEČNÍ ZÓNA je vydávána Sdružením pro podporu vydávání revue současného tance.

FESTIVAL

ČTP

ČESKÁ
TANEČNÍ
PLATFORMA

CZECH
DANCE
PLATFORM

20^{let}

„Malý krok pro lidstvo,
obrovský skok pro tanec!“

„One small step for mankind -
one giant leap for dance!“

3.—6. 4 2014

www.ceskatanecniplatforma.cz

2. 4. – 27. 4.
2014

Otevřeno denně mimo pondělí:
10–12 a 13–18

Galerie AMU
Hartigovský palác
Malostranské náměstí 12
Praha 1

Galerie AMU

(Do Pekingů a zase zpátky)

Ztracená výstava



AMU = DAMU + FAMU + HAMU

ArtMap.cz

GO OUT

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

MATERIA

Taneční představení
inspirované tvorbou
architekta Josipa Plečnika

Kostel Nejsvětějšího
srdce Páně

náměstí Jiřího
z Poděbrad

11. a 12. 4.

20:00

rezervace.materia@seznam.cz
facebook.com/projektmateria

ROBERT GLASPER EXPERIMENT /USA
PALÁC AKROPOLIS 30.3.

PORTICO QUARTET /UK
PALÁC AKROPOLIS 4.4.

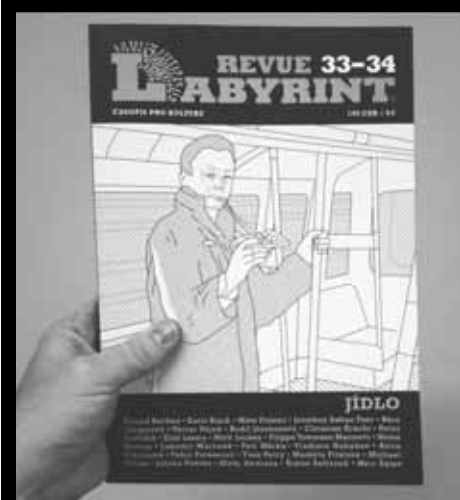
HIROMI UEHARA /JAP
PRAŽSKÁ KŘÍŽOVATKA 7.4.

TINGVALL TRIO /DE /SWE
JAZZ DOCK 17.4.

www.mladiadijazz.cz

MLADÍ
LADÍ
JAZZ

Světová próza, povídky, rozhovory,
eseje, výtvarné umění, komiks a film
– 250 stran velkého formátu v novém
vydání kulturní revue **LABYRINT**
– pro celý rok 2014 na téma „Jídlo“



výběr z autorů: Roland Barthes, Karla Black, Blanka Činátlová, Mate Dolenc, Jonathan Safran Foer, Bára Gregorová, Václav Hájek, Bodil Jönssonová, Christian Kracht, Peter Krištúfek, Elad Lassry, Mark Leckey, F. T. Marinetti, Helen Marten, Lubomír Martínek, Petr Měrka, Vladimír Nabokov, Alice Nikitinová, Michel Onfray, Fabio Parasecoli, Yves Petry, Markéta Pilátová, Zója Pírzád, Michael Pollan, Johana Pošová, Matěj Smetana, Víto Staviarsky, Šimon Šafránek, Meir Šalev, Antonín Tesař, Lydia Zepeda a další.

Najdete nás na: www.facebook.com/nakladatelstviLabyrint



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

Nezáří černobíle

The Notwist a věrnost apatii

Německá skupina The Notwist, spjatá s ikonickými labely Morr Music a Sub Pop, se během čtvrtstoletí své existence vyvinula od metalu k indietronice. Nyní přichází s novým albem *Close to the Glass* – v měřítkách tvůrčího přístupu vyznávajícího apatii a eskapismus je možné ji považovat za oživení.

BENJAMIN SLAVÍK

The Notwist nikdy nebyli hvězdami. Neobjevovali se na prvních místech výročních žebříčků, nebyli headlinery velkých nezávislých festivalů, neprodukovali dobře prodávané desky – a to ani v měřítkách indie scény. Výsledkem je, že jejich aktivitu vždy provázel dojem jakési neviditelnosti. Všechna tato zdánlivá negativa je ovšem zároveň staví do pozice kultovních umělců. Vlastně je to ideální poloha – mezi kultovností v očích věrného publika a lhostejností ostatních. Způsob, jakým se pohybují na hudební scéně, navíc dobře souzní s jejich tvorbou. Jejich skladby jsou totiž chladné, otažité, apatické, nicméně nijak depresivní.

německý klon božských Radiohead“. Přestože produkce obou skupin v zásadě míří podobným směrem, výsledky jsou protichůdné. Tam, kde britská skupina svou melancholii okázale prezentuje sebevědomým zvukovým a skladatelským projevem, omezují se Notwist na civilní a celkově neambiciózní rozvinutí jednoduchých, přestože velmi efektivních motivů. To poslední, co je zajímá, je skládat výsostně originální a inovativní hudbu. I proto se zdá, že otažitost Notwist opravdu není nijak vy kalkulována, naopak, chlad je jim podle všeho vrozený.

Způsob, jakým na svých posledních třech deskách zpracovávají apatii, je zajímavý také

písniček, tak experimentálnější publikum abstraktního hip hopu. Poslední tři alba byste mohli najít v playlistech fanoušků Beach House, ale také třeba Flying Lotus. Samozřejmě že tato souvislost Notwist asi příliš netěší – odporuje totiž hlavnímu motivu jejich tvorby, nezájmu.

Pokud bychom měli srovnávat jejich poslední desky a zkoumat odlišnosti, mluvili bychom především o tom, jak se na konkrétní nahrávce změnil podíl kytarových a elektronických zvuků. Velkou silou Notwist vždy byla celistvost, schopnost dodržet určený koncept. Pro posluchače to znamenalo, že si



Notwist vzbuzují pocit, že klíč k životu vězí v uzavření se do svého vlastního malého prostoru. Foto popmatters.com

Emoce obsažené v této hudbě nezární černobíle, nesměřují ke krajnostem. Takový přístup k práci s pocity není v hudební popkultuře zcela běžný – euforie i deprese, ať už skutečné či předstírané, jsou mu stejně vzdálené.

Notwist působí dojmem, jako by své publikum chtěli odradit od jakékoli ambiciózní existence v moderním světě. Jejich hudba je bytostně eskapistická a příliš na tom nezměnila ani letošní deska *Close to the Glass*. V posluchačích vzbuzuje pocit, že klíč k životu vězí v uzavření se do svého vlastního malého prostoru, do intimity, z níž se globální nebo prostě jen společné problémy jeví jako úplně nepodstatné a banální. Notwist nám stále připomínají, co všichni občas cítíme: že náš smutek je podstatnější než státní dluh. V jedné ze skladeb předchozího alba *The Devil, You + Me* (2008) se zpívalo: „Pojďme imitovat skutečnost, než si najdeme nějakou lepší.“ Název písně Good Lies jen dokládá, jak dobře si Notwist uvědomují iluzornost svého tvůrčího prostoru a do jaké míry je přitom realita za hranicemi jejich soukromého vesmíru nezajímá. Toto stanovisko je – ať už si o něm myslíme cokoli – stále aktuální.

Německý klon

Určitá nevýraznost byla důvodem, proč Notwist byli mnohdy považováni za „druhořadí

z hlediska předchozí tvorby. V devadesátých letech byl totiž jejich zvuk nekompromisně surový. Ještě než se v jejich hudbě začaly mísit folkové, indierockové a elektronické postupy, nahráli Notwist několik alb, která byla stylově ukotvena v metalu či grunge. Motivy chladu a odcizení je však možné vysledovat i v době, kdy zpěvák Markus Acher ještě agresivně řval do mikrofonu. Nicméně ono heavyrockové období skupiny je při zpětném pohledu obvykle bráno jako celkem nepodstatné, není-li posluchači rovnou zcela vytěsněno. Pro většinu fanoušků této kapely je „opravdovým debutem“ až páté album *Neon Golden* (2002), které definovalo současný styl.

Zajímavé jednotlivosti

Popisovat Notwist jako skupinu, jež tvoří v absolutním bezčasí, je vzhledem k charakteru této hudby opravdu lákavé, ale také zavádějící. To, že se nikdy příliš nesnažili navazovat na dobové trendy, ještě neznamená, že do některých z nich někdy tak trochu nezapadají. V současnosti je lze přinejmenším zařadit do široké množiny interpretů, kteří posluchačům nabízejí atraktivní opar snění, vytvořený z lehkých kytarových vln a elektronických beatů a škrábanců. Notwist mohou poslouchat jak příznivci konvenčních indiepopových

album pustil, zavřel oči, nechal se unést snivou atmosférou zamlženého chladu a probudil se, až když deska dohrála. Pokud je aktuální počín *Close to the Glass* něčím specifický, pak tím, že jednotlivé skladby jsou rozmanitější než obvykle – na úkor koncepčnosti celku. Novinka je spíše koláží různých postupů, které ovšem spojuje jediná emoce (po výše řečeném není asi třeba podotýkat, jaká). Pár skladeb je čistě kytarových, několik z nich se naopak blíží krautrockovým experimentům, jiné zase využívají elektroniku a chrasťivé beaty. Notwist přitom zachraňuje fakt, že všechny jednotlivosti jsou samy o sobě docela zajímavé.

Nové album tak lze chápat jako snahu o tvůrčí posun. A pokud se mění kapela, musí se změnit také konzument – tentokrát je adresátem přece jen poněkud živější posluchač, takový, který bude ochoten na jednotlivé konkrétní podněty reagovat, vnímat je, nějak je reflektovat, tu a tam se probudit, nechat se vytrhnout z příjemné letargie. Tento vývoj pak možná naznačuje, že všechno, co jsme si dodnes o Notwist mysleli a ještě myslíme, je jen výsledkem naší přechytralosti.

Autor je redaktor časopisu Živel.

The Notwist: *Close to the Glass*. Sub Pop 2014.





Anna Hulačová: Kimpa ruce, 2010

Umění boje bez boje

Teoretik David Bowman se ve své eseji ptá po ontologickém statusu bojových umění. Hlavními partnery v jeho sókratovském tázání po tom, „co jsou bojová umění“, se mu stávají Bruce Lee a Slavoj Žižek.

PAUL BOWMAN

Ve slavné scéně z filmu *Drak přichází* (Enter the Dragon, 1973) se agresivní mistr bojového umění, který šikanoval posádku a osazenstvo lodi, na níž skupina provozovatelů kung-fu cestuje na klání, ptá pana Liho (Bruce Lee): „Jaký je tvůj styl?“ Je přitom jasné, že chce rozpoutat bitku. Li odpoví: „Můj styl? Dalo by se mu říkat umění boje bez boje.“ Tato neobvyklá a nečekaná odpověď překvapí jeho vyzyvatele, který se dožaduje, aby mu Li něco z tohoto umění předvedl. Li se nedokáže vyhnout konfrontaci, a tak demonstruje naprosto banální a pragmatickou ukázkou „boje bez boje“. Prohlásí, že když dovesluji na nedaleký ostrov, budou mít víc místa na zápas, a tím přesvědčí svého protivníka, aby nastoupil do malého člunu uprostřed nebezpečně zvlněného moře. Následně člun odváže, předá provaz posádce, kterou jeho protivník předtím šikanoval, a nechá ji, ať potrápí nyní bezmocného surovce. Li tak ukazuje, co „boj bez boje“ znamená v tom nejdoslovnějším smyslu.

Přes tuto banální demonstraci každý divák ví, že fráze „umění boje bez boje“ ve skutečnosti postihuje něco obecnějšího, něco enigmatického, „hlubokého“ a pronikavého. S velkým očekáváním tušíme, že za tímto tajuplným orientálním uměním je víc než pár laciných triků. Víme to, protože ve filmu *Drak přichází* je určitá mystika Liho shaolinského umění všudypřítomná. Už první scéna, která představuje Liho a jeho techniku, naznačuje, že bojová umění jsou něco víc než jen pouhý zápasnický styl. Úvodní scéna zachycuje pasáž zápasu v shaolinském chrámu, která je jakýmsi rituálem zasvěcení. Po ní následuje rozmluva Liho a jeho mistra, jež má podobu série otázek a odpovědí evokujících zenové kóany. Mistr začíná dialog slovy: „Vidím, že tvé nadání už vystoupalo nad rámec pouhé tělesné zdatnosti. Tvé schopnosti jsou nyní na úrovni spirituálního vhledu.“ Mysticismus této pasáže je okamžitě stvrzen další scénou, kde Li vyučuje mladého mnicha Laua a vysvětluje mu, že řádně provedený kop (či jakákoli jiná akce v rámci souboje) „je jako prst ukazující směrem k měsíci“.

V odkazech na jakési tajuplné hlubiny bojových umění je *Drak přichází* typickým příkladem nejpobulárnějšího diskursu o těchto technikách. Mýty a zkazky obestírající bojová umění často zdůrazňují, že na těchto zápasnických technikách je skutečně něco víc než jen pouhé bojování. Ale co je to „něco víc“? Nebo možná ještě lépe: vzhledem k tomu, že praktikování bojových umění často spočívá pouze v nekonečném trénování, aniž by kdy došlo k nějakému skutečnému boji, co je na bojových uměních navíc ve srovnání s pouhým „bojem bez boje“? Ale možná, že trochu přeskakujeme. Jestliže totiž bojová umění mohou stejně snadno být něčím víc i míň než bojováním, případně něčím úplně mimo samotný boj, pak se určitě nabízí otázka, co tedy vlastně bojová umění jsou?

Bojová umění a politika

Neexistuje žádná jednoduchá a jednoznačná odpověď ani na otázku, co vlastně lidé „dělají“, když se říká, že „dělají“ bojová umění, natožpak „co je“, když se říká, že bojová umění „jsou“. Greg Downey uvádí některé důsledky tohoto tvrzení ve své studii capoeiry, brazilského fenoménu, který stojí někde na nejasném pomezí bojového stylu, tance, rituálu, sportu, subkultury, kvazináboženství a bezúčelné hry. Capoeira byla bojové umění vyvinuté otroky v Brazílii, které, podobně jako umění vytvořené kolonizovaným obyvatelstvem na Filipínách a jinde, bylo od počátku maskováno jako tanec a předávalo se coby neškodný rituál. Tyto karnevalové prvky se pak zákonitě včleňovaly

do samotného výcviku těchto stylů, který měl ovšem cvičence, pocházející nejprve z vrstvy otroků a následně brazilské chudiny, připravit na reálný boj. Místní autority vnímaly capoeiru jako hrozbu (podobně jako karate na Okinawě, ale i mnoho dalších bojových umění vzešlých ze společenského dna po celém světě, nevyjímaje Evropu a Velkou Británii) a styl byl oficiálně ilegální až do dvacátých let minulého století, kdy vliv různých militantních a nacionalistických diskursů vedl k jeho zapojení do vojenských, policejních a vzdělávacích systémů.

Přestože Downey nepoužívá takovýto slovník, jeho studie o komplexním a nejednoznačném ontologickém statusu capoeiry a její přítomnosti v kontextech, které jsou vždy politicky motivované, ukazuje nepředvídatelnost tohoto fenoménu. S čím zde máme tu čest? Jaká aktivita se tu vyvíjí a s jakými záměry? Downey přesvědčivě ukazuje, že capoeira nezapadá do žádné z dominantních kategorií pro klasifikace fyzických aktivit a že vzhledem k této specifčnosti (nebo odchylnosti či výstřednosti) běžné „snahy státu (a dalších národních institucí) přisvojit si, kontrolovat a ustanovit [je] jakožto sporty opakovaně selhaly“. Zároveň ale chce kritizovat tendence akademiků vyvozovat z těchto zjevně politických souvislostí (nejprve šlo o aktivitu otroků, následně ilegální činnost chudého obyvatelstva a nakonec o subjekt politicky motivovaných snah o její přijetí a zapojení do institucionálních struktur) závěr, že na těchto aktivitách nutně musí být cosi fundamentálně politického. Proti těmto pokusům namítá: „Tyto projekty selhaly nikoli kvůli politicky motivovanému odporu provozovatelů capoeiry, ale v důsledku jejich narůstající nudy, nespokojenosti a nezájmu o sportovní aktivity.“ „Případ capoeiry tedy,“ píše, „může poukazovat k mnohem rozšířenější pasti makrosociálních interpretací historických událostí coby politických procesů.“

V tomto pojetí tedy bojová umění jsou i nejsou politická. Jsou politická do té míry, v níž se nacházejí uvnitř nezrušitelně politických kontextů (ostatně který kontext není v nějakém smyslu politický?), a mohou se stávat součástmi různých diskursů, ideologií, byrokratických struktur či vlivů. Na druhé straně ovšem nejsou politická, pokud politickým myslíme nějaký vědomý politický záměr nebo třeba jen určitý zřetelný politický podnět. Downeyho kritika implicitní „kar-teziánské“ koncepce politiky, kterou můžeme spatřovat v mnoha akademických pracích, je sympatická (byť z jeho strany do značné míry mimoděčná). Stejně jako jeho přístup, který zdůrazňuje, že je-li něco problematického či obtížně kontrolovatelného, není to proto ještě nutně politicky podvrtné. Tento závěr nicméně stále ještě není plně uspokojivý.

Styl zadržující pěsti

Co bychom mohli označit za „kořeny“ rozšíření bojových umění na současném Západě? A v jakém ohledu by se tento „základ“ mohl vztahovat k politickému povědomí? A na co všechno by se z toho dalo usuzovat?

Pro začátek připomeňme, že mýty vyživují skutečnost, a nejsou tedy jednoduše nepravdivé či imaginární. Je ovšem třeba položit si i opačnou otázku – jaké skutečnosti by mohly vyživovat mýtus. Začneme zjevením Bruce Leeho v kinematografii, které nepochybně rozpoutalo vlnu, jež později sytila fantazii, sny i praxi bezpočtu lidí po celém světě. Tento filmový mezník je obecně uznáván a opakovaně připomínán coby „opravdová mytická událost“. Ale jakým způsobem se tento základ vztahuje ke svým základům – jaké jsou historické a kulturní podmínky možnosti tohoto mytického zjevení?

Starší žák Bruce Leeho, filipínský provozovatel eskrimy Dan Inosanto, podává toto svědectví o formování, vzniku a pokřtění „jeet kune do“, bojového umění vytvořeného Bruceem Leem: „Všechno začalo zkraye roku 1968, když jsme s Bruceem jeli v autě. Mluvili jsme o šermu. Západním šermu. Bruce řekl, že nejefektivnější způsob reakce v šermu je jednoduchý protiútok. Ten nezahrnuje nejprve kryt a poté protiútok, ale obě fáze spojuje do jednoho kroku. Když protivník zaútočí, vy přerušíte jeho pohyb vlastním bodnutím nebo zásahem. Podstata daného úkonu spočívá v tom, že protivníka zasáhnete uprostřed jeho útoku, a tudíž jde o nejlepší a nejekonomičtější ze všech reakcí. Pak Bruce řekl: ‚Měli bychom náš způsob boje pojmenovat styl pěsti v jednoduchém protiútku nebo styl přerušující pěsti.‘ Zeptal jsem se ho, jak se to řekne čínsky. Odpověděl, že jeet kune do. Jeet kune do znamená styl zadržující pěsti nebo styl přerušující pěsti. Takže místo aby se v něm nejprve blokovalo a poté útočilo, je jeho základním principem úplně vynechat blokování, přerušit protivníkovu úder a zasáhnout jej. Do roku 1967 se naše metoda jmenovala jun fan gung fu a šlo o upravenou verzi několika technik od severní kudlanky nábožné, jižní kudlanky nábožné, choy li futu, orliho spáru, západního boxu, hung garu, thajského boxu, wrestlingu, džúdó, džú džucu a několika severních bojových stylů. Jádrem, kolem něž byly ostatní techniky soustředěny, byl ale zjevně wing chun. (...) V pozdějších letech začal litovat, že vůbec kdy přišel s termínem jeet kune do, protože i on byl podle něj omezující. Bruce tvrdil, že jakmile zcela porozumíte principům souboje, zjistíte, že neexistuje nic jako jednotný styl.“

Z této pozoruhodně bohaté pasáže je možné vytěžit mnohem více, než na co zde máme prostor. Ale co se týká zkoumání úlohy mýtu nebo fantazie v diskursu bojových umění, je na Inosantově popisu vzniku jeet kune do nejpriznačnější absence, ba dokonce striktní vynechání klastické (orientální či pseudoorientální) mytologie spojené s bojovými uměními. Je to totéž co absence mýtu samotného? Inosantovu zprávu (stejně jako mnoho podobných výroků samotného Leeho) lze chápat jako text zaměřený na jedné straně na efektivnost a ekonomii a na druhé straně na multikulturně otevřenou interdisciplinárnost. Jinými slovy: Inosanto a Lee nahrazují mytologii „starobylostí“ motivy efektivnosti a ekonomičnosti a na svou dobu rozhodně radikální a kontroverzní obhajobou interdisciplinárnosti a hybridity. Inosanto nás informuje, že jeet kune do bylo navrženo, pokřtěno a zavedeno v Kalifornii, jeho čínský název byl inspirován západním uměním šermu a celý styl vznikl na základě interdisciplinárního přístupu ke všemožným bojovým technikám, které byly po ruce, přičemž hlavním kritériem výběru byl ohled na efektivnost. Z tohoto pohledu může být tato zpráva velmi výmluvná.

Politicky korektní kulturní studia

Abychom prozkoumali tento problém a dotkli se určitých obecnějších otázek, které s ním souvisejí, zvažme ještě důkladněji kulturní vazby a důsledky reálné i fiktivní „události“ jménem Bruce Lee. Jedna z Leeho biografii se vyjadřuje obzvlášť přesně: Bruce Thomas zahajuje svou knihu *Bruce Lee: Fighting Spirit* (Bruce Lee: Zápasnický duch, 1994) výzvou k úvaze nad významem zdánlivě banálního faktu, že na základě vlivu Bruce Leeho se mohl Angličan začít učit čínské bojové umění od Velšana.

Toto jinak poměrně banální zjištění, že Bruce Lee díky hollywoodské kinematografii zpopularizoval bojové umění, zejména wing chun, po celém světě, není nevýznamné. Lee dokonce, jak jeho životopisec naznačuje, mohl v tomto a dalších ohledech přemostit kultury a způsobit revoluci v bojových

O ontologii, političnosti a institucionalitě bojových umění

uměních. Zároveň přitom doslova vyučoval dravou filosofii individualismu, stal se filmovou ikonou a nově ustanovil obraz asijského muže na Západě.

Takovéto ustanovení nového vnímání Asiatických na Západě samozřejmě může být eticky a politicky pozitivní do té míry, do jaké jsou zvyklé určité reprezentační meze a konvence, což může zahrnovat oslabení důrazu na bílou rasu, decentralizaci eurocentrismu, multiplikaci multikulturalismu a podobně. Ale jde o střet kultur, nebo o most mezi nimi? Jinak řečeno: Dochází k nějakému setkání či prolnutí kultur, 1) když v Hollywoodu vznikne film s bojovými uměními nebo 2) když západní bílý muž sleduje kung-fu film nebo na základě toho praktikuje východní bojové umění? Odpovíme-li „ano“ (jako Leeho životopisec), pak zároveň odsouhlasíme i implicitní tvrzení kulturních studií, podle nějž veškerá kultura (od tělesné aktivity po filmovou fantazii) je vposledku politická. A můžeme dodat, že v tom případě bychom se tohoto tvrzení měli držet, kdykoli nás rozhoří nějaká rasistická, sexistická nebo jinak nespravedlivá a neadekvátní reprezentace v televizi. Protože pokud bychom si nemysleli, že takové věci jako filmové či mediální reprezentace mají nějaký „reálný“ dopad, pak bychom se neměli proč rozčilovat.

Jak by ale vypadala záporná odpověď? Taková, která by popírala, že by s „příchodem draka“ nastala nějaká skutečná kulturní či politická proměna (snad s výjimkou fetišistické komodifikace onoho zmíněného „draka“)? Z jakých pozic je možné odpovědět „ne“? Jedno z takových stanovisek zastává Slavoj Žižek. Pro Žižeka je nepochybné, že zdánlivě

radikální etické a politické názory směřu, kterým říká dekonstruktivismus, postmodernismus, multikulturalismus nebo „politicky korektní“ kulturní studia, jsou zcela ideologické, konkrétně sloužící nevyčerpatelným komodifikačním procesům kapitalismu. Jakékoli „vyzdvihování“ podobných „multikulturních setkání“ je pro Žižeka naprosto scestné. Právě z tohoto důvodu neuznává to, čemu říká „politicky korektní kulturní studia“, a namísto toho vyznává silně marxistickou perspektivu. Celý antisencialismus a multikulturalismus v souladu s tím považuje za pouhé příznaky, symptomy a znaky úspěchu kapitalistické neoliberální ideologie. Domněle radikální vhledy kulturních studií jsou podle něj jen první linií neoliberalistického „common sense“, a tím pádem jsou nevyhnutelně falešné.

Z této pozice se celý multikulturní hybrid, celé přemostění východní a západní identity prezentované v obraze velšských mistrů wing chun i celá vlna asijskoamerických pseudo-shaolinských filmových hvězd přinášejících mnoho inspirativních imaginárních i reálných setkání a prolínání napříč zeměkoulí, jeví jako pouhé klamné dekonstruktivní simulakrum globálního kapitalismu. Pro Žižeka dokonce platí, že stejně jako byl pro „průmyslovou fázi“ kapitalismu nutnou ideologií protestantismus (život je pes a pak umřeš, ale pokud jsi byl hodný a pracovitý, přijdeš do nebe), tak je západní přijetí taoismu a buddhismu nutnou ideologií postmoderního „pozdního“ kapitalismu (nesmíš lpět na věcech – jdi s restrukturalizujícím proudem). Je to proto, že věrouky, kterým Žižek říká „západní buddhismus“ nebo „západní taoismus“, podle něj perfektně

zapadají do fetišistického rázu naší rádobý „postideologické“ éry.

Styly a instituce

„Pravou podstatou“ podvratné revolty proti establishmentu v šedesátých letech bylo podle Žižeka zrození nového establishmentu, ve kterém je podvratnost součástí hry. Základním principem v pozadí této trvalé proměnlivosti je údajně jednotná entita jménem kapitalismus. Na základě toho pak Žižek odmítá nejen politickou náklonnost ke kultuře a institucím, ale i náklonnost k politice a akademické teorii vůbec. Jaká je alternativa k těmto odmítnutím? Nyní je vhodné, a dokonce prozíravé obrátit se od Žižeka k jednomu z obzvláště pozoruhodných výroků Bruce Leeho. Ke stavu bojových umění v době jeho života Lee prohlásil: „Každý člověk náleží ke stylu, který tvrdí, že dokáže reálně odstranit všechny ostatní styly. Z těchto stylů,“ pokračuje „se stávají instituce, které vysvětlují ‚pravou cestu‘, a přitom osamostatňují a vybrušují harmonii stálosti a mírnosti a v určité fázi do svých technik začleňují prvky, které mají jen rytmickou a formální funkci.“

Podle Leeho tedy vypadá celý problém takto: místo toho, aby se jednotlivé techniky soustředily na boj jako takový, vytvářejí rej ozdobných prvků, který rozrušuje a omezuje zápasníky a odvádí je od samotné praxe souboje, která je jednoduchá a přímočará. Namísto toho, aby šly přímo k jádru věci, se z okrasných prvků a vykonstruovaných technik stávají ritualizované praktiky, které simulují skutečné zápasení. Takže jejich provozovatelé, místo aby „byli“ v boji, „dělají“ něco, co je „o“ boji. Tento postřeh můžeme

jistě zobecnit. Nicméně omylem Bruce Leeho bylo věřit, že on sám zkonstruoval něco, co úspěšně, přímo a nezprostředkovaně směřuje „k jádru věci“. Tim Lee (stejně jako Žižek) propadl chybnému dojmů, že jeho vlastní konstrukce jsou „objektivní“, nezávislé na „institucích“, nezávislé na přesvědčeních, na teorii, mýtech a fikci – jsou prostě „pravdivé“. Ale před vlivem institucí či kultury se nelze schovat. Vše je institucionalizováno. A všechny instituce jsou konsekvntní. Viděli jsme, že Bruce Lee byl už svým původem postmoderní, interdisciplinární, multikulturní a – přes žižekovské odmítnutí podobných principů – také konsekvntní institucí.

„Událost“ jménem Bruce Lee zjevně nebyla prostá. Možná nebyla ani „hluboká“ nebo „enigmatická“ v žádném romantickém smyslu, nicméně nepochybně byla mnohoznačná a komplexní, zároveň mytická a reálná, teoretická i praktická, stejnou měrou imaginativní a institucionální. Tedy ať už se bavíme o bojových uměních nebo o obecnější otázce kultury samotné, je zjevné, že každý přístup musí být vždy doprovázen vědomím, že „instituce (...) není jen pár zdí nebo nějaké vnější struktury, jež obklopují, chrání a zajišťují svobodu naší práce, ale vždycky už je také strukturou naší interpretace“.

Takže otázka vždycky bude znít: jaký je váš styl?

Autor vyučuje na univerzitě v Cardiffu.

Z anglického originálu **Enter The Žižekian: Bruce Lee, Martial Arts, and the Problem of Knowledge**, publikovaného na cardiff.academia.edu/PaulBowman, přeložil **Antonín Tesař**. Redakčně kráceno. Uveřejněno s laskavým svolením autora.



Ilustrace Alexey Klyuykov

Jestřáb byl můj první mistr

S Ivanem Rzounkem o bojových uměních

S učitelem kung-fu Ivanem Rzounkem jsme hovořili o bojovníckých dovednostech, rozdílech výuky v Česku a v Číně, o tom, že fyzická stránka není všechno, a také o pojetí školy bojových umění jako komunitním projektu.

KAREL KOUBA
ANTONÍN TESAŘ

taekwondistů, kteří tu měli velká představení. Zhruba v tu dobu se sem dostalo i kendo a iaidó.

Před devadesátým rokem v Československu neexistovala žádná škola čínského kung-fu. Byly tu jen party zájemců – například já jsem byl členem jedné takové v Braníku, kde jsme ale cvičili většinou podle knih. Z téhle brannické tělocvičny nakonec vznikla moje škola wing chun, dále školy thajského boxu Davida Brousila a Petra Macháčka. Takových klubů mohlo být po republice mnohem víc, ale zásadní obrat nastal, až když se mohly otvírat soukromé školy. V tu dobu se objevovaly také

se choval jako profesionální zápasník, koncentroval se na svůj výkon, a ten druhý přišel do ringu oblečený ve vlčí kůži a máchal nad hlavou sekýrou. To sport snižuje na primitivní zábavu.

Je tedy pro bojová umění důležitá jistá důstojná prezentace?

Určitě. V čínském kung-fu je důležitý kult učitele i předchozích mistrů, úcta ke škole a určitá hrdost. Na soutěžích se bojuje za vlajku školy, nikoliv jednotlivec sám za sebe. V moderních úpolových sportech často bojovník nemá ke svému protivníkovi žádnou úctu,

ale složená z toho, co jsem se naučil. Není historická, ale jde o „pravý“ wing chun. Takové změny a úpravy sestav se přirozeně děly po staletí, všechno se vyvíjí a mění. I úplně nový styl vytvořený expertem na základě celoživotního výzkumu je dozajista autentický a pravý. Jsem pro zachování starých metod, ale rozhodně nejsem proti vývoji. Navíc každý dělá bojové umění trochu jinak. Důležité je, aby styl zůstal využitelný – nejen k bojování, ale třeba i jako zdravotní cvičení.

Jak je možné provozovat školu v zemi bez tradice bojových umění?



Ivan Rzounek během tréninku s dlouhou tyčí. Foto Michal Dub

Co pro vás znamená bojové umění?

Prapůvodní účel bojového umění samozřejmě bylo bojovat, případně se ubránit. Klíčové je získat dovednosti, jak „proměnit“ své tělo nebo jakoukoli jeho část ve zbraň, jak využít k boji okolí nebo předměty kolem nás – ať už je to kámen, klacek nebo zeď. Schopnost bojovat ale není omezená jen na fyzický projev, její součástí je třeba i taktika či odhad situace.

Jednoznačně specifikovat, co bojové umění znamená, je těžké, protože průběžně člověk prochází různými fázemi. Jednou potřebuje ochránit rodinu, jindy chce být zdravý nebo ho zkrátka jen baví, že se na trénincích setkává s kamarády. Když mi bylo dvacet, viděl jsem schopnosti mistrů a také jsem chtěl umět kopnout a bouchnout. Pak jsem začal vnímat věci okolo – okolnosti vzniku bojového umění, jeho šíření, poznávání lidského těla a léčebný efekt cvičení. Někdy je to na úrovni životní filosofie, „životní cesty“, jindy je to jen profesní zájem. Někteří lidé jsou fascinováni tím, co dokáže lidské tělo. Jiné prostě nebaví aerobik a berou bojová umění jako cestu k tomu, aby zhubli a byli fit. Další se chtějí naučit, jak někomu zlomit nos. Lidé s odlišnými přístupy se vzájemně často nechápou. Zabíjám si asi nikdy nebude příliš rozumět s člověkem, kterému koncentrace v bojovém umění pomáhá při psaní poezie, přesto můžou dělat stejný styl, být v jedné škole a mít jednoho učitele.

Bojovým uměním se věnujete dlouho. Můžete stručně shrnout jejich historii v České republice v posledních desetiletích?

Za mého mládí byl nejrozšířenější box, džudo, řecko-římský zápas a volný styl. Atraktivnější pro mladé kluky ale bylo karate, které se rozjelo na začátku sedmdesátých let. Začátkem devadesátých let se tu objevilo taekwondo, přijela sem dokonce výprava korejských

školy čínského kung-fu, které měly většinou kořeny v blízkém zahraničí, a často to byla směs různých stylů. Netrvalo ale dlouho a dostali se sem i mistři z Číny – vůbec první byl asi Du Fukun – a zároveň se začaly etablovat hlavně evropské asociace a velké školy, které se zaměřovaly na jeden styl: především wing chun a později hung kyun. Přibližně od konce devadesátých let se tyto školy dostaly na výbornou úroveň.

Jaký styl lze v současnosti studovat na profesionální úrovni tak, že se mu dá věnovat celý život?

Záleží na tom, co od studia bojových umění očekáváte – jestli chcete pracovat na svém osobním vývoji nebo soutěžit. Můžete se věnovat poměrně tvrdému vnějšímu či vnitřnímu cvičení. Konkrétní školy neřeknu, ale lze tu studovat kung-fu na úrovni dokonce o něco lepší než v Číně. Mistra můžete mít stále po ruce, a pokud má člověk dost času a je opravdu odhodlaný, může se kung-fu věnovat celý život. Chcete-li soutěžit, existují tu školy – dokonce i tradiční – které mají velmi dobré výsledky. Jedno jméno v tomto kontextu ale musím zmínit, a to školu tradičního kung-fu sifu Pavla Macka. Když před několika lety navštívili v Číně velký turnaj, jeho škola získala hned několik zlatých medailí.

Pozorujete v poslední době proměnu přístupu k bojovým uměním, například v souvislosti s čím dál populárnějším bojovým sportem „mixed martial arts“?

Tahle disciplína pro velmi tvrdé sportovce, která vykrystalizovala z utkání, během nichž se poměřovaly různé bojové styly, představuje vcelku dobrou konfrontaci bojovníckých dovedností, ale podle mne je prezentovaná ve špatném balení. MMA nemají úroveň, kterou si ve skutečnosti zaslouží, protože show okolo začala snižovat váhu samotného sportu. Nedávno jsem viděl zápas dvou borců. Jeden

což vypadá, jako by si nevážil ani toho, co jde do ringu dělat. A přitom je to velice riskantní a nebezpečná činnost, při níž jde někoho bít a sám bude bit. Může dostat loktem, může dostat pěstí do krku, může si zlomit nohu. Oproti tomu závody čínských škol k boji nepřistupují zdaleka tak tvrdě. Vše je během nich podřízeno určité etiketě a důraz se klade hlavně na základní sportovní úctu. Protože svým chováním v ringu může zápasník uškodit nejen protivníkovi a sobě, ale i samotnému bojovému umění.

Jezdíte studijně do Číny, máte vlastního mistra a zkušenost s více školami, styly a přístupy. Jak se dnešní čínské školy liší od jejich obrazu, který známe z bojových filmů?

Čína je velká, a způsobů vyučování je tudíž opravdu mnoho – od obřích wu-shu institutů až po ranní cvičení s mistrem v parku. Sympatické jsou ale polouzavřené komunity. Když se škola etabluje a nějaký čas funguje, vznikne jakási síť známých, které spojuje osoba mistra. Tato hierarchická skupina v podstatě funguje na příbuzenské bázi – jako rodina. Vztahy jsou dané jen tím, že spolu členové školy cvičí. V podstatě je to komunita, která si navzájem pomáhá a jejíž členové vědí, že se na ostatní můžou vždy spolehnout. Existuje mezi nimi de facto sourozenecký vztah na bázi přátelství a solidarity.

Na vašich cestách po Číně se učíte novým dovednostem. Jak vnímáte takzvanou autenticitu v jednotlivých stylech?

Je těžké říct, co je „pravé“ a co nikoliv. Když žáka naučím sestavu, o níž mu řeknu, že mi ji ve snu předal mistr, který je stovky let mrtvý – tak je to vyhané. Když vás po třiceti letech cvičení wing chun naučím mysteriózní sestavu, kterou mě nenaučil žádný mistr, ale vymyslel jsem ji sám, tak to přirozeně nemůže být nic jiného než wing chun. Je to nová sestava,

Nemáme sice tradici rodinných škol, ale máme tradici různých spolků – například Foglarových čtenářských klubů, jejichž členům vydrželo přátelství v podstatě po celý život. K důvodům, proč školu provozují, patří i tato soudržnost a bratrství.

Proto nad vašim školním oltářem visí místo fotografie Yip Mana fotka Jaroslava Foglara?

Jako chlapec jsem byl aktivním členem legendární Foglarovy „Dvojky“, takže pro mě je Jestřáb můj první sifu, v jehož škole jsem se naučil spoustu různých dovedností. Upřednostňuji ideály, které vzýval Foglar, před ideály jakéhokoliv – i když třeba nejlepšího – čínského válečníka.

Ivan Rzounek (nar. 1968) je vedoucí školy Ivan Rzounek's WingChunKuen Research (wing-chun.cz). Původně dlouholetý příznivec karate se v době své emigrace v osmdesátých letech v Německu začal věnovat nejprve tai ji quan u pekingského Mistra Lu Jian Guo, posléze krátce jeet kune Do a filipínskému kali a eskrimě u Dana Inosanta, Tima Tacketa a Udo Müllera. Wing chun studoval u Jürgena Pottieze v Karlsruhe a sifu K. R. Kernspechta, později u německého sifu Wilhelma Blecha, jehož školu reprezentoval do roku 1999 v Čechách i na Slovensku. První tréninkový pobyt v Číně absolvoval roku 1993, od roku 1999 byl žákem sifu Wong Nim Yi z Guangzhou. Jeho školu Mai Gei Wong Wing Chun reprezentoval v celé Evropě. Od roku 2009 je osobním studentem mistra Leung Wai Choi, u něhož se učí siuhing fung siu ching baan jung wing chun, choi lei fat, lvi tanec a použití různých čínských tradičních zbraní.

Teorie jsou jako bojová umění

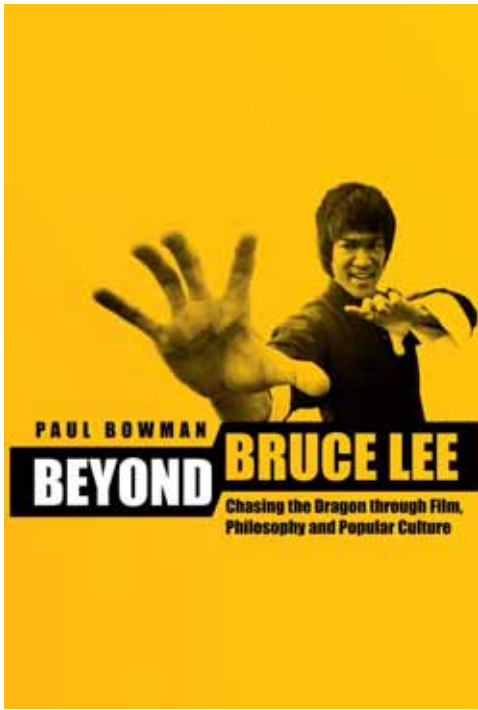
S Paulem Bowmanem o kung-fu, dekonstrukci a ultimátním stylu

Akademické obory se k bojovým uměním vztahují především z historické, antropologické nebo filmovědné perspektivy. Teoretik Paul Bowman se nicméně snaží vnést do oboru „martial art studies“ nový pohled, založený na jeho zájmu o kulturní studia a dekonstrukci.

ANTONÍN TESAŘ
KAREL KOUBA

Věnujete se bojovým uměním teoreticky i prakticky. Jste spíš provozovatel bojových umění, který o nich chce teoretizovat, nebo teoretik, který pro svůj zájem potřebuje mít i praktickou zkušenost? Chronologicky jsem se nejdřív věnoval praxi. Když jsem na univerzitě studoval kulturní teorii, často jsem zkoušel převádět teoretické problémy do fyzických pojmů, uvažoval jsem o teoriích, jako by šlo o bojová umění. Myslím, že moje praktické dovednosti pomohly mému myšlení, a to i obecně, nejenom co se týče bojových umění. Ve svých akademických pracích nahlížím na bojová umění optikou kulturních studií. A všechno, co říkám o textech jiných autorů na toto téma, vychází ze znalosti mých oblíbených teoretických přístupů – především z dekonstrukce.

Existuje cosi jako teoretický obor „martial arts studies“? Jak silně je v akademickém světě zavedený? Myslím, že „martial arts studies“ v tom či onom kontextu existují už nějakou dobu a stále se vynořují nové přístupy, pocházející z různých oborů. V sociologii a antropologii se objevuje čím dál víc etnografických studií, historici se tomuto tématu věnují již dlouho a určitým způsobem se k němu vyjadřují i psychologie, sportovní věda, literatura a tak dále. Ale kulturní studia si k bojovým uměním nikdy nevytvořila vlastní přístup. Existují pouze etnografická a filmovědná pojednání na toto téma. Myslím, že poslední dobou se ale vyvíjí ještě jiná perspektiva, k níž patří i texty, které na tohle téma píšu já. Snažím se všimnout si různých hledisek, ze kterých se dá nahlížet na fenomén bojových umění,



ať už je to film, televize, počítačové hry nebo třeba otázky genderu a sociální třídy. Všechna tato hlediska, jež se mohou týkat třeba jen jediné osobnosti, vytvářejí složitou síť vztahů.

V jednom ze svých článků popisujete obtíže s hledáním adekvátního způsobu analyzování bojových umění. Čím se bojová umění tak vzpírají současné teorii? Je to otázka toho, co, jak a kdy upřednostnit. Teorie nám může odhalit souvislosti, které bychom bez ní neviděli. Většinou ale absolutně převládne a věci, které jsme pomoci ní chtěli popisovat, de facto úplně zmizí. Například u Žižeka tohle vidíte vlastně pořád. A k tomu bych nerad sklouzl. Zároveň jsem prostě nechtěl sepisovat historii ani se věnovat něčemu, na co se soustředí jiné teoretické obory. Takže jsem hledal způsob, jak spojit to nejlepší, co mi různé obory

mohly nabídnout. Vlastně se to hodně podobá tomu, jak mistři bojových umění spojují prvky různých stylů, aby vytvořili „ultimátní“ techniku. Proto mě obzvlášť zajímají případy kreativity v bojových uměních. V nich se totiž rozehrává institucionální a tělesný rozměr univerzálního problému, jak najít nejlepší způsob k dosažení čehokoli. Jinými slovy: chovám nedůvěru k zavedeným přístupům, protože si uvědomuji, že jsou to jen institucionální stabilizace, jak by řekl Derrida, s určitými hodnotami, dějinami, hranicemi a limity. Jde o to, jak je překonat. Tenhle problém vidíme na univerzitách stejně jako v tréninkových halách, ostatně i všude jinde.

Jaký přístup je vám tedy nakonec nejbližší?

Moji oblíbenci jsou Adam Frank, autor knihy *Taijiquan and the Search for the Little Old Chinese Man*, a Greg Downey, který napsal *Learning Capoeira*. Oba pochopili komplexnost celého problému, a především že předmět jejich zájmu není jednoduchý ani jednotný, ale že jde o něco, co žije a vstupuje do aktivních i pasivních vztahů s mnoha dalšími vlivy. Zároveň mám ale k oběma přístupům i řadu výhrad, které většinou pocházejí z mého zájmu o dekonstrukci a kulturní studia.

Jakému bojovému umění se věnujete? Chápete bojová umění také jako určitý „životní styl“?

Studoval jsem spoustu bojových umění. Nejdéle jsem se věnoval tai chi a choi lei fat kung-fu. Kung-fu už nedělám, místo toho se věnuji eskrimě. Rád kombinuji jeden tvrdý a jeden měkký styl. Líbí se mi subtilita tai chi, ale mám slabost i pro brutální efektivitu a poctivou tvrdou dřinu eskrimy. Myslím si ostatně, že za první rok, co dělám eskrimu, jsem se o bojování naučil víc než za deset let studování kung-fu. Nedomnívám se, že s bojovými uměními je spojený nějaký určitý životní styl. Řekl bych ale, že tai chi vás propojí s vaším tělem velmi zajímavým způsobem. Styly, které mají blízko k pouličním bitkám a sebeobraně, vás zase naučí vnímat věci jiným způsobem, než jak se na ně dívá netrénovaný jedinec – například vidět nebezpečí a hrozby, případně způsoby, jak v dané situaci uprchnout nebo zaútočit.

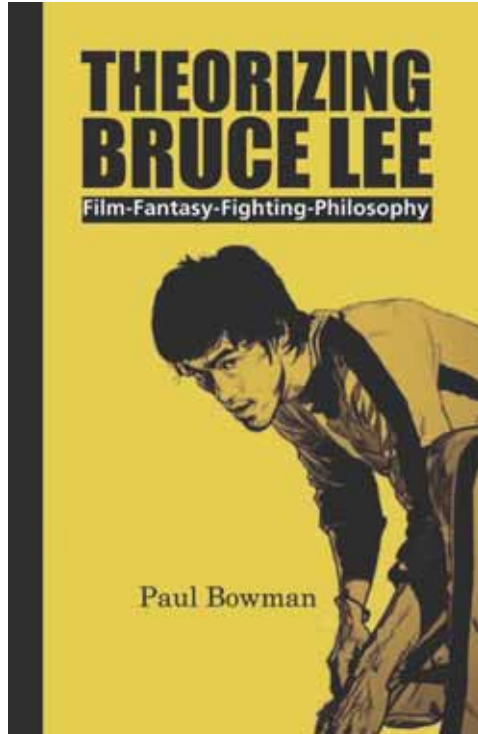
Intenzivně se zabýváte tématem bojových umění v popkultuře. Vidíte nějaký zásadní rozdíl mezi způsobem, jak se k nim vztahuje západní a východní popkultura?

Rozdílů je mnoho a jsou způsobeny odlišnostmi kulturních i popkulturních tradic. Když se loni připomínalo čtyřicáté výročí smrti Bruce Leeho, dělal jsem hodně telefonických rozhovorů pro rozhlasové stanice po celém světě. Otázky ze západních médií byly vždy velmi obecné a povrchní, zatímco ty z Hongkongu a Číny mnohem zasvěcenější. Je to tím, že Hongkong a Čína mají pocit, že jim kung-fu patří, ačkoli Bruce Lee je východní, ale zároveň i západní fenomén. V USA a na Západě obecně jsou bojová umění chápána pořád jako něco exotického, i když se jim spousta lidí věnuje celý život ve své vlastní zemi a vlastním jazyce. Zcela jistě tedy hrají roli nacionalistické prvky: čínská média reflektují otázku statusu kung-fu v západní kultuře i to, jak je na Západě vnímána Čína.

Jak důležitá je podle vás úloha popkultury pro studium bojových umění?

Myslím, že není vhodné oddělovat bojová umění od popkultury. V Číně jsou bojová umění zřetelnou součástí nacionalistického a popkulturního diskursu, na Západě se s nimi pojí různorodé aspekty, ale jistě je,

že za své místo v kulturním povědomí vděčí populárním médiím, v první řadě filmu a televizi. A co se týče významu pro teorii? Příklady bojových umění mohou rozšířit naše zkoumání kultury, globalizace, postkolonialismu, multikulturalismu, hybridity, kulturní komunikace, pedagogiky, tělesnosti, imaginace a tak dále.



Bojová umění mají rovněž důležitý sociální rozměr. Ve většině případů jde o praktiky spojené s chudými či utlačovanými skupinami obyvatel. Existuje také propojení východních bojových umění s afroamerickou popkulturou, například u některých blaxploitation filmů nebo hudební skupiny Wu-Tang Clan. Myslíte si, že bojová umění obecně úzce souvisí s nižšími společenskými vrstvami?

V Číně a Japonsku souvisí hlavně s nacionalismem a turismem a další země jako Indonésie, Filipíny nebo Brazílie se k tomuto pojetí také blíží. Pronikání bojových umění do černošských ghett v USA v sedmdesátých letech souviselo s tehdejšími systémy promítání určitého typu filmů v určitém typu kin. Rozhodně se tedy nedá říct, že by bojová umění byla esenciálně spojená s dělnickou třídou. Lze je stejně dobře dávat do souvislosti s vojenskými a paravojenskými aktivitami, kriminalitou a obecně situacemi, které vyžadují tvrdé jednání. A zároveň jde o „umění“ v kulturních, národních a dalších kontextech. Jestliže jsem před chvílí tak ošklivě mluvil o Žižekovi, teď přišel správný čas říct o něm i něco hezkého: Žižek má určitě pravdu v tom, že asijská bojová umění byla na Západě populární nejprve v chudinských komunitách, protože ti, co nic nevlastní, mají k dispozici jen svá těla a svou disciplínu.

Paul Bowman (nar. 1971) je profesorem kulturních studií na univerzitě v Cardiffu. Jeho hlavním zájmem je teoretické uchopení fenoménu bojových umění. Napsal dvě akademické publikace věnované Bruce Leemu: *Theorising Bruce Lee* (2010) a *Beyond Bruce Lee* (2013). Bojovým uměním se věnuje také prakticky.

Okamžik nad hladinou plodové vody

Dvě povídky Alexeje Sevruka se zabývají tím nejosobnějším: plozením a vyměšováním. A samozřejmě také fascinací, láskou, sexem a smrtí.

Genus

Zrcadla a otcovství jsou ohavnosti, protože tenhle svět rozmnožují a rozšiřují.

J. L. Borges

„Může něco vnímat?“

„Myslíš něco z toho, co tady provádíme?“

„No. Ještě by ho to mohlo poznamenat.“

„Ale ne. Nebo by si to aspoň nemělo pamatovat.“ Podle intonace vytušil, že se usmívá, ačkoliv k němu ležela přitisknuta zády. „Asi to je nějaká mužská fobie. Manžel má podobné otázky,“ dodala.

Oteplilo se. Vítr rychle vysušil zbytky sněhu. Déšť to pak spláchl úplně a kalná voda odtékla do kanálů.

Několikrát na ni narazil v sólošce. Tlustá těhotná ženská. Mimino v kočárku, batole za ruku. Další plod jí plaval v břiše, jako ve velkém tmavém organickém akváriu. Ta představa ho znechutila. Jako by byla v jistém vztahu s mastnými vlasy oné ženy. S ošoupanými tepláky a kdysi bílými ponožkami v odrbaných pantoflích. Uhrovitou tvář. Zvířecí hnus. Vesmírný sliz, usilující o neustálé věčné kopírování sebe sama. A tomuhle pinožení se říká život.

Dopoledne šel do bazénu, dali si sraz se sestrou. Svítlo slunce, skutečný Sonntag, sunday. A v bazénu zřejmě taky dětský den. Ta neekologická havět je všude, se svými hrdě se natřásajícími rodiči. Jako kdyby to byl bůhvíjaký úspěch – zplodit sobě podobného homunkula a pak ho tahat do veřejného bazénu. Jistě: vypouštění ropy do moře je drahá věc, ale my na to máme. Třídění odpadu je pro socky. Pořídíme si dítě, co na tom, že tu bude další příslušník rozpínavého druhu, který jednou zřejmě způsobí zánik Země? My na to máme a chceme to dát najevo.

Hermanova sestra vyučovala na sídlištní škole, což utvářelo její názor na lidská mláďata. Od Hermanova názoru se moc nelišil, ačkoliv na rozdíl od něj nečetla Schopenhauera. Leží vedle sebe ve vířivce a pomlouvají „smrady“, smějí se u toho, až na ně okolní rodičstvo začne vrhat nevráživé supí pohledy. Pohledy zvířátek připravených kousnout. Pohotově a odhodlaně bránit své ratolesti, své geny a jejich plodnice. Trapné pinožení druhu homo, který si bůhvíproč říká sapiens. Z nějakého důvodu se považuje za normální, či přímo nutné, pářit se a šířit světem utilitární přístup k vesmíru, okázalou spotřebu a vlastní hloupost, aniž by to někomu přišlo neslušné. Taková ohavnost.

Uvědomoval si svoje pokrytectví, protože proti páření jako takovému vlastně nic neměl.

Naposledy četl Schopenhauera u Valerie. Z toho se rodí děti, řekl jí, když odtáhla nosánek od jeho prstů, smocených v jejím rozkroku plném jeho semene. Mailová přítelkyně nabyla konkrétní podoby. Večer si dali sraz. Alkohol a jaro udělaly zbytek. Po příchodu k ní ji vybalil z šatů (vyzývavě červených, široko daleko prozrazujících její záměry). Wiosna, ach to ty.

Ráno se probudil v její posteli. Četla mu z knihy *Die Welt als Wille und Vorstellung*, což ho vzrušovalo, následně své vzrušení přenesl

na ni. Milovali se. „Milovat se budeme až po svatbě,“ řekla mu. „Tak si aspoň zašukáme.“ Smála se.

Život je někdy tak uspokojující a zároveň krásný, až tomu člověk odmítá uvěřit. Mozek se prostě bouří. Jakési podvědomé tušení ti našeptává, že kdybys náhodou prohlédl a uviděl veškerenstvo v jeho úplnosti, neměl bys důvod k sebemenšímu optimismu a rázem bys přišel o všechny naděje (není snad Dantovo *Peklo* pouze určitým druhem prohlédnutí univerza, které nenechává místo nadějím?). A nejsou nakonec naděje pouhé autosugestivní scénáře, sebenaplňující se prorocství, pozitivně vyretušované prognózy budoucího vývoje? Bludy, sebeklamy a mánie.

Když ve čtvrtek ráno Herman přejížděl přes Botič, dostal smsku. Psala mu ta, za kterou jel. Ptala se, jestli na něj má počkat, nebo si to má udělat sama. Vzplál jako keř na poušti, rázem se cítil jak mladý býček. Na mysl mu vyanula asociace, jedna povídka, kde bylo použito přirovnání „tekla jak Botič“. Chlápek vojížděl sousedku ve výtahu, banální pornografie. Ta, za kterou jel, taky tekla jak Botič, mohl se o tom přesvědčit už za necelou hodinu, až ho napadlo, zda jí nepraskla voda. Předtím bylo povídání, nervozita, samozřejmě že na něj nepočkala a udělala si to („Pochopitelně jsem měla na mysl kakao“), takže hladina její touhy poklesla, zatímco nad hladinu vystoupil stud a nervozita. Ale po hodině už byli v posteli.

„Půjdeš ke mně?“

„Nikdy jsem neviděl...“

„Co?“

„Nahou ženu. V tom.“

„Ale prosím tě. Určitě jo. Určitě máš kamarádky, co si fotěj břicha a dávaj to na fejsbuk.“

„No to možná jo, ale takhle na živo...“

Za chvíli už leželi nazí.

„Dělá s náma tolik mladejch, hezkejš, nezadaných holek, proč sis vybral zrovna mě?“

„Víš určitě, že jsem si tě vybral?“ To přiroda. Ostatně, všechny ty hezký, mladý, nezadaný holky chtějí přesně to, co ty už máš, ale nahlas to neřekl.

Svedla je dohromady společnost, pro kterou oba pracovali. Projekt, slibující managementu nemalé navýšení zisků, vyžadoval jejich spolupráci. Šli na kafe a jejich rozhovor se stočil k přírodě. Řekla mu tehdy, že jako žena to musí cítit. Co je dobré a co je špatné. Aha. Tak určitě. V duchu se jí vysmál a rozhodl se ověřit si, jak tento „krutej a zamlklej bůh“ funguje. Vypadala jako laň, rty a nehty měla nabarvené načerveno a muže na služební cestě.

Řekla mu pak, že je velmi těžké mu odolat, skoro nemožné. O čem to mluvíš? To přece příroda. *Natura*, přirozenost, jež stojí nad morálkou, konvencemi a různými pochybnými hodnotami druhu homo.

Teď tu před ním chodila po pokoji a sbírala rozházené oblečení. Už se nestyděla. Elegantní těhotná laň.

„Víš, kdybych tenkrát podlehla, tak to, co nosím, je tvoje.“

„Jak to můžeš vědět,“ usmál se.

„Příroda.“

Znepokojivá vize z Hermanova snu: Síť navzájem propojených a zacyklených, a proto prakticky nekonečných silnic a dálnic, táhnoucích se podél lesů, kterým místní lid říká Silva Obskura. Nikdy nevíš, zda tě nějaká celkem nenápadná odbočka nevyhodí na highway, která ti, když už nic jiného, umožní rychlejší pohyb. Pohyb do cíle. Nebo tě to vyhodí ze silnice, do okolního lesa. Jako se to stalo Chosému. Nezvládl řízení, narazil do stromu a konec. Poslední rozloučení proběhne v neděli v motolském krematoriu.

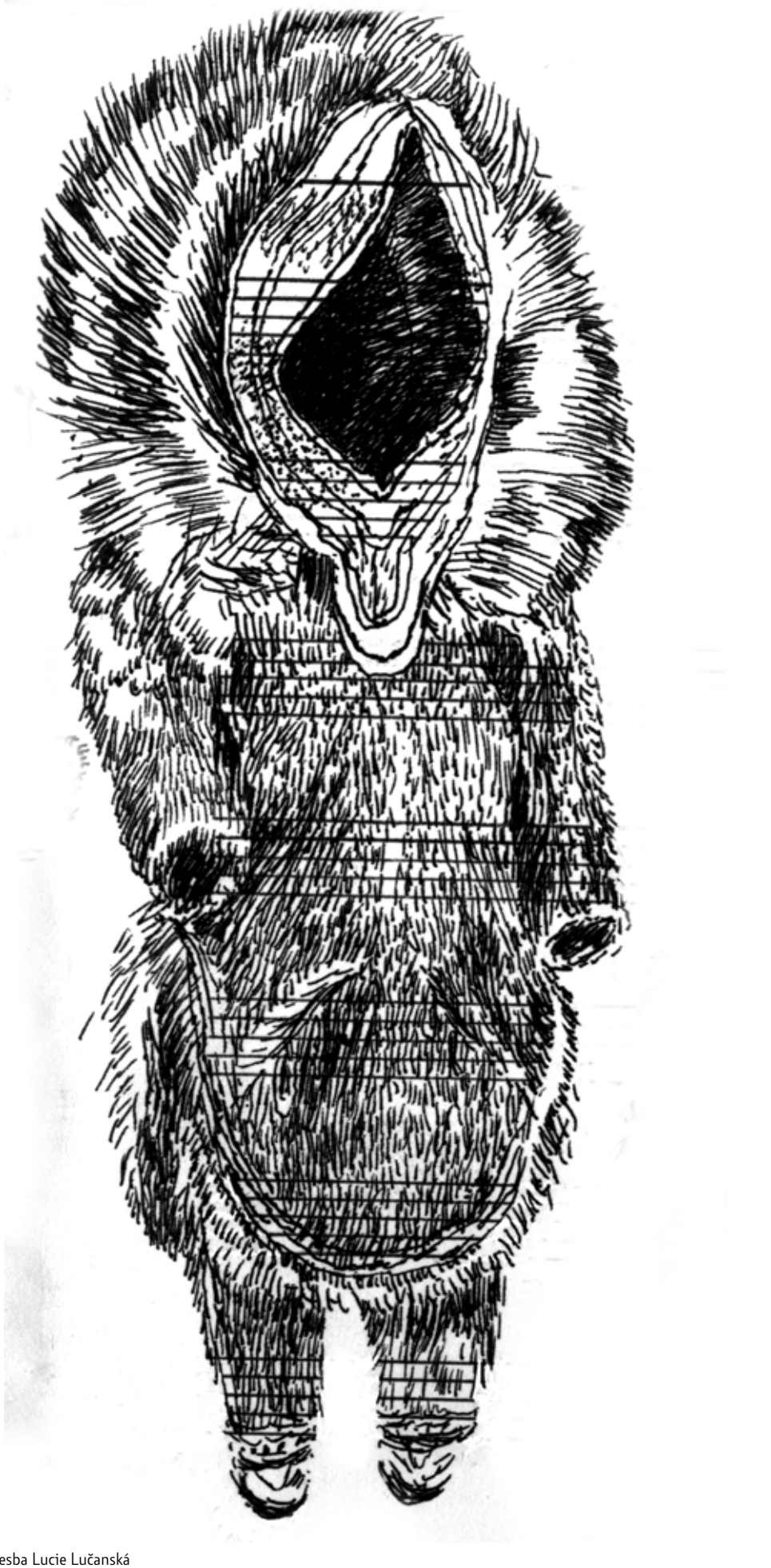
Za posledních deset let se potkali sotva párkrát, ačkoliv bydleli kousek od sebe a kdysi

si byli blízcí. Společné zájmy. Modelářský kroužek. Jointy v průchodech mezi paneláky. Potom koncerty v pražských klubech a cesty ven na festáky. Jamování v garáži předělané na zkušebnu. Dokonce si byli na maturitním plese. Pak se jejich cesty rozešly. Herman občas procházel kolem domu, kde bydlel Chosé, říkal si, mám se ozvat? Ale pokaždé se to právě nehodilo, důvody byly různé. A při těch náhodných setkáních, kdy jeden z nich rozhodně někam pospíchal, obvykle padlo „musíme někdy na pivo“. V příštím životě, Pepo.

Jenže když se nad tím jeden zamyslí, tak se jako velmi pravděpodobné jeví, že po životě bude nejspíš přesně to, co před ním, čili

velké Nic, nebytí, nepředstavitelná věčnost. A lidská existence je pouhým nadechnutím nad její kalnou, potemnělou hladinou, tolik podobnou plodové vodě.

Ale proč vlastně „pouhým“? Je to snad málo? Chce někdo víc? Můžeš něco udělat. Můžeš, čili musíš. Od základu stvořit sebe a svět kolem sebe. Můžeš se ptát po tom, kdo jsi. Kooperovat, ale také kolaborovat. Jsme jako ryby, co plují proti proudu na trdliště, aby se spářily a vyčerpáním klesly na dno. Pokud ovšem máme to štěstí, že překonáme všechny nástrahy. Zplodit někoho, kdo se ti podívá do očí, jako kdyby se tě ptal: Kdo jsi ty? A kdo jsem já?



Kresba Lucie Lučanská

Alexej Sevruk

Přichází to nenápadně a zdaleka. Doba, kdy se všichni tví vrstevníci začínají aktivně množit a rodit. O jisté spolužačce ze základky se povídá, že je v tom. První vlaštovka, která ovšem ještě jaro nedělá. Pak druhá. Třetí.

A najednou to lítá všude kolem tebe, baby-boomový gejzír, prýštící z útrob přírody. Jako by se s těhotnými ženami a nemluvnaty roztrhl vak. Spolužákovi z gymplu se narodí dítě. První fotr široko daleko. Pašák! Kovboj. Tasí kolt proklatě rychle. Za pár měsíců Herman potká svou někdejší lásku ze střední, ona mu u čaje ukazuje fotky z ultrazvuku. Prý nechce vědět, co to bude. Nechá se překvapit. Další bejvalka vyloží fotky uřvaného zarudlého ksichtíku na facebook. Pak už to jede. Holka, se kterou ses před léty muchlal na nějaké studentské party v Zagrebu. Kamarádka, která byla s vaší partou na dovolené, kde se seznámila se svým současným manželem. Nešlo to hladce, ale nakonec se to podařilo. Moderní medicína sice není všemocná, něco však ještě dokáže. Kamarádka, které jsi byl na svatbě. Zabřezla a má klid. A to je teprve předvoj. Na řadě jsou další. Spolužačka z vejšky a sousedka odnaproti, známá herečka (tvoje vrstevnice), maminka kolegyně a kolegyně maminky, i tvoje vedoucí je v pozhnaném stavu. A pak už to jen frčí. Kámoš, kterého jsi pár let neviděl (na jeho místě klidně mohl být Chosé, ať mu je země lehká), přechází do kategorie otců, iránský básník, se kterým ses seznámil v Krakově, a berounský básník, žijící v Kalkatě, redaktor studentského plátku, do kterého jsi kdysi přispíval, doprovází svou břichatou ženu a redaktorka jiného magazínu už má zaděláno na další, sestřenky – pěkně jedna po druhé, bývalá žena tvého fotbalového trenéra čeká dítě – taky měli problémy. Ale moderní medicína... Sousedovic kočka, o které se řadu let soudilo, že je neplodná, najednou vrhla, a kamarádčini kanárci už začali snášet, kolega z práce zcela nepokrytě usiluje i o tvůj flek – pak zjistíš proč: ta jeho je v tom. No jistě. Potřebuje „živit rodinu“. Slečna za přepážkou v bance a slečna za přepážkou v pojišťovně – obě pod pultem schovávají vzdouvajících se břicha. Holka, které jsi ještě nedávno pletl hlavu v jednom baru (kdybych se nechala ukecat, tak je to tvoje, špitne při setkání), manželka prince z Walesu a, panebože, i Margaret Thatcherová – kdyby na jaře nepošla, tak se určitě najde někdo, kdo ji zbouchne. Na třídním srazu se neřeší skoro nic jiného než mimimi. Každá party se mění v rozpravu o přednostech lidského mléka před sunarem a o domácích porodech do vody a člověk si pomalu uvědomuje, že se kolem něj formuje skupina disidentů, zatvrzelých ve svém odporu vůči všude kolem bujícímu reprodukčnímu šílenství, odhodlaných nepoddat se společenskému tlaku, pobuřujících svou nepřirozeností, nepřizpůsobivých, a proto společensky nebezpečných. Jste v menšině. Nezbyvá než si odsednout. Pokusit se společně bujícím zpěvem přehlušit neodbytný tikot biologických hodin.

Nebe je zatažené, už druhý den poprchává. Porostou houby. Na houbách si Herman jednou uvědomil, že se mu zhoršuje zrak, první příznak blížícího se konce, last not least, nebo jak se to říká, uvědomění si vlastní konečnosti. Najednou si neviděl pod nohy, nedohlédl na ně. Nedokázal soutěžit s otcem. Jejich procházky v lese mu chyběly, jako by to byla minulost, jako kdyby tu nebyl on, otec ani lesy, kde se mohli procházet, sbírat houby, soutěžit v počtu nasbíraných praváků.

Otec ho zavolal ke svému počítači. Měl kulaté narozeniny, hosté se měli začít scházet každou chvíli. Na jakousi sociální síť někdo umístil právě hříby, tedy jejich fotky, sesbírané v okolí místa, odkud otec pochází.

Zamilovaně si je prohlíželi. Pocit sounáležitosti? Asi jo. Jiný to nebude.

Po obědě otec vypráví. „To jsem chodil do deváté třídy, můj brácha se zrovna vrátil z vojny a s tímhleťm Toníkem, naším bratrance, jsme jeli do vsi... Bylo to v sousedním okrese, autobus nás dovezl na hranici, dál jsme museli takovejch osm kilometrů pěšky, už se stmívalo.“ Úplně si to představil: rovinatá krajina, porostlá borovicovým lesem, jeho vrcholky pozlacené posledními paprsky, rozpraskaná asfaltka, která se v něm ztrácí. „Dorazili jsme na večeri, to víte, jak se na vsi večerí, až po setmění, že, nejdřív je třeba obstarat dobytek, slepice, domácí práce a tak... No, zkrátka, všechny ty příbuzný jsme znali z doslechu, z vyprávění, stejně jako oni nás, věděli, kdo jsme, či jsme děti, ale viděli jsme se poprvé.“ Živě si vybavil jejich obličeje, jak tak všichni seděli u masivního, nenalakovaného, časem ohlazeného stolu z odolného dřeva a světlo házelo matné odlesky v jejich očích, šedivých jako zdejší podnebí. Zamračení muži s vysokými čely, která se s přibývajícím věkem ještě zvyšovala. Tělnaté ženy, ty, co už odrodily, „báby“. Plavovlasé, červenolící dívky, které to teprve čekalo. Sňatky mezi vzdálenými příbuznými byly běžné, půda musela zůstat v rodině. Úmorná fyzická práce, tvarující jejich těla. Nabroušená sekera, vždy na dosah, nejlépe pod postelí. A něco, čím se dá střílet, skryté na senicích a v chlívcích. A v případě nebezpečí tmavé lesy na dosah, mokřady, ve kterých není radno zabloudit. „Hospodář, vzdálený bratranec mého otce, se v určitý moment zvedl, nalil nám velký stakan samohonky, do kterého dal lžici medu. Tohle pak zopakoval ještě několikrát. Nebylo mi ani patnáct. Pak se šlo tančit do klubu. Měli tam malý klub, spíš to vypadalo jako něčí baráček. Někdo hrál na harmoniku. Pěkně mi z té pálenky hučelo v hlavě...“

Patriarcha je zase o rok starší. Rád se poslouchá. A Hermana napadne, že by potřeboval vnuka, aby měl komu tohle všechno vyprávět. Protože jen jedna naše část patří do biologie, jen z jedné části jsme organický oheň, který bolestivě tráví sám sebe. Z té druhé části přebýváme ve snu, který potřebuje dostat obrysy příběhů. Protože příběh je to, co vedle biologie zajišťuje trvání druhu. Kdo zachová naše příběhy, komu je předáme? Těm, co na okamžik vystrčí hlavu nad hladinu plodové vody, kalné jako věčnost.

Helžin poklad

Věnováno citlivým básníkům

„Líbí se ti, co?“ zeptal se Josef. Šklebil se přitom od ucha k uchu. Otázka vrátila Milana zpět na zem. Jestli se mu líbila Helga? Bože! Byl z ní úplně naměkko. Komu by se nelíbila nejhezčí holka z oddílu. Usměvavá blondýna, a na svůj věk s dobře vyvinutým poprsím. Dokonce hoši ze starších oddílů po ní pokoukali. Copak by si všimla zrovna jeho, Milana? Zrovna procházela kolem. Odtrhl od ní oči, rezignovaně přikývl a vydechl: „Jo...“ „Tak teď se podrž, kámo! Viděl jsem ji srát!“ „C... Cožes viděl?!“ „No vážně, nekecám. Chodí tamhle do toho lesíku.“ „Vole! Seš normální úchyl!“ Šmírovat holky ve sprše, budiž, ale při tomhle? Celou dobu, že je tady, si o Pepovi myslel, že je to magor. Zdál se mu divný. Ty jeho hlášky. Šílené oči. Vohoz. Hudba, co poslouchal. Byl jediný

z oddílu, kdo chodil se staršími kluky na cigáro. Brali ho mezi sebe. Dokonce ho ani moc nepohlavkovali.

„Seš divnej!“ „Závidíš? Taky bys ji mohl vidět, kdybys chtěl.“ Pepa ztišil hlas: „Akorát by sis musel přivstat, vole, a nevychrapovat až do budíčku.“ „Seru ti na to, úchyle!“ Pepa se mu evidentně snažil znechutit nejen Helgu, ale i celé ženské pokolení. Helga – a srát? Jak by mohla? Copak bohyně taky serou? A já, že bych ji u toho měl vidět? – honilo se Milanovi hlavou. Toho dne už s Josefem nepromluvil. Večer ani nešel k táboráku. Zůstal ve stanu. Měl o čem přemýšlet.

Ráno Milana vzbudilo vytrvalé kopání do chodidla.

„Vstávej, vole, nebo to zmeškáme,“ zasyčel Pepův hlas nad jeho hlavou.

„Kolik je?“ řekl Milan rozespale.

„Půl sedmý, ale to nehraje žádnou roli. Pohni sebou.“

„Copak hoří?“ zeptal se, ale než stačil dořict otázku, vybavil se mu včerejší rozhovor s Pepou. Helga! Zatočila se mu hlava, tělem mu projel elektrický proud, a ač navenek zůstal klidný, něco se tam uvnitř, hluboko v něm, asi deset čísel nad pupíkem, zatřepotalo, jako sýkorka chycená do pastí. Srdce se mu rozbušilo tak mocně, až se zděsil, že to Pepa uslyší.

„Právě jsem ji viděl vycházet ze stanu. Jestli se okamžitě nesebereš, tak du sám!“ Kdo ví proč ho představa, že by Pepa šel bez něj, vyděsila. Rychle si natáhl kraťasy a tričko. Sandály si obouval cestou.

Šli svižným krokem ještě dřímajícím táborem, kolem ohniště, podél čerstvé pokosené, voňavé louky, dál k lesíku. Slunce už bylo poměrně vysoko, jeho světlo se třpytilo v krůpějích rosy. Začínal další krásný letní den.

„Jestli kvůli tobě přijdeme pozdě, tak tě zrubu,“ prohodil Pepa jakoby nic. Milan se odmlčel. Věděl, že by to Pepa klidně udělal, tak radši přidal do kroku. Vešli do lesa. Zbytek cesty mlčeli.

„Teď musíme potichu. Tamhle je, vidíš?“ V nedalekém křoví zahlédl Helžino tyrkysové pyžamo. Zrovna si stahovala kalhoty. Přišli včas.

„Musíme tam, kousek vejš. Je odtud dobrej výhled a můžeme se tam schovat. O-la-la! Tak. Teď se dívej. Tak tady je to místečko, kam Helga odkládá svůj poklad.“

Helžin poklad? To snad...! Milan si připadal jako ve snu. Ještě spí ve stanu a to vše se mu jenom zdá.

Mezitím se Helga vyčůrala, jak oba odtušili podle šustivého zvuku. Byla v podřepu, otočená k nim zády. Uslyšeli, jak si prdla. Vyhekla a vydala sotva slyšitelné zasténání. Milan si uvědomil, že má silnou erekci. Nemohl odlepit oči od Helžiny ruky, svírající bílý papírový kapesník, kterým si utírala své nejintimnější partie.

„Teď se musíme maximálně skrčit. Kdyby nás viděla, tak s tím máme utrum.“ A hlavně pořádněj trapas, pomyslel si Milan.

Helga si natáhla své tyrkysové pyžamové kalhoty, rozhlédla se, ale je naštěstí neviděla. Pak si upravila účes a vydala se směrem k táboru. Kamarádi ještě chvíli tiše leželi. Pepa se zvedl jako první.

„A to je vše, dámy a pánové. Představení je u konce. Přijďte zas,“ prohodil zvesela. Bože, jak ten může vtipkovat? – blesko Milanovi – ten má ale pořádně silnej žaludek.

„Víš co, běž napřed.“ Pepa se zatvářil lišácky, jako že chápe.

„Taky to na tebe přišlo? Jasný... Nenech se rušit, kámo.“

Milan počkal, až postava jeho kamaráda zcela zmizí mezi stromy. Pak popošel blíž. Helžin poklad se zlatavě leskl mezi trsy tenké lesní trávy. Prudkým mávnutím zahnal těch

několik much, co už stihly objevit hromádku, která, navzdory Helžině subtilnosti a jemnosti, nebyla nikterak malá. Výsledek hojné táborové stravy. Sklonil se k ní a přivoněl si. Nejdřív opatrně, pak už nasával zápach zcela bez zábran. Ach, Helgo! Helgo! Miluji tě! Natáhl ruku, aby si nabral značnou část ještě teplé lepkavé hmoty. Vteřinu se na to nerozhodně díval pohledem zhypnotizované kobry. Rozhlédl se okolo, přesně tak, jak to před chvílí udělala jeho láska. Zhluboka se nadechl. Helgo! Zešíroka otevřel svá ještě skoro dětská ústa. Helgo! Když dožvýkal, sehnul se pro další porci. Pomalu si vychutnával každý kousíček. Kochal se tím novým, dosud nepoznaným, nepopsatelně intenzivním pocitem, který v něm právě klíčil. Za chvíli už jen zahnědlá tráva, na které parazitovalo pár zoufalých much, označovala místo, kde ještě před malou chvílí byla rozměrná hromádka. Milanův pohled spočinul na zmačkaném kapesníku. Opatrně jej zvedl. Pomalými, klidnými, téměř sakrálními pohyby jej narovnal, očima zkoumaje hnědý otisk Helžiny řitky. Když se toho pohledu nabažil, jemně kapesník přeložil, oťrel si rty a schoval ho do kapsy. Z hrudi se mu vydral hlasitý vzdech. Ach, Helgo...! Jeho myšlenky byly výjimečně jasné, avšak nikterak určité. Všechno okolo, letní les, prosluněné ráno, naplněné ptačím zpěvem, pocit Helžiny blízkosti, to vše jej naplňovalo klidem a harmonií. Pomalým, ale jistým krokem vyrazil k táboru.

Z myšlenek ho vyrušil Pepův hlas:

„Kde seš, voe? Už sem tě šel hledat!“ Milan na Pepu jen nechápavě zíral.

„Už je snídaně.“

„Aha... To už je vosum?“

„No jo. Než se vysereš, tak bude poledne.“

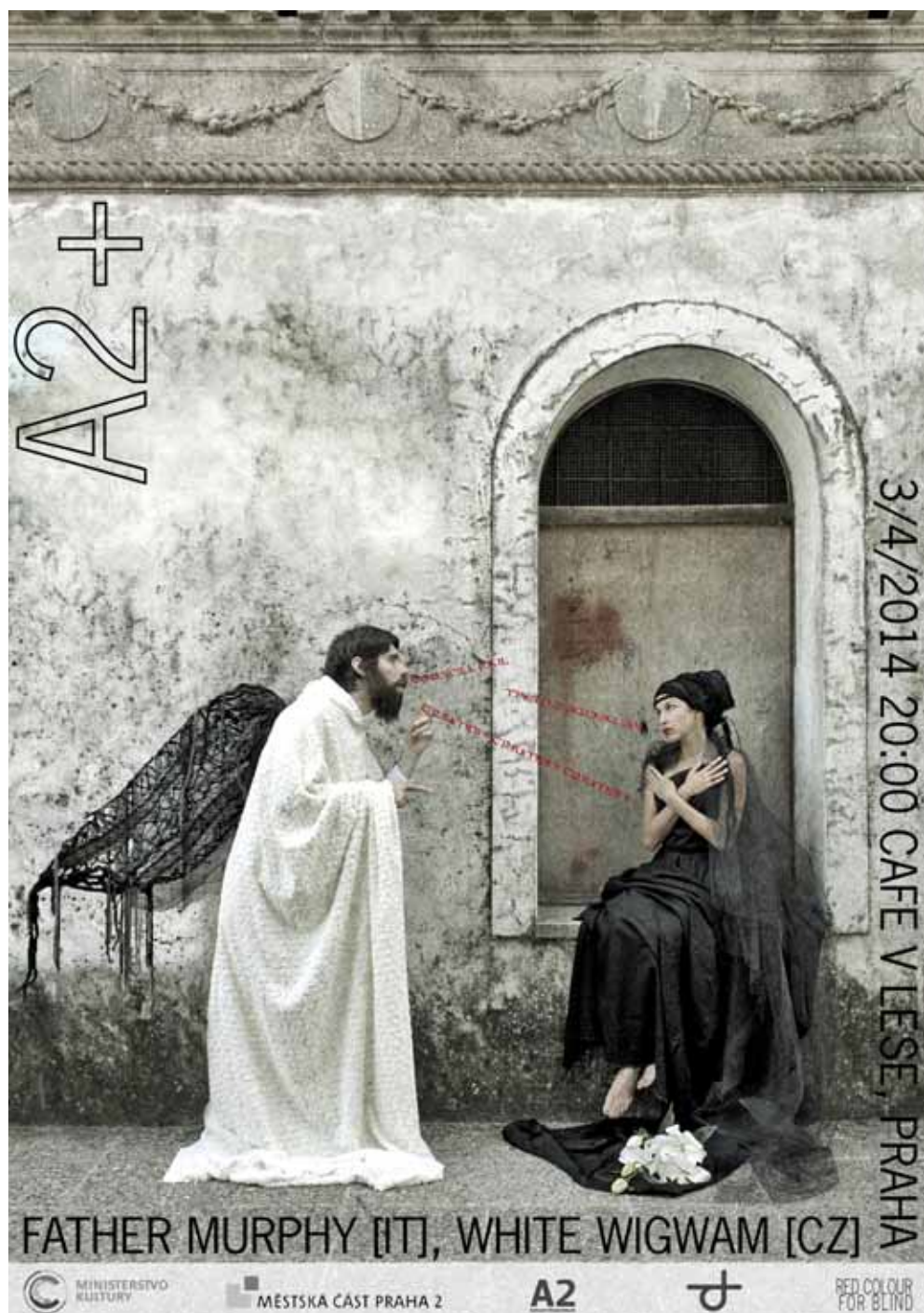
„Nějak nemám hlad. Asi ti dnes přenechám svou porci... Ber to jako vděk.“

Josef vrhl na Milana zkoumavý pohled. Pak se rozesmál a vší silou plácl kamaráda přes záda.

„Nějak tě to vzalo, co? No jo, kámo, to není nic pro slabý nátury.“

„Jo, asi jo,“ řekl neurčitě Milan. A po chvíli dodal: „Nemáš žvejkačku?“

Alexej Sevruk (*nar. 1983 v Kyjevě na Ukrajině*) vystudoval ukrajinistiku a slavistiku na FF UK v Praze. Nyní je doktorandem oboru Slovenské literatury. Je spoluautorem kolektivní monografie o ukrajinské postmoderní literatuře *Putování současnou ukrajinskou literární krajinou* (ed. Tereza Chlaňová, Pavel Mervart 2010). Překládá z ukrajinštiny a dalších slovanských jazyků. Spolu s Miroslavem Tomkem přeložil sbírku povídek Serhije Žadana *Big Mac* (Fra 2011). Věnuje se literární publicistice.



SKRZ X PRSTY

CO S TOUHLE
ŽIVOTNÍ ROLÍ?



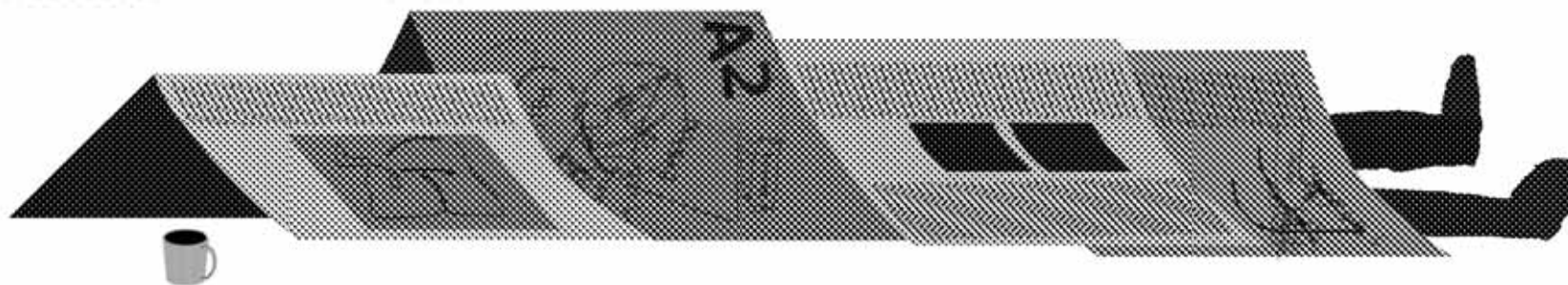
- 24.3. Studio Z -
- Městské divadlo Zlín -
divadelní představení Drag Addicts

POJĎTE S NÁMI
DISKUTOVAT!

2.4. 14|15 BAŤŮV INSTITUT
WWW.SKRZPRSTY.CZ



Dopřejte svým kavárenským povalečům kvalitní kulturní čtení – předplaťte jim ÁDVOJKU!



Nabízíme zvýhodněné roční předplatné A2 pro všechny kavárny, čajovny, hospody, kluby a příspěvkové organizace. Jako bonus získáte možnost bezplatné inzerce.

Cena: **649 Kč**

Pro objednávku a informace pište na **distribuce@advojka.cz**

Dravci betonu

Skupina Vinci – privatizací k veřejnému zájmu

Partnerství veřejného a soukromého sektoru je jedním z hlavních současných nástrojů financování nově budované infrastruktury v EU. Tento koncept v sobě ale skrývá řadu úskalí, která mohou rozkrýt konkrétní případové studie. Jednou z nich je sonda do praktik konstrukční skupiny Vinci, pro niž je přeměna občanů v klienty denním chlebem.

FELIX XAVER

Když v únoru 2014 vypukly ve francouzském Nantes i na tamní poměry poměrně bouřlivé nepokoje proti kontroverzní stavbě letiště Grand Ouest, nejednalo se ani zdaleka o blesk z čistého nebe. Opozice proti megalomanskému projektu o sobě dávala vědět už od začátku sedmdesátých let, kdy vznikly první plány na výstavbu letiště, které by údajně narušilo lokální ekosystém mokřin v oblasti, kde řeka Loire ústí do Atlantského oceánu. Jedním z výsledků odporu vůči letišti, jehož stavba by měla začít už během tohoto roku, je i útlá kniha nanteského novináře Nicolase de la Casinière *Les Prédateurs du béton: Enquête sur la multinationale Vinci* (Dravci betonu. Průzkum nadnárodní společnosti Vinci), která vyšla v závěru loňského roku v nakladatelství Libertalia. Celá kauza je pak názornou ukázkou, jak může končit partnerství veřejného a soukromého sektoru (PPP, public-private partnerships).

Jak vybělit svou image

Casinièrova brožura je významná v tom smyslu, že namísto jistě relevantní, ale mnohdy zbytečně ideologicky zatížené kritiky ničení životního prostředí, klientelistických sítí, korupčních praktik nebo nízkých a ještě nižších zaměstnaneckých standardů odhaluje všechny tyto jevy na příkladu jedné konkrétní skupiny. Vinci přitom zastřešuje celou galaxii drobnějších stavebních firem v řadě evropských zemí. Autor ukazuje, jak vedle stavby nového nanteského

letiště zvládly společnosti patřící do konsorcia Vinci ještě zprivatizovat některá letiště v Portugalsku v době, kdy je zatíženo ekonomickou krizí a nároky takzvané Trojky na zeštíhlení státních výdajů. Obdobně jako u francouzských dálnic Autoroutes du Sud de la France, které Vinci spravuje a vybírá na nich mýtné, nebo několika strategicky umístěných pražských parkovišť končí i toto PPP u jednoduché rovnice: investice do infrastruktury sice reaguje na politicky formulovaný veřejný zájem, následné zisky jsou ale důsledně soukromé.

V jistém momentu se Nicolas de la Casinière dostává na tenký led odsudku, když kritizuje na odiv stavěné bohatství centrály společnosti Vinci a závratně vysoké odměny jejích řídicích kádrů. Jeho etická kritika excesů je ale spíše voláním po humánnějším a méně bezohledném kapitalismu, než že by směřovala k odsouzení a překonání kapitalismu obecně. Navzdory tomuto zásadnímu bodu lze Casinièrově práci vytknout jen málo. Přesvědčivě ukazuje, jak Vinci zvládne formou mecenášství, pomocí účelově zakládaných nadací a dalších neziskových organizací bělit svou image a vedle „páchání dobra“ současně tlačit na snižování mezd i standardů bezpečnosti práce zaměstnanců a tím snižovat své náklady. Vinci jako správný hospodář využívá všech možností, které mu kapitalistický systém produkce nabízí. S ohledem na široce využívanou možnost subkontraktování se proto stává, že na staveništích firmy Vinci ve Francii pracují nelegální migranti, kteří jsou zaměstnáváni na dohodu portugalskými nebo polskými firmami a pobírají odměnu kolem tří eur za hodinu. Autor v knize ukazuje několik případů úrazů, z nichž se některé týkají práce s dehtem a dalšími vysoce toxickými a rakovinotvornými látkami. Vzhledem k složité síti smluvních vztahů a díky mecenášství a charitativní činnosti se však Vinci daří z řady žalob umně vybruslit.

Privatizace veřejného zájmu

Pro český kontext není bez zajímavosti, že vedle pražských parkovišť u Hlavního nádraží, Letiště Ruzyně a Fakultní nemocnice Královské Vinohrady skupiny s názvy Vinci Park a Europark Praha spravují povrchová

parkoviště i v dalších českých městech a provozují parkovací zóny pro řadu pražských městských částí. Další firmou, která patří k této skupině, je Vinci Energies, jež podle svého webu „nabízí na českém trhu řešení v sektoru energetiky, průmyslu i služeb“.

Jako model konceptu PPP však mohou pravděpodobně nejvýstižněji fungovat firmy Vinci Construction a Eurovia. Druhá jmenovaná má ve svém portfoliu desítky projektů realizovaných pro Ředitelství silnic a dálnic ČR a mezi nimi i kontroverzní „ostravskou dálnici“ D47, která nejenže nejspíš aspiruje na rekord nejdražšího dálničního kilometru všech dob, ale po převzetí zadavatelem na ní bylo objeveno 901 chyb: došlo například k jejímu zvlnění, spekuluje se o tom, že byla postavena na nekvalitním podloží, a na řadě úseků musela být nedlouho po otevření buď omezena rychlost, anebo došlo rovnou k uzavírkám. Eurovia ústy svého generálního ředitele Martina Borovky svalila vinu za nekvalitní zpracování dálnice na zadavatele: ten údajně dopředu vybral celou řadu subdodavatelů, kteří pak neplnili své závazky ani bezpečnostní normy. Celý projekt vyústil v sérii právních sporů

na různých úrovních, jež názorně ilustrují, jak nepřehlednou povahu může mít partnerství veřejného a soukromého sektoru a jak může vypadat akumulace kapitálu založeného na subkontraktování.

Dobrou zprávou pro podobné dravčí firmy je skutečnost, že státy a regiony postižené ekonomickou krizí jsou zahrnány do privatizačního kouta a jsou nuceny „ozdravovat veřejné finance“, případně se dokonce už nacházejí v bodě, kdy jejich administrativa sice stojí tváří v tvář veřejnému zájmu, ale ve skutečnosti reprezentuje zájmy soukromého sektoru. PPP možná může v idealistické rovině relativně fungovat pro země kapitalistického jádra s protestantskou etikou, vyzrálou občanskou společností a množstvím technik umožňujících veřejnou kontrolu nad soukromým zájmem, ale nejspíš ani tam ne. O to více by měl být tento koncept problematizován v zemích evropské periferie, které stále ještě nejsou na dně, nějakými veřejnými zdroji pořád disponují, ale veřejný zájem se jim daří úspěšně privatizovat.

Autor je spoluzakladatel Centra pro studium populární kultury.



Firma Vinci jako správný hospodář využívá všeho, co jí kapitalistický systém produkce nabízí. Foto indymedia.org

par avion

ZE ŠPANĚLSKO- A PORTUGALSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL RADEK BUBEN

ABC

Zatímco postkosovskou Evropou hýbe otázka měnitelnosti či neměnitelnosti hranic na Krymu, limitů národního sebeurčení či „legitimních“ prostředků, jak ho dosáhnout, Španělsko zažívá svou vnitřní debatu na totéž téma, spojenou s možnou separací Katalánska. Monarchistický a jednotě země zcela oddaný deník ABC se 18. března katalánskému problému věnoval v řadě článků. List předně přinesl výsledky průzkumu veřejného mínění, jež si nechala provést barcelonská regionální vláda Generalitat: **59,7 procenta Katalánců schvaluje, aby se region stal nezávislým státem, avšak „pouze“ 40,2 procenta je „naprosto pro“ odtržení; 19,5 procenta je spíše pro nezávislost, 10,8 procenta spíše proti a 18,9 procenta zcela proti.** 87,3 procenta Katalánců je pak ochotno akceptovat výsledek, ve kterém se obyvatelé možná vysloví pro vlastní stát, 9,3 procenta by tak

neučinilo a zbytek neví. Průzkum provedla oficiální organizace napojená na Generalitat – Centrum veřejného mínění. Jak ABC informuje, jeho nezávislost a rigoróznost však záhy zpochybnili odpůrci jazykové katalanizace oblasti, sdružení do spolku Convivencia Cívica Catalana (CCC, Katalánské občanské soužití). Podle nich mají průzkumy jednoznačně katalanistický charakter, vycházejí především z názorů té části populace, jež je nakloněna nezávislosti, a strukturálně ignorují statisticky podstatné části katalánského obyvatelstva, které takto nesmýšlejí.

O GLOBO

Blížící se padesáté výročí státního převratu v Brazílii (31. 3. 1964), který v zemi na dvacet let nainstaloval vojenskou diktaturu, si připomíná brazilský tisk. Deník **O Globo** z 18. března se zabývá úlohou církvi (katolické a protestantských) během tohoto autoritářského režimu. Za jeho vlády se církevní instituce rozštěpily a především o těch jejich částech, jež s režimem spolupracovaly, se toho v zemi, navzdory práci Národní komise pravdy, mnoho neví. Dle badatelky Magali Nascimento Cunha, pracující pro uvedenou komisi, převažovalo mezi církvemi, stejně jako ve zbytku společnosti, ticho. Třeba koordinátor komise Anivaldo Padilha, vězněný v roce 1970 za účast v opozičním hnutí, se až po třiceti

letech dozvěděl, že jeho jméno tehdy předali policii biskup a pastor metodistické církve, ježž mládežnickou organizaci tehdy vedl. Padilha vzpomíná, jak na něj v prvním kole mučení, kdy se bránil, že není komunista, vyšetřovatel křičel: „Chcete, abych věřil vám, nebo pastorovi?“ Padilha to tehdy bral jako vtip. **Obecně jsou prý protestantské církve v otázce debaty o své minulosti otevřenější než církev katolická. Řada katolických i protestantských činitelů se přitom režimu postavila.** Například budoucí arcibiskup Rio de Janeira, jinak politicky konzervativní, občas intervenoval ve prospěch zatčených levicových opozičníků, navštěvoval vězení a byl i v kontaktu s disidenty z jiných latinskoamerických zemí. Někteří biskupové si od vojenských vládců vysloužili přezdívkou „rudí“. Biskupa z Nova Iguaçu, Doma Adriana Hypolita, dokonce v březnu 1976 unesli vládní agenti, svlékli ho do naha, nabarvili na rudo a v tomto stavu ho ponechali.

EL PAIS

Španělský deník **El País** publikoval článek experta na současnou Latinskou Ameriku, politologa Héctora Schamise z Georgetownské univerzity v Guyaně, nazvaný Rozdělené společnosti. Podtitul komentáře jasně shrnuje jeho základní tezi: Venezuelská opozice musí rozdělit chavismus, aby skoncovala

s rozdělením společnosti. Podle Schamise se generace studentů politologie formovaly v rámci „paradigmatu tranzicí“, kdy se studovaly přechody od vojenských diktatur. Především v sedmdesátých letech, kdy se tato studia začala rozvíjet, Venezuela sloužila jako příklad pozitivního vývoje: „umírněná, stabilní a civilní“; „civilní vůdci v ní byli schopni připravit pakty, jež zmírnily ideologickou polarizaci a neutralizovaly konflikt“. Takto se měla vyvíjet i celá Latinská Amerika. V osmdesátých letech se však venezuelský pakt dostával do problémů, byť badatelé stále zemi doporučovali jako vzor („Nebylo to poprvé, co experti dorazili k realitě pozdě“, píše Schamis). Venezuela najednou vypadala jako společnost „neschopná vytvořit stabilní a trvalý politický pořádek, natožpak minimální sociální smír“. Tyto věci je třeba mít podle Schamise na paměti nyní, kdy venezuelský režim potlačuje lidská práva, společnost se militarizuje a politizují se ozbrojené síly. **Venezuelská veřejnost je nyní rozdělena, což ukázal výsledek prezidentských voleb na jaře 2013, ve kterých Maduro vyhrál s náskokem 1,5 procenta hlasů.** Opozice musí v chavistickém bloku oddělit jestřáby od holubic, tvrdé od měkkých, aby zabránila štěpení společnosti. Pro dosažení tohoto cíle je však nutno obětovat řadu jiných cílů a postupů. „Bez usmíření není legitimního, trvalého a mírového politického pořádku. Nepřítel se musí opět stát rivalem,“ uzavírá Schamis.

Kdo je na světě nejkrásnější?

Nekriticky o Spojených státech amerických

Okruh vědeckých pracovníků a studentů sdružených kolem Kryštofa Kozáka, vedoucího Katedry amerických studií na Fakultě sociálních věd UK, připravil kolektivní monografii, která si pokládá otázku, zda a proč se Spojené státy nacházejí v úpadku. Publikace svým stylem spadá mezi odbornou literaturu, ale obsahem a vyvozenými závěry se blíží propagandě.

JAN GRUBER

Autoři sborníku *Spojené státy v úpadku? Vybrané problémy veřejné politiky v severoamerickém kontextu* nahlíží na problematiku, která je zvláště v posledních letech na pořadu dne – úpadek USA. Sjednocujícím momentem jejich psaní má být pokus o odpověď na dvě související otázky: Jsou Spojené státy opravdu v úpadku? Jak se tento úpadek projevuje? Témat, na nichž se snaží problém sledovat, je řada – od amerického imperialismu přes porušování ústavních práv až po vliv Tea Party na tamější politiku.

Bohužel už po letmém pročetí závěru, jež se mnohdy vyplatí číst jako první, se objeví jedna z největších slabin knihy. Přepjaté proamerické postoje autorů, které znemožňují vidět stále ještě nejmocnější zemi světa alespoň trochu kriticky. S jistou nostalgií po období končící studené války, kdy se zdálo konečné vítězství kapitalismu, liberální demokracie a samozřejmě i USA na dosah, Kryštof Kozák píše: „Je zřejmé, že (...) dochází ke změně postavení Spojených států, které musí najednou brát ohledy na zájmy ostatních (...). To je velmi smutná zpráva pro všechny ty, kteří doufali, že americký nátlak a případně i zbraně pomohou všude na světě svrhnout autokratické či diktátorské režimy perzekvující vlastní obyvatelstvo. (...) Armáda Spojených států není, a do budoucna ani nebude schopna sama chránit všechny nevinné obyvatele všude na světě před brutálními vojenskými zásahy vlastních režimů.“ A dodává, že se bohužel musíme smířit s tím, že Spojené státy přijedou jako zachránce na bílém koni jenom občas.

Svoboda pro všechny

Kozák jako by pozapomněl nebo dokonce nevěděl, že Spojené státy ve své moderní historii nejen častokrát ignorovaly existenci nedemokratických režimů, ale naopak jejich životnost proti vůli většiny obyvatelstva podporovaly. Snažily se – především v Latinské

Americě – destabilizovat z řádných demokratických voleb vzešlé politické systémy, které jim nebyly po chuti. Pod závojem boje proti terorismu na vlastní pěst podnikaly invaze do suverénních států, kde se jejich vojáci dopouštěli válečných zločinů, jež nadále zůstávají opomíjeny a nepotrestány. Přitom whistleblowery, kteří na ně upozorňují, stavějí před soudy, kde jim hrozí i doživotní uvěznění. Naposledy byl odsouzen k trestu odnětí svobody na pětatřicet let Bradley Manning, jenž předal tisíce stran tajných materiálů serveru WikiLeaks a mimo jiné zveřejnil videonahrávku, na níž američtí vojáci střelí z helikoptéry na neozbrojené civilisty.

Pravděpodobnější ale bude, že Kozák a jeho spolupracovníci jsou pouze naivní. Mezi naivitou a hloupostí je přitom třeba důsledně rozlišovat. Na druhé straně se texty Kozáka a dalších autorů příliš neliší od těch, které můžeme pravidelně nalézat na stránkách Lidových novin. V době, kdy se může zdát, že by se Kozákovo přání mohlo v nějaké vojenské intervenci naplnit, jako třeba v případě konfliktu v Sýrii, totiž vycházejí články, v nichž se můžeme dočíst třeba následující: „Mnozí Američané si uvědomují, že USA mají něco, čemu se (...) říká historická odpovědnost: (...) když se někde dějí nepravosti, když nějaký diktátor masakruje vlastní lidi, USA by se coby světová velmoc měly nějak zasadit, aby se tak nedělo. Třeba i vojensky.“ Pak lze ovšem jen těžko najít rozdíl mezi tendenční žurnalistikou a odbornými studiemi, za které se příspěvky v monografii vydávají.

Na vrcholu pyramidy

Sborník se skládá z deseti příspěvků mladých autorů (ročník narození 1977–1987), které často postrádají širší teoretické ukotvení ve studované problematice. Ačkoli se například studie Maxima Kucera analyzující vliv Tea Party na politickou scénu USA může zdát svým

zaměřením pro české prostředí zajímavá, sklouzává k pouhému popisu účinkování této „frakce“ Republikánské strany v americkém politickém systému. Autor označuje Tea Party za nejvýznamnější populistické hnutí v dějinách země, avšak nepokládá za důležité vysvětlit, co si pod populismem představuje, a nevěnuje takřka žádnou pozornost tomu, jak se konkrétně projevuje. V závěru pouze suše konstatuje, že je příliš brzy vynášet o jejím působení na politické scéně nějaké definitivní závěry.

V jiném textu o imperiální politice USA zas Petr Anděl píše, že o americkém imperialismu ve 20. století nemůže být řeč. Spojené státy se prý do „postavení na vrcholu mocenské pyramidy“ dostaly přirozeně, nikoli díky cílené imperiální politice. Argumentovat „přirozeností“ je však ošidné a obvykle se tím spíše zastírá, než vysvětluje. Politolog Pavel Barša naopak ve své starší práci *Hodina impéria* (Mezinárodní politologický ústav 2003) přesvědčivě ukazuje, že americká politika se dlouhodobě pohybuje mezi izolacionismem, imperialismem a internacionalismem; jeden z prvků sice vždy převažuje, ale žádný se v podstatě nikdy zcela nevytrácí.

Za zmínku jistě stojí také studie Barbory Čapínské, která si klade úsměvnou otázku, zda je vůbec možné zkoumat represe v takové demokratické společnosti, jakou jsou Spojené státy, protože „studie potvrzují, že čím více je stát demokratický, tím méně je represivní – a tuto skutečnost nelze vyvrátit“. Jak vidno, nelze než konstatovat, že kolektivní monografie *Spojené státy v úpadku?* je pouze málo zdařilou proamerickou propagandou převlečenou za odborné psaní.

Autor je publicista.

Magdalena Fírtová, Křištof Kozák (eds.): Spojené státy v úpadku? Vybrané problémy veřejné politiky v severoamerickém kontextu. Dokořán, Praha 2013, 287 stran.



Spojené státy na vlastní pěst podnikaly invaze do suverénních států, kde se jejich vojáci dopouštěli válečných zločinů, jež nadále zůstávají opomíjeny a nepotrestány. Foto Michael Bridgers

Proletáři nemají žádné komplexy!

Třídní boj jako umění a situacionistické kung-fu

Co se stane, když vezmete klasický hongkongský kung-fu film a vychýlíte jej za pomoci zbrusu nového dabingu, jenž se navíc nese v situacionistickém duchu? Film *La dialectique peut-elle casser des briques?* ukazuje, v čem spočívá síla i slabost kulturní kritiky kapitalismu.

MATĚJ METELEC

Spojení boje a umění do sousloví bojové umění není rozhodně nic samozřejmého, alespoň pokud chápeme umění jako činnost, jejíž výstupy mají plnit například nějakou estetickou funkci. Na druhé straně takové *Umění války* od Sun-c' je staré více než dva tisíce let, a to už je přece jen dost pádný precedent. Když se potom od boje posuneme k třídnímu boji, je dalším nevyhnutelným krokem spojit vše do umění třídního boje a přitom troufale nenechat zapomenout na jméno starověkého čínského vojévůdce. Ač se výsledek může zdát až příliš blízký laciné poutové atrakci, díky situacionistickému filmu *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Dokáže dialektika rozbít cihly?, 1973) se propojení čínského bojového umění, třídního boje a uměleckého díla

kapitalismu – a také státního, byrokratického socialismu. Bezesporu nejznámější situacionistickou zbraní v tomto boji, či přinejmenším nástrojem této kritiky, je *détournement*, tedy vychylování. Tento původně lettristický vynález má za cíl obracet projevy kapitalistického systému proti nim samým. A právě „první kompletně vychýlený film“ *La dialectique peut-elle casser des briques?* z roku 1973 je dokonalým příkladem uplatnění tohoto postupu.

Diamat a kung-fu

Režisér René Viénet, vystudovaný sinolog, mimo jiné vypovězený roku 1966 z Číny za kritiku Maova režimu, použil hongkongský kung-fu snímek *Crush*, líčící hrdinný korejský odpor proti japonské okupaci, a nechal

žádné komplexy!“ Po smířlivém padouchově prohlášení, že v Ústředním výboru se i protakové výstřelky najde místo, Dialektik objasní, že děti pro něj nejsou sexuálními objekty. Nato rozezlený padouch mefistofelsky procedí skrz zuby: „V den, kdy ti nabídnu místo v politbyru, tak ho přijmeš!“ Poté nevyhnutelně následuje souboj.

Na průběhu soubojů, které jsou pochopitelně dílem hongkongských tvůrců, lze ilustrovat důslednost konceptu vychylování. Skutečnost, že se byrokraté/Japonci ohánějí katanami a proletáři/Korejci bojují pouze svými těly, je ve zvukové stopě vysvětlena tím, že „odcizení nelze porazit odcizenými prostředky“. Tím se spojuje původní intence s vychýlenou ideologickou interpretací, která umožňuje materiálně fyzický poukaz na vliv raného



Samo slovo situacionismus odkazuje k vytváření situací, čímž je míněn nástroj na podvracení každodennosti, stereotypů a odcizení – nedílných součástí života v pokročilém kapitalismu, pro nějž je charakteristická produkce spektaklu. Foto cvltnation.com

stává skutečností na hony vzdálenou jedovatě růžovosti cukrové vaty.

Situacionismus a jeho internacionála

Situacionistická internacionála (SI) vznikla v Itálii v roce 1957. Jejím přímým předchůdcem byl lettrismus, ale navazuje též na mnohé z dědictví meziválečných avantgard. Zpočátku více umělecký než politický kolektiv sestával převážně z Francouzů a Belgičanů, ačkoli jednou z výrazných postav první etapy byl i dánský umělec Asger Jorn. Od roku 1963 se ale SI začíná profilovat výrazně politicky a podněty charakteristické pro neoavantgardy spájí s originální, marxisticky orientovanou kritikou kapitalismu. Výrazně se pak vepisuje do událostí Máje 1968; porážka jeho nadějí, respektive jejich tehdy ještě neznatelná transformace do ideologické matrice postindustriální podoby kapitalismu, pak vede k útlumu SI, až je v roce 1972 rozpuštěna.

Samo slovo situacionismus odkazuje k vytváření situací, čímž je míněn nástroj na podvracení každodennosti, stereotypů a odcizení – nedílných součástí života v pokročilém kapitalismu, pro nějž je charakteristická produkce spektaklu. Teorie spektaklu je pak klíčovým konceptem a patrně nejvýznačnějším teoretickým výbojem situacionismu. Jejím autorem je nejprominentnější člen SI Guy Debord, jenž tuto teorii předestřel ve své proslulé knize *Společnost spektaklu* (1967; česky 2007). Podle její čtvrté teze „spektákl není souborem obrazů, nýbrž společenským vztahem mezi osobami, zprostředkovaným obrazy“. Jedná se vlastně o svébytné rozpracování Marxova konceptu zbožního fetišismu a stejně jako u Marxe je cílem situacionistů kritizovat a pokud možno i vést boj s hegemonií

ho předabovat. Hlavní hrdina je zván Dialektik, odpůrci zvrhlých a utlačujících Byrokratů jsou Proletáři a kung-fu se stává manifestací dialektického materialismu a radikální subjektivity. Dialogy se zabývají celou škálou motivů od sexuální morálky („měla bys víc masturbovat“) a otázek ideologie až po ekonomické vykořisťování a v duchu typické situacionistické subverze se tyto věci mísí a prolínají. Vzniká tak hustá diskursivní síť, která rezonuje takřka všemi tématy, jež hýbala intelektuální (adjektivum je tu důležité) levicí přelomu šedesátých a sedmdesátých let. S uznáním je citován Lautréamont, markýz de Sade, Bakunin nebo slavný kritický dopis Jacka Kuroně a Karola Modzelewského Komunistické straně Polska, naopak s nepřátelstvím je nahlíženo na kapitalisty, kněze, stranické aparáty, Lenina, Stalina, Trockého a Castra.

Vychylováním vzniká bytostně neironický humor, který může být jak prostoduchý (válečný pokřik byrokratů zní: „Ať žije Stalin! Ať žije Moskva!“), tak i velmi důmyslný (dívka zamilovaná hledí do ranního oparu a kolemjdoucí klučina se ptá: „Soudružko, na co myslíš?“ – „Na Durrutiho.“). Jeho charakteristickou ukázkou je například scéna začínající konfliktem mezi chlapečkem a holčičkou. Hoch děvče sráží na zem a křičí na ně: „Pořád se držíš svých iluzí o Castrovi! Jsi retardovaná. Nech mě kurva být!“ O chvíli později se k chlapci připojí hlavní hrdina a vysvětlí mu, že holčičku to přejde, že je castristka proto, že ještě nečetla Wilhelma Reicha. Vzápětí se k nim přidá zástupce hlavního padoucha a na hrdinovu adresu zahlásí: „Podívejme. Takže máme rádi i chlapečky?“ Hlavní hrdina odvětlí: „Přesně tak. Proletáři nemají

Marxe a anarchismu a zároveň se tím zdůrazňuje smysl samotného vychylování jako metody.

Budoucnost jedné iluze

Film *La dialectique peut-elle casser des briques?* sice vznikl v době, kdy už byla SI rozpuštěna, ale názorně ukazuje, co bylo na situacionistické pozici zajímavé a vzrušující, i to, v čem selhávala. V prvé řadě šlo pochopitelně o správné zhodnocení síly spektaklu, jeho privilegované pozice ve společenské produkci a cílení na masová média jako nejpřípadnější objekty subverzních strategií. Od toho ale nelze oddělit skutečnost, že kritika, inspirující mimo jiné také pozdější culture jamming, zůstala vždy doménou umělců, intelektuálů a teoretiků a nikdy se nestala politickým programem – v neposlední řadě i kvůli svému komplikovanému jazyku. Film sice mluví neustále o proletářích, je ale dost nepravděpodobné, že by se našlo dost proletářů, kteří by byli ochotni zhlédnout jej až do konce nebo vstřebat většinu jeho teoretických her. Tím se sice jeho zajímavost nutně nesnižuje, ale případně to ilustruje meze kulturní kritiky kapitalismu. Snímek nakonec vznikl v době, kdy právě frustrace z absence masového hnutí vedla ke vzniku městských guerill, jež se měly zanedlouho proměňovat v teroristické skupiny. Možnost vyvodit praktické a široce uplatnitelné důsledky z poznatku, že „iluze síly vládnoucí třídy je dána jen silami jejích iluzí“, jakkoli může být intelektuálně stimulující, je usku-tečnitelná až ve chvíli, kdy diferencovanému pohybu v nadstavbě začne odpovídat jednoznačný pohyb v základně.

Autor je publicista.

MOTUS, O.S. VE SPOLUPRÁCI S RUMUNSKÝM
KULTURNÍM INŠTITUTEM A NÁRODNÍM CENTREM
PRO TANEC V BUKUREŠTI UVÁDÍ:

FESTIVAL ROMANIAN PULSE 8–10 / 04

**RUMUNSKÁ
NEZÁVISLÁ SCÉNA
ŽIJE, TEPE, PULZUJE.
TŘI RŮZNÁ AUTORSKÁ
PŘEDSTAVENÍ V DÍVADLE
ALFRED VE DVORE
DAJÍ NAHLÉDNOUT
DO SOUČASNÉ
INOVATIVNÍ TANEČNÍ
A DÍVADELNÍ TVORBY.**

DALŠÍ INFO A PŘEDPRODEJ
WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

ÚT 8 | 04 – 20^h

**REALIA (BUKUREŠŤ – BEJRÚT)
FARID FAIRUZ**

Kam až je dnes možné zajít ve snaze prolomit
mantinely uměleckých žánrů, ale i vlastní
identity? Realia kombinuje různé časové
roviny a skutečné i smyšlené události ze života
člověka, který se rozhodl „narodit ještě jednou“.
K Mihaiovi Mihalceovi z Bukureště se přidává
Farid Fairuz z Bejrútu

ČT 10 | 04 – 20^h

**KVARTET PRO MIKROFON
VAVA STEFANESCU**

Telefonní budka pulzující k prasknutí energií
tří tanečníků v ní uzamčených. Choreografická
a zvuková instalace o omezení pohybu,
nedostatku volného prostoru, ale i o nezbytnosti
navazovat vztahy s ostatními, stejně jako
myšlenky, že jsme rukojmími své vlastní
existence.

ST 9 | 04 – 20^h

**ROMANIAN DANCE HISTORY IX –
SOCIAL DANCE
ROMANIAN DANCE HISTORY**

Zcela ojedinělý projekt a zároveň umělecké
seskupení má představit historii moderního
a současného rumunského tance. Jak ale
představit něco, co vlastně téměř neexistuje?
Projekt navštívil již řadu evropských měst,
v Berlíně získal ocenění Berlin Art Prize 2012.

**MOTUS > ALFRED
VE DVORE**



MINISTERSTVO
KULTURY

Zpuchřelé mávátko

Teorie komparativních výhod a ekonomická realita

Ekonomie není objektivní věda. Hovoří-li některý ekonom o nějaké ekonomické poučce jako o neměnném zákonu, činí tak vždy za nějakým účelem a zamlčuje skutečný stav věcí. Na jakých předpokladech stálo pojetí volného trhu, než se stalo politickou ideologií, a jak tyto předpoklady odpovídají dnešní realitě?

JAN BITTNER
PETR BITTNER

Ekonomové často mluví o takzvané teorii komparativních výhod. V poslední době jsme mohli slyšet její posvátné znění přímo z úst nejcitovanějšího českého ekonoma roku 2010, Davida Marka, a sice v pořadu *Máte slovo* moderátorky Michaely Jílkové. O co se jedná?

S ekonomickou teorií, která se stala základním stavebním kamenem liberální argumentace o prospěšnosti světového volného obchodu, přišel na počátku 19. století David Ricardo. Teorie komparativních výhod říká, že jediné díky zbourání ekonomických hranic mezi státy můžeme dosáhnout efektivního využívání výrobních prostředků a v důsledku se budeme mít všichni lépe. Pravdivost takového tvrzení ovšem závisí na určitých předpokladech, o kterých v ekonomickém mainstreamu jen těžko uslyšíme. Z prostého důvodu: jsou v rozporu se skutečným stavem věcí. Z klasické ekonomické teorie se tak stává stále podezřelejší záminka k podpoře nadnárodního kapitálu – jakési zpuchřelé ideologické mávátko.

Politická, nikoli tržní síla

Má-li teorie komparativních výhod fungovat, nesmějí především existovat žádné externality. Jenomže realita je jiná. Díky nepřítomnosti ekonomických hranic je například zahraniční

mezinárodně mobilní. Továrna se tak nebude přizpůsobovat nové výrobě, ale jednoduše přesídí na území jiného státu. To je sice z globálního hlediska – a především z hlediska podnikatele – efektivní, ale pro konkrétní stát to znamená ztrátu kapitálu a růst nezaměstnanosti. Komparativní výhody jsou tedy podmíněné a veškerou zásluhu na jejich existenci má síla politická, nikoli tržní.

Ricardova teorie na jedné straně předpokládá mezinárodní imobilitu výrobních faktorů, na straně druhé však jejich dokonalou mobilitu uvnitř jednoho státu. Jenže pokud je pracovní síla v určité míře imobilní, namísto její efektivní realokace se z krátkodobě nadměrné pracovní síly stanou dlouhodobě nezaměstnaní a dané odvětví ovládne cizí produkce. Mezi překážky imobility patří nedostatečná kvalifikace, neschopnost nést náklady na přestěhování nebo jakákoli forma hypotéky, sociální a rodinné vazby, životní styl a podobně. Problém samozřejmě nastává také ve chvíli, kdy nová výroba vyžaduje menší počet pracovníků než ta předchozí. Potom ani mobilita nikomu příliš nepomůže.

A konečně, zcela nenaplněným předpokladem je neexistence takzvaných výnosů z rozsahu. Podle tohoto předpokladu by firma s větší produkcí neměla mít nižší náklady než

způsobem se daná změna má uskutečnit, nedozvíme se, že existují dodatečné náklady ani že změny mohou být v dané situaci neuskutečnitelné. Vzhledem ke změnám ve světové ekonomice, narůstajícímu pohybu kapitálu a globální mobilitě výrobních faktorů, zbytnění finančního sektoru, rostoucí úloze dluhu a vzniku oligopolů v celé řadě odvětví pak lze konstatovat, že se teorie komparativních výhod stále více vzdaluje ekonomické realitě.

Lpění na této teorii souvisí s ekonomickou krizí. Obvyklým řešením hospodářských krizí totiž bývalo uzavírání státních ekonomik. Také krize roku 2007 tak vyvolala v vlastníků kapitálů obavy z protekcionismu – a ovšem také strach z posílení politické levice. Mezi implicitní příčiny ideologické reinkarnace Ricardovy teorie lze počítat i krizi politiky. V celé Evropě, a se specifickou vervou i v Česku, sehrává ekonomie roli určité opozice vůči politice, a sice svým tlakem na státní sektor, potažmo tlakem kapitálu na práci. A právě politická krize se jeví jako možnost zaútočit na některé dosud pevně hájené pozice. Jedná se o ideologii ekonomismu v nejčistší podobě: k čemu potřebujeme politiku, když všemocná ekonomie disponuje celým lexikonem kouzelných zaříkadel? Je však evidentní, že dnešní



Z klasické ekonomické teorie se stává stále podezřelejší záminka k podpoře nadnárodního kapitálu – jakési zpuchřelé ideologické mávátko. Foto archiv Univerzity Wisconsin

firma, která znečišťuje životní prostředí, zvýhodněná před domácími firmami, které jsou omezené státní regulací. Slepé následování chiméry komparativní výhody tak v důsledku vede k větší devastaci přírody a ekologicky odpovědná politika státu pouze vytváří prostor pro větší exploataci životního prostředí zahraničními firmami. Ani devastace životního prostředí ovšem nemá hranice.

Dalším předpokladem dané teorie je efektivita využití výrobních faktorů. Pokud se třeba v nějaké továrně vyrábí nábytek a situace na mezinárodním trhu ukáže, že v tomto oboru nedisponuje komparativní výhodou a měla by se věnovat kupříkladu počítačovým součástkám, továrna na nábytek se podle teorie komparativních výhod přestaví na továrnu na součástky a dojde tak k efektivnímu využití výrobních faktorů. Tento předpoklad však ztrácí reálné kontury ve chvíli, kdy je kapitál

firma malá, a neměla by proto hrozit monopolizace daného podnikání. Jenže skutečnost je opačná – což znamená, že samotná efektivita není pro úspěch nejdůležitější. Rozhodující je velikost. Tuto situaci ovšem nedokáže vyřešit volný trh, nýbrž plánování na úrovni státu.

Lexikon zaříkadel

Uvolnění mezinárodního obchodu je receptem, který nám teorie komparativních výhod předepisuje jako léčebnou kúru ekonomického růstu. Jenže daná teorie je statická, což znamená, že analyzuje momentální rozložení výrobních faktorů a říká, co by mělo být jinak. Neříká ale nic o tom, jaké by mělo být jejich rozložení v budoucnosti. Neposkytuje žádný plán, jak se dopracovat k ideální efektivitě. Můžeme se pouze dovědět, co je špatné a co je zapotřebí změnit. Nevíme však, jakým

situace už není pro Ricardův model zdaleka tak příznivá.

Jako hlavní argument v prosazování celosvětového volného obchodu slouží teorie komparativních výhod jen malému procentu světové populace – vlastníků velkého kapitálu. Celosvětová konkurence na trhu práce totiž nahrává kapitálu, který těží z tlaku na reálné mzdy a na státní regulace, které jsou naopak nuceny zavádět s konkurencí až k bodu, kde na pracovníky čeká nulová sociální ochrana, nedostatečné mzdy, prekarizovaná práce, obecně špatné pracovní podmínky a další „stavební kameny“ konkurenceschopnosti. Argument „většího koláče“, který je možné rozdělovat díky volnému obchodu, je lichý, protože z něho těží pouze vlastníci mezinárodního kapitálu. Pracujícím nezbyvá než zúročit hromadící se frustraci.

Autoři studují ekonomii a filosofii.

Budík pro Braník

Občanský boj o vlastní čtvrť

V pražské čtvrti Braník už řadu let probíhá boj za zachování veřejných služeb, institucí i prostoru. Předimenzovaná developerská výstavba protežovaná Městskou částí Praha 4 je toho pouze nejviditelnějším příkladem. Ale obyvatelé Braníka, kteří se radnici postavili a snaží se mnohotvárnost své čtvrti zachovat, svým odporem i cosi důležitého získávají.

ADÉLA GJURIČOVÁ

Braník je něco jako vesnice ve městě. Hodně lidí se navzájem zná, řada z nich tu bydlí od dětství, mnohé rodiny dokonce po několik generací. Ta kombinace je uhrančivá: záplatané chodníky, zdevastovaný barokní Dominikánský dvůr, desítky skvělých hospod, nad tím vším vilová čtvrť a všude kolem spousta zeleně. I když čtvrť protíná Jižní spojka, ve slunečný den se podél Vltavy bruslí a jezdí na všem možném, lidé cvičí na trávě a všude pobihají děti. A zároveň je tahle venkovská, mírně zanedbaná idyla i svého druhu bojištěm.

Tak zlé to zas nebylo

Začalo to místní základní školou. Městská část coby její zřizovatel dlouhodobě upozorňovala na nízký počet žáků a její neperspektivnost v údajně příliš husté síti škol v Praze 4. Hotová záhada: v nejbližším okolí školy byly dvě přečpané mateřské školky, ale škole žáků stále ubývalo. Aby také ne, když radnice do školy vůbec neinvestovala, nechávala ředitele zbavovat se kvalitních učitelů a místo podpory pomáhala šířit zvěsti o možném brzkém zavření školy. Nakonec byla objevena smlouva o smlouvě budoucí, kterou na pronájem funkcionalistické školní budovy s obcí uzavřel jeden z radních, jenž zde chtěl zřídit soukromou vzdělávací instituci. Publicita kolem zamýšlené privatizace jediné místní základky školu zachránila a také díky zapojení známých osobností, například režiséra Jana Svěráka, nakonec úspěšně funguje, zřizovatel už dokonce nechal opravit šatny a záchody.

I tak se ale často paralelní třídy slučují do větších, leckdy i více než třicetihlavých. Umožňuje

to „plošná výjimka“ ze školského zákona, kterou radnice udělila. Sen o malých třídách s individuálním přístupem k žákům a možností integrace dětí se specifickými potřebami, které jsme si přinejmenším pro menší děti v devadesátých letech představovali, se na Praze 4 natrvalo rozplynul. Ivana Staňková, radní pro školství a dnes místostarostka, k velkým třídám před dvěma lety poznamenala, že „ona sama je produktem toho tolik kritizovaného normalizačního školství“, ale „tak zlé to zas nebylo“. Rodičům dětí přitom připadá současná situace, kdy je veřejné školství pod permanentním tlakem těch, kdo ho ve skutečnosti mají organizovat a zajišťovat, dost zlá. Uvědomili si, že za to, aby jejich děti mohly i ve velkém městě chodit bezpečně pěšky do školy a stavit se v místní pekárně pro koblihu, je třeba bojovat. Nestačí děti učit zdravit paní poštáčku, hrát s nimi divadlo nebo pořádat masopustní průvod – je třeba být stále ve střehu.

Radnice a multiprojekt

To se potvrdilo před třemi lety. Na úřední desce pražského magistrátu se objevilo oznámení stavebního záměru, v jehož rámci měl na okraji starého Braníka, tedy čtvrti s dvou- až čtyřpatrovými domy a vilovou zástavbou na kopci, vyrůst takzvaný Obytný soubor Braník. V sedmipatrových blocích mělo vzniknout více než čtyři sta bytů a tři tisíce metrů čtverečních obchodních ploch. Území srovnatelné se zhruba pětinou dolního Braníka do té doby pokrývaly zanedbané bývalé zelinářské zahrady, ale také zelené rekreační plochy.

Aktivní místní občany, kteří předtím nastudovali školský zákon a chodili se pravidelně divit na schůze zastupitelstva městské části, kde z obecního majetku tekly miliony do pochybných akciověk typu 4-Energetická, čekaly další výzvy. Za pomoci architektů a dalších odborníků nastudovali územní plán a stavební řízení, vypracovali argumentaci, proč takový projekt nemá v Braníku co dělat. Magistrát po mnohaměsíčním zjišťovacím řízení směl namítky ze stolu a prohlásil, že ani takto obří stavba nemusí projít kompletním procesem EIA, tedy zjišťováním dopadů na životní prostředí. Navíc se teprve tehdy ukázalo, že radní z Prahy 4 tajně a bez souhlasu zastupitelstva už v roce 2010 posvětili úpravu územního plánu, která na těchto pozemcích umožnila stavět až osm pater.

Navrhovatelem úpravy i celého projektu byla společnost Multiprojekt Braník, a. s. V jejím čele stál Petr Hejma, do roku 2009 starosta Prahy 1 za ODS, odvolaný pro „nesrovnalosti v hospodaření“. Nováčkem nebyl ani na Praze 4, kde si o pár let dříve výhodně najímal Sky Club Brumlovka a poté stejně výhodně získal okolní pozemky pro výstavbu obřího kancelářského komplexu BB Centrum. Jeho bratr Jan Hejma byl v té době místostarostou MČ Praha 4.

Proti výstavbě se zvedl mohutný odpor, přes dva a půl tisíce lidí podepsalo petici a místní občanská sdružení začala vydávat časopis Branický budík. Ten už od té doby informoval o řadě dalších případů nevýhodných prodejů obecních pozemků i jiných pochybných způsobech správy veřejného majetku a řízení veřejných služeb. Multiprojekt se načas pozdržel.

Parník uprostřed maloměsta

Vloni v létě se ale věci daly znovu do pohybu. Hejma prodal většinu v Multiprojektu Braník společnosti Skanska. Ta sice na svých stránkách prohlašuje, že projekt, nově nazvaný Branické náměstí, podstatně zredukovala, ve skutečnosti má být ovšem bytů stále téměř čtyři sta, podlažní plochy se nezmenšily, zmizí výhled na Branický pivovar a prostřední blok má mít dokonce osm nadzemních podlaží. Veřejný prostor opět nevznikl vůbec žádný. Místo prostupného území na břehu Kunratického potoka má vzniknout do sebe uzavřený svět, do jehož podzemních parkovišť budou zajíždět stovky aut denně. Právě z těchto důvodů nazval architekt Boris Redčenko tento projekt „zaoceánským parníkem uprostřed maloměsta“.

Místní obyvatelé se ale nevzdávají. Grafici vyrábějí velkoplošné bannery, lidé se chystají na další petici, stavají se připravují na územní řízení a ve hře jsou i právníci. Především se ale všichni učí, že nestačí mít staromilecké řeči. Že je potřeba těžit z různosti hledisek a společně – bez ohledu na generační, profesní a další rozdíly – hledat způsoby, jak uvažovat o současné i budoucí podobě vlastní čtvrti. Je strašná škoda, že kontext případné realizace těchto úvah do značné míry utváří radnice Prahy 4, která si zřejmě chodí pro rady někam úplně jinam.

Autorka je členka občanského sdružení Náš Braník.

napětí

Po celém Turecku se 11. března odehrávaly masové protesty reagující na smrt čtrnáctiletého Berkina Elvina, který týž den ráno podlehl zraněním, jež mu před časem způsobila turecká pořádková policie. Chlapec byl 16. června loňského roku, když šel do obchodu pro chleba, zasažen do hlavy granátem se slzným plynem a od té doby v kómatu bojoval o život. Premiér Erdogan, kterého Elvinova matka viní ze smrti svého syna, rodinu za celou dobu nekontaktoval a nijak nevyjádřil svou lítost. Naopak vytrvale chválí policii za její zásahy proti demonstrantům, kteří nesouhlasí s jeho režimem. I tentokrát byli demonstranti na mnoha místech násilně zastaveni a rozeznáni pořádkovou policií.

V Montrealu se 16. března měl uskutečnit osmnáctý ročník protestu proti policejní brutalitě, který se tentokrát nesl v duchu nesouhlasu s politikou takzvané sociální očisty. Jde o to, že se město za pomoci policie zbavuje lidí, které považuje za nežádoucí. Kolektiv pořadatelů jako příklad této represivní politiky uvádí incident z letošního ledna, kdy policista vyhrožoval bezdomovci připoutáním k zábradlí v teplotě minus třicet stupňů Celsia, pokud se bude pohybovat v jeho rajónu. Za své chování byl následně pouze pokárán. Demonstrace ale skončila dříve, než začala, když policie protest označila za nezákonný a za použití násilí zatkla ještě před plánovaným průvodem 288 lidí. Tiskový mluvčí montrealské policie uvedl, že protest byl nesprávně nahlášen a jeho účastníci neuposlechli výzvy k rozchodu.

U městského soudu v Praze začalo 19. března jednání ohledně rok a půl starého zásahu policie proti squatterům v pražské vile Mílada, kteří po třech letech symbolicky znovuobsadili chátrající objekt. Při zásahu policie bylo několik lidí zraněno a čtveřice squatterů následně policií zažalovala za nepřiměřený a nezákonný zákrok a zničení věcí, které měli na místě. Zástupci bezpečnostních složek jakékoli pochybení odmítli. Squatteři u soudu uvedli, že nikdo z nich při zákroku nekladl odpor, a přesto byli zbiti teleskopickými obuškami a byli nuceni projít bicí uličkou, přičemž je policisté kopali a mlátili obuškami i pěstmi. Násilí údajně pokračovalo i v policejním antonu. Při zásahu bylo zadrženo 27 lidí s podezřením na přestupek. Předsedkyně soudu po dvouhodinovém jednání líčení přerušila kvůli doplnění důkazů. –lr–



Sen o malých třídách s individuálním přístupem k žákům, jaké jsme si v devadesátých letech představovali, se na Praze 4 rozplynul. Foto František Drábek



Nela Astonová, Jakub Šofar
Onanie aneb mrzký hřích samohany
 Dybbuk 2013, 280 s.

Již jména Nely Astonové a nakladatelství Dybbuk, spolu s výmluvnou kresbou na obálce, dostatečně signalizují publikaci, která se věnuje opomíjenému tabu a svou antologickou formou dokládá četnost a rozmanitost jeho výskytu v literatuře. Po knihách Hovno? či Prdel! vychází Onanie aneb mrzký hřích samohany, která tyto knihy předčí formální rafinovaností a výjimečnou slohovou zdatností. Onanie není klasikou antologií. „Máchovsy“ se v ní mísí zpěvy, totiž tematické ukázky z beletrie i odborné literatury, s hovory diplomanta pražské Filozofické fakulty a jeho dvou kumpánů. Ti mu svou moudrostí, načerpanou z mnohaletých hospodských disputací, pomáhají postihnout povahu svobody v literatuře formou, které by rozuměla i „Máňa Nováková z Dolních Ptákojedů“. Inspirování románem Holky od uctívaného Nika Kelmana, který byl původně „pouhou“ diplomovou prací, vsázejí tři podivíni všechno na jedinou kartu, každý měsíc se scházejí v restauraci a probírají se stohy tematické literatury. Onanie je roztomile průhledná mystifikace, šíleně čtivý příběh s kultovními hláškami a nekomentovanými výpisky z literatury, jejichž záběr sahá od Erotické revue, Bohuslava Brouka až po výňatky z knih Haruki Murakamiho. Demonstruje tak fakt, že onanie rozhodně není tématem, kterému by se světová i české literatura záměrně vyhýbala.

Michael Alexa



Emmanuel Guibert, Joann Sfar
Profesorova dcera
 Přeložil Richard Podaný
 Meander 2013, 62 s.

Když může láska přenášet hory, proč by také nemohla spojit lidské osudy napříč několika tisíciletími? V komiksu známých francouzských tvůrců Emmanuela Guiberta (Alanova válka, Fotograf) a Joanna Sfara (Pascin, Klezmer, Donžon, Rabínův kocour) se tři tisíce let stará mumie faraona Imhotepa IV. zamiluje do dcery jednoho z nejznámějších britských egyptologů. Guibert hojně využívá akvarel, jímž zdařile evokuje deštivé londýnské ulice, zešeřelé doky nebo temné kobky. Stránky jsou často laděné v odstínu jedné barvy, nejčastěji v sépiové, tmavě modré nebo brčálově zelené. Postoj k látce příběhu už zkraje výstižně ilustruje sebeironická epizodní postava křupanského a značně nevychovaného kočího, který pochází – jak jinak – z Paříže. Zlomyslní Francouzi totiž v solidním a upjatém viktoriánském prostředí, v němž se úzkostlivě dbá na etiku a dobré mravy, rozehráli komiksovou variaci francouzských crazy komedií. Během ní jsou usedlé kulisy Londýna druhé poloviny 19. století narušeny řádním Imhotepova autoritativního otce, který je zvyklý na to, že si díky svému božství může dovolit vše. Probíhají tu divoké honičky a rvačky, hodně se padá, rozbíjejí se věci, omylem se vraždí lidi, unášejí se krásné dívky, a dokonce i samotné její veličenstvo královna Viktorie. A ušetřen nezůstane ani Buckinghamský palác. Suchý anglický humor v rychlých střizích protíná situační komika, děj má svižný spád, hodně vtipných zvratů a nakonec se dočkáme i pořádně kýčovitého happy endu.

Jan Gebrt



Peter Burke
Společnost a vědění II: Od Encyklopedie k Wikipedii
 Přeložil Martin Pokorný
 Karolinum 2013, 406 s.

„Otázka ‚Co je vědění?‘ má i politický aspekt. Kdo má pravomoc rozhodovat, co je vědění?“ ptá se v úvodu Peter Burke a kniha ve svých třech částech Vědomostní praktiky, Cena za pokrok a Sociální historie nabízí hned několik odpovědí. Možná i díky odhalení političnosti vědění se podobor „historie vědomostí“ v průběhu devadesátých let stal tak významnou částí zkoumání dějin lidstva. Druhý díl práce cambridgeského kulturního historika navazuje na předešlé úvahy rokem 1750 a dovádí výklad až do doby internetu. Burke sleduje proces kumulace vědomostí (třeba prostřednictvím biologických a antropologických expedic, dotazníků a nahrávek) a jejich usouvztažňování pomocí srovnání, tvorby vědeckých teorií či takzvaných velkých vyprávění. Pozoruje postupnou institucionalizaci muzeí, knihoven, univerzit nebo – a to je ve zkoumané době nové – laboratoří, jejichž podobu dnes považujeme za danou. Popisuje proces moderního šíření informací, při němž je „široká veřejnost“ rukojmím „strážců bran“ podobně, jako tomu bylo v minulosti. Mnohost informací, kterými jsme obklopeni, ještě nezaručuje demokratičnost zacházení s nimi. Nenechme se ale zmást. Autor nedekonstruuje myšlení jen z plezíru. Jeho nahlodávání má velmi pozitivní morální vyznění: „Mnohost vědění je stejně žádoucí jako mnohost mínění, neboť porozumění pramení z intelektuálního dialogu a dokonce i konfliktu.“

Marta Svobodová



Jakub Rákosník, Igor Tomeš a kol.
Sociální stát v Československu
 Auditorium 2013, 416 s.

Autorský kolektiv sdružený kolem Jakuba Rákosníka a Igora Tomeše připravil skutečně rozsáhlou publikaci o podobách sociálního státu v Československu. Kniha s popisným podtitulem Právně-institucionální vývoj v letech 1918–1992 je členěna do tří částí. První z nich představuje historický vývoj sociálního státu v Evropě, dějiny užívání tohoto pojmu a přináší definice klíčových termínů, jako je sociální politika či sociální stát. Ten autoři považují za materializovanou ideu sociální bezpečnosti, která je realizována soustavou na sebe navazujících dílčích sociálních politik. Druhá kapitola se věnuje vývoji a proměnám sociálního státu v Československu, přičemž vyprávění započíná hluboko před rokem 1918 – v době Josefa II. – a končí rozpadem společného státu na počátku devadesátých let. Čtenáři sledují, jak sociální stát roste, bobtná, proměňuje se nebo se ocitá v krizi. Zcela ovšem chybějí aktéři těchto proměn. Lidé, dělníci, odbory, strany, všichni ti, kteří utvářeli nový společenský řád. Toto budování autoři chápou poněkud zjednodušeně. Vykládají je takřka jako přirozenou reakci na postupující modernizaci. Přesto Tomeš s Rákosníkem sepsali knihu, která by neměla ujít pozornosti těch, kteří se o problematiku sociálního státu zajímají, a to především co se týká vývoje politik a právních úprav sociální bezpečnosti. Závěrečný oddíl knihy pak sleduje jednotlivé oblasti sociálních politik.

Jan Gruber



Ať žije svoboda
Viva la libertà
 Režie Roberto Andò, Itálie, 2013, 91 min.
 Premiéra v ČR 13. 3. 2014

Hlavním lákadlem italské komedie o politikovi, který zničehonic zmizí beze stopy a jeho strana se rozhodne jej dočasně nahradit jeho dvojčetem filosofem, je bezpochyby herec Toni Servillo v hlavní dvojroli. Hvězda filmů Paola Sorrentina i tady srší elegantním charismatem, vnučuje se ale otázka, zda tu povětšinou jen nevykrádá samu sebe. Jinak je na tomto bezkrevném komediálním dramatu sotva co vyzdvihovat. Snímek spadá mezi typický evropský mainstream: je plný povrchních krasodušných kliše a odehrává se ve virtuální realitě evropského přepychu, kde všichni obývají luxusní domy a žijí se kreativními zaměstnáními. Navíc mu chybí nějaký zřetelnější konflikt nebo alespoň konfrontační téma. Hlavní dějová linie jako by povážlivým způsobem obhajovala (v reálu potenciálně dost nebezpečnou) platónskou myšlenku, že nejlepšími politiky jsou filosofové. Politikovo dvojče tu totiž představuje ten nejnaivnější stereotyp filosofa coby excentrického blázna, který na setkání rozdává prostopravdy o životě, světě a spravedlivě uspořádané společnosti. Z jeho veřejných projevů, jež ve filmu sledujeme, se pak zdá, že původního politika nahradil jen mnohem schopnější rétor, který dokáže vzletněji i emotivněji naprázdno žvanit. Ostatně stejně totálně bezobsažný, ale duchaplně a důležitě se tváříci je i celý snímek.

Antonín Tesař



Helm
Silencer
 EP, Pan, Alter 2013

V Londýně usazený Luke Younger, vystupující pod hlavičkou Helm, se věnuje experimentům na poli noise a abstraktní hudby. Silencer už není jeho nejaktuálnější nahrávkou, neboť do jeho diskografie letos přibyla nová deska The Hollow Organ. Řeč bude ale právě o jeho „Tlumiči“, albu, jež se silně vymyká počinům, které v příslušných žánrech vycházejí. Většina současných one-man projektů s laptopy a analogovými krabičkami chrlí nahrávky plné chaotických zvukových koláží, které obstojí naživo před publikem, ale málokdy na desce. Helm pojal svou nahrávku v opačném duchu: celé album tmelí silná kostra, která má blízko ke klasické „skladbě“. Úvodní a současně titulní track se skládá z repetitivní smyčky bicích, na kterou se pomalu nabaluje minimalistická hluková vrstva. Ta se jemně přetváří, až se změní v neprostopunou sonickou zeď, jež v závěru utlumí rytmickou linku. Druhá skladba na desce, Mirrored Palms, naproti tomu přináší temně ambientní plochu, za kterou se rýsuje dekadentní rytmus. Následující Bergamo pokračuje v nastolené náladě a vzdáleně připomíná vojenský marš. Poslední položka, The Haze, se vrací k postupům úvodního tracku: povolna a s využitím minima prostředků buduje zvukovou apokalypsu. Vynikající prací s rytmickými prvky a s citem pro každíčký detail Helm vyzceloval desku k dokonalosti. Silencer se tím pádem stává velmi charismatickou nahrávkou, která i přes svou počáteční plachost a nepřístupnost náleží do řádu děl formativních.

Martin Šenkypl



J. Bernlef
Vyhasínání mozku Martina Kleina
 CD, Rádioservis 2013

Román holandského spisovatele J. Bernlefa Hersenschimmen (1984) byl u nás publikován ve dvou verzích. Jednou pod názvem Ztmění mozku, podruhé jako Vyhasínání mozku Martina Kleina. Kupodivu je autorkou překladu obou vydání Olga Krijtová. V loňském roce vyšel ve formátu MP3 v přednesu Jana Kačera. Role muže, který podléhá Alzheimerově nemoci, Kačerovi dokonale sedí. Dokáže dobře zdůraznit okamžiky radosti nad vydolováním jakékoliv drobnosti z paměti, stejně jako stavy deprese ve chvíli, kdy nikoho kolem sebe nepoznává a neví, kde je. Nemoc se postupně zhoršuje, paměť Martina Kleina vyhasíná, ale zároveň přináší nečekaně ostré obrazy z útlého mládí. Klein si během svého vyprávění vytváří jakési záchytné body, které ho mají utvrzovat v přesvědčení, že mu paměť ještě funguje. Jsou jimi zejména vzpomínky na život strávený s manželkou, kolegy ze zaměstnání či film podle románu Grahama Greena, který kdysi viděl. Tato strategie však postupně selhává a smysl se vytrácí. Zatímco se Kleinovým vědomím prohání minulost, zcela se rozplývá to, co se dělo před pár minutami. Vypravěč se najednou ocitá v nemocničním pokoji, i když je ve skutečnosti pořád doma, a setkává lidi, které nikdy předtím neviděl. Výcházka do dobře známých míst se mísí se zážitky z války. Kačer, který spíše hraje, než předčítá, zdařile balancuje mezi vzpomínkami na dětství a stařeckou senilitou. Dílo zprostředkovává silný zážitek rozkladu osobnosti a nemilosrdně připomíná, jak kruté může život člověka končit.

Jiří G. Růžička



Pussy Power Porno Project
 Kavárna Liberál, Praha, 12. 3. 2014

Seskupení s explicitním, lascivním, ale také poetickým názvem Pussy Power Porno Project vystoupilo v potměném sklepě pražské kavárny Liberál. Audiovizuální program byl očekávatelně zasvěcen pornografickým snímkům a instruktážním filmům o erotice, sexu a partnerství. Improvizovaná performance pro pět analogových promítaček (obsluhovaných filmaři Jakubem Halouskem, Janem Daňhelem a Martinem Ježkem a hudebníky Martinem Klapperem a Michalem Brunclíkem) poodhalila taje jen těžko dostupných pornografických filmů z dob, kdy svět byl ještě zarostlý. Klíčovou součástí performance, během níž bylo stejně zajímavé sledovat projekci jako samotné účinkující, kteří promítají paralelně několik filmových stop, byla manipulace filmem až k mezím jeho naprosté destrukce (propálení). Vystupující zasahovali do obrazu za pomoci různých čoček a filtrů anebo překrýváním a vrstvením. Souhra na sobě zdánlivě nezávislých filmových operátorů a jejich práce s rytmem byly stejně vzrušující jako výsledný filmový obraz. Původní zvukové stopy filmu se přitom stávají materiálem zvukové koláže, blízké abstraktním hudebním krajinám Brunclíka a Klappera. Leckdo by mohl celé produkci vytknout převahu mužského elementu, ale bylo to pro prospěch věci, neboť jen alfa samci se nebojí propálit filmový pás namísto jeho ochrany před protřazením.

Lukáš Jiříčka

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2014



eskalátor

„Úkolem novinářiny je dát kozy nebo Hitlera na titulku, napsat o někom, že je piča, legračně mu zkomolit měno, útočit na maoisty, prodat toho těm nulám co nejvíc a ze zisku koupit koks, toluen, perník nebo savo.“ Tak praví legenda české novinářiny Jarek Plesl (nejvtipnější člověk na světě) a funkcionáři českých kulturních a literárních časopisů si jeho radu evidentně berou k srdci. Po čísle kulturního časopisu Lógr, které má na obálce Adolfa v trenýrkách a hlavní titulek „Bojíte se vtipného Hitlera?“, nyní vyšlo také nové číslo literárního měsíčníku Host s modlícím se führerem a tématem „Hitler v umění“. Těžko soudit, zda za tím stojí upřímný badatelský zájem, nebo jen naivní snaha oslovit čtenáře, které jinak literatura vůbec nezajímá a raději si koupí Reflex nebo Týden. Všimněme si ale editoria. Nová redaktorka Hana Řehulková se v něm s mírnými rozpaky představuje čtenářům a mimo jiné píše: „Tak jako tak je mé vnímání pravděpodobně obluzeno vědomím, že tématu březnového čísla Hosta vévodí Adolf Hitler.“ Prosím paní Řehulkovou, redakci Lógru a Hostu i ostatní kulturní časopisy: ušetřte nás podobných obluzení a příště nám raději ukažte jen ty kozy.

J. Gebrt

Moje občasné návštěvy Brna – kořeněné přespáváním ve spojení mezi Křenovou a Cejlem,

dvěma výspami sociálního selhání aglomerace, signifikantně pojmenované Špitálka – mi umožňují na vlastní kůži okusit, co je to „žít Brno“. Pomalu se otkrývám a málokterý záměr brněnské radnice mě ještě zvedne ze židle. Ohlášení nápadu začít stavět takzvané Janáčkovu kulturní centrum ve chvíli, kdy je připravena pouze první fáze projektu, totiž podzemní garáže nabízející 192 parkovacích míst, si ovšem měli radni přesto raději nechat až na prvního dubna. „Pokud se třeba najde pro Janáčkovu kulturní centrum lepší místo, lze na garážích postavit třeba i nějaký multifunkční dům,“ prozradil Brněnskému deníku Libor Štáška, starosta městské části Brno-střed a muž, který stojí za proslulým znovupovolením heren maskovaných za kasina. Člověk nemusí být zrovna fanoušek opery, aby v podobném počínání radnice rozpoznal jasný ojeb. Zdá se, že Brno ještě dlouho nebude ani tak město, jako spíš životní styl.

M. Zajíček

V polovině března pochodovali ulicemi Českých Budějovic lidé, kteří tak chtěli upozornit, že „maminkám nenarozených dětí možná jen nikdo neřekl, že na potrat jít nemusí“. Jak někdo může ženám podsouvat neschopnost, nesamostatnost a nezodpovědnost a zároveň od nich očekávat, že budou dobrými matkami, je pro mě záhada. Jenže někdo v tom očividně má úplně jasno – a tak píše dopisy premiérovi, ať i on zváží svou odpovědnost před Bohem a zasadí se o zrušení práva na potrat. Osvěty není nikdy dost. Po jihočeském štrádování nás

ještě čeká celostátní pochod – začne 29. března na Mariánském náměstí v Praze.

D. Poláková

Konec zimy je dobou podávání evropských projektů. Nová výzva programu Evropské unie pro vzdělávání, odbornou přípravu, mladé a sport je skutečně pro otrlé. Do poslední chvíle nebylo jisté nic – včetně názvu. Europe4all, anebo radši Yes (jako Youth-Europe-Students)? Nakonec se z kvasu kreativity zrodil Erasmus Plus. Všichni jsou nadšení a zmatení zároveň, neboť Erasmus se doposud týkal jen vysokých škol. Národní agentura se snaží, seč může, ale situace je nepřehledná. Chybějí formuláře, potom jsou dostupné jen v angličtině, nakonec i v češtině – ale při jejich vyplňování se objevují chyby. Stihne se to? Nestihne? Jen žádné chmury, adrenalin je zdravý. Mentoring střídá monitoring, coaching briefing, subsistence dissemination – růžové kolonky se plní projektovou poezií. Nakonec si všichni oddechnou, když přijde milosrdenství v podobě týdenního posunutí deadlinu.

K. Procházková

Podle společnosti Oxfam drží pětice nejbohatších britských rodin srovnatelný majetek jako pětina nejchudších obyvatel Spojeného království. Rozhořčený čtenář, odkojený filmy o Wall Streetu a zprávami o zlém finančním kapitalismu, by mezi nejbohatšími očekával pětici manažerů spekulativních hedge fondů a traderů s deriváty a subprimy. Není tomu ale tak. Westminsterský vévoda (s majetkem

7,9 miliardy liber) je spokojeným pozemkovým rentiérem, bratři Reubenové (6,9 miliardy liber) se vyšvihli na výrobě oceli, bratři Hindujové (6 miliard liber) vlastní nadnárodní společnost podnikající v maloobchodě a bankovníctví, jmění rodiny Cadoganových (4 miliardy liber) spočívá v rozsáhlých pozemcích v lukrativních zónách v Chelsea a Knightsbridge a Mike Ashley (3,3 miliardy liber) vlastní síť prodejen se sportovními potřebami. Jak je patrné, majetková nesouměřitelnost dnešního věku stále ještě stojí na nohách produktivního kapitalismu.

J. Horňáček

Začínáme si zvykat, že před světem se neskryjeme ani za záchodovými dveřmi. Během defekace s chytrým telefonem v ruce za sebou zanecháváme nemalé množství metadat, která mří informačním septikem rovnou do úložišť na velkokapacitních harddiscích, aby byla kdykoli připravena prasknout cokoli tomu, kdo zmáčkne správné tlačítko. Za takové situace je největší záhadou světa zmizení šedesátimetrového dopravního letadla s více než dvěma stovkami cestujících nad Indickým oceánem. Když selžou všudypřítomné kamery, radary a satelity, vysoce racionalizovaná informační doba nemůže jinak než se ptát s redaktory Blesku věštců jako za starých předtechnologických časů: Unesli letadlo mimozemšťané, nebo piloti? Událost tak nese i jistou naději. Pokud se může dvousetletý boeing ztratit pátracím z šestadvaceti zemí světa, není ještě vše ztraceno.

B. Černý