

A2

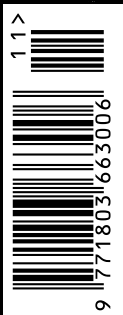
KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
21. 5. 2014 ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

11

bojkot petrohradské Manifesty
A U R O R A Bena Frosta
násilí ve Středoafrické republice
rozhovor s filosofem Lievenem De Cauterem



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2014
ISSN 1803-6635



HRABAL – ESTERHÁZY

Plíživý převrat

MILENA BARTLOVÁ

Minulý týden se Ivetě Bartošové nešlo vyhnout ani v mé osobní mediální výseči, která mi jinak dodává právě ty zprávy, které považuji za hodné pozornosti. Nezbylo mi, než si doopravdy připustit, že jsem sice možná letmo zaslechla její jméno, ale že její zjev ani projev v osmdesátých letech jsem opravdu nikdy neviděla a neslyšela, natož aby pro mne něco znamenal.

Už tehdy jsem si totiž svůj svět tvořila podle svého. Četla jsem sice každý den Rudé právo, „noviny světového formátu“ (na rozdíl od novin vydávaných Lidovou a Socialistickou stranou vycházelo stejně velké jako britské Timesy), ale neposlouchala jsem rozhlas a neměla televizi. Zpravodajství mi doplňovaly jeden až dva měsíce staré výtisky amerického časopisu The Time. Rozdíl je v tom, že nad čtením se dá přemýšlet, kdežto vidění a slyšené jde mnohem přímější cestou do podvědomí. Nikdy v životě jsem nezhlédla jediný díl mužů na radnici a žen za pultem, a to ani coby retro zábavu po převratu. Ideologicky kované večerníčky jsem viděla až s dětmi v devadesátých letech.

Underground jsme obdivovali, ale udržovali jsme si distanc. Nejen kvůli strachu z drsného pronásledování, ale stejně tak proto, že jsme měli náročnější hudební vkus. Hudba byla v mém okruhu přátel nejdůležitější, poslouchali jsme však výhradně desky (později také magnetofonové pásky nebo kazety), většinou dovezené z ciziny nebo získané na burze na Letné. Anebo živou hudbu, kterou režim umožnil na okraji scény, bez propagace a nahrávek. Výsledný filtr k nám nepouštěl jednak vizuální složku zahraniční hudební produkce, jednak také celé soukolí byznysu populární kultury. Nedobrovolná jednoduchá operace nám odfiltrovala celý komerční spektakl i reklamu a zbyla nám dobrá hudba.

Zpětně viděno, distancí od médií jsme se docela úspěšně zbavili jejich pronikavého ideologického působení – ano, posluchači rozverné Ivety Bartošové, diváci televizní zábavy, milovníci Muchových plakátů

i nezletilí konzumenti Rumcajse a Čtyřlístku jeli v systému, ze kterého se nezanebatelnému počtu lidí mé generace dařilo aspoň jednou nohou na chvíli vystoupit. O to náročnější byla situace, ve které jsme se ocitli po devadesátém roce. Dosavadní schémata přestala platit. Bylo by bývalo třeba se zastavit, vše promyslet a vykročit jinak a jinam. Prohlédnout obrazy přátel i nepřátel, pochopit ideologické manipulace obou stran, přehodnotit loajalitu a důvěru. Byli bychom zvenčí potřebovali s tím přemýšlením pomoci, ale namísto toho jsme slyšeli o konečném vítězství liberálního kapitalismu a autoritativní požadavek na vyvlastnění naší vlastní zkušenosti.

Na další úvahy o paměti, kontinuitě a diskontinuitě bude čas snad jindy. Teď tohle píšu z naléhavého pocitu, že po dnešní české mladé levici chci něco, co naše generace nedokázala: totiž aby se zastavila a revidovala vlastní ideologický konstrukt identity. Návrat Ruska na světovou scénu pod vedením Vladimíra Putina s jeho eurasijskými idejemi totiž představuje po čtvrtstoletí

další převrat, byť zatím spíš plíživý. Pokud se naučili myslet a jednat v kontrastu proti dominantnímu proamerickému a neokapitalistickému světu opravdu poctivě, měli by přece – každý sám za sebe – být schopni zvážit, co je v nové situaci poctivé a co jen fasáda, jak se rozlišují principy od pouhého souhlasu a kde už narážíme na hranici toho, co ještě je přijatelné.

Není to lehké, ale obávám se, že je to nutné. Jak zdůraznil Jiří Příbáň, neměli bychom vnímat dění na Ukrajině jako boj dobra a zla. Je to pořád jenom politika. Nejde tedy o to, zaujmout místo na jedné nebo druhé straně barikády, ale o rozvahu, zodpovědnost a společné vyjednávání. Nedůvěra k mediálním manipulacím musí stát na věcném přemýšlení, nikoli na tezi, že nepřítel mého nepřítele je určitě můj přítel. A možná se dokonce blíží doba, kdy dojde na zkušenosti mnohem starších generací a nezbude, než aby vznikla „jednotná fronta“, totiž dočasné spojení s dosavadními protivníky. Zatím se zdá, že to by byla už jiná pohádka...

Autorka je profesorka dějin umění na VŠUP a FHS UK.



Kresba Silvie Vavřinové

editorial

Téma aktuálního čísla se vyrovnává s historií, pamětí, vzpomínáním a neustále ohledává problematiku variant, mýtů, karikatur, ironie a kopií. Jeho dření je neobyčejné množství citací. Když se řekne Esterházy, vybaví se českému čtenáři Hrabal. Když se řekne Hrabal, vybaví se nám především mlhalky zahalující jeho dílo, které se ze své podstaty vzpírá jasnému uchopení a přehledné kritické či literárněhistorické reflexi. Hrabal nejsou jen Menzelovy filmy, pábení, kočenky, vepřové a pivo. A už vůbec to není bodrý žvanil „v osidlech cenzury“ a konfidentský kutil slova, jak by ho rádi viděli plytčí publicisté z pozice nových ideologů, kteří se u příležitosti stého výročí jeho narození snaží vytvořit atraktivní kauzu. K rozpačitým oslavám se tímto číslem nepřidáváme, pouze je bereme jako příležitost k výstižnější reflexi díla dvou významných střeoevropských autorů, jejichž díla k sobě mají nezvykle blízko. I když Esterházy přes všechny obdiv Hrabala chápe jako otce, kterého je stejně nakonec potřeba zabít, oba spojuje orgiastický způsob psaní, posedlost řečí a jejími možnostmi – jsou to spisovatelé, kteří „uvádí do chodu neudržitelný, nemožný text, text mimo rozkoš a mimo kritiku“. Shrňme to slovy z textu Marie Iljašenko: „Cizí mužský v domě a cizí text v textu se totiž chovají stejně: vytvářejí chvění.“ Karel Kouba

z obsahu

- 4 Bohumile, Vy ďáble! Společná tajemství Hrabala a Esterházyho / Marie Iljašenko
- 7 Korektura nebeské harmonie. Esterházyho hádání s otcem / Blanka Čínátlová
- 11 Bojkot bienále. Manifesta ve světle krymské krize / Tereza Stejskalová
- 15 Násilí prodává. Drill music a posedlost zbraněmi / Ondřej Bělíček
- 26 Boj o společná místa. Rozhovor s Lievenem De Cauterem / Martin Bernátek
- 29 Miluj demokracii jako sebe sama. Cesta z kapitalistického parlamentarismu / Martin Vrba

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
4. ČERVNA 2014

Irma Geisslová



Tma za mnou a tma přede mnou!
Ať nikdo na mne nevidí!
Ať nikdo neví již, že jsem,
ať daleko jsem od lidí.

Nic sama nechci vidět též
a slibuji všem pokoj dát,
tak i mých hodin posledních
vy šetřte též, než budu spát.

A sen ten bude hluboký
jak moře černé, záhadné,
v něm vše, co jitří, uhasne,
v něm vše, co týrá, uvadne.

Báseň k 100. výročí úmrtí autorky vybral
Petr Borkovec

Když básní dokumenty

Obrazová kronika života Bohumila Hrabala

Máme za sebou oslavy hrabalovského výročí. V uplynulých týdnech na nás Bohumil Hrabal zíral úplně odevšad – pivními etiketami počínaje, akademickými nástěnkami konče. Konkrétní počiny bohužel ani tak neproblematizují dílo Bohumila Hrabala, jako spíš kladou otázku, jak lze vzpomínat. Jednu z možností ukazuje obrazová kronika Hlučná samota.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Rok hrabalovských festivalů pomyslně odstaroval skandál s (ne)přejmenováním nymburského gymnázia. Studenti o svém spolurodáku buď nikdy neslyšeli, anebo jen to, že se špatně učil a pil hodně alkoholu – rodiče se obávali, aby jejich potomci „nedopadli“ jako repetent, alkoholik a sebevrah Hrabal. Nymburský pivovar, který pár měsíců po Hrabalově smrti vyslyšel jeho přání a na dvoře umístil pamětní desku ve výšce, kam čůrají psi, uvařil Jubilejní ležák. Pivní poetika doprovázela i většinu televizních připomínek. Pomineme-li menzelovskou selanku, skoro každou reportáž ilustrovalo buď pomyslné autorské krédo vystřižené z rozhovoru s Milošem Kopeckým (*Povídání s Bohumilem Hrabalem*, 1969, režie Jana Michajlová), kde si oba notují, že „život je krásný“, nebo dokument Olgy Sommerové z cyklu Nevyjasněná úmrtí (*Požehnaný prokletý básník Bohumil Hrabal*, 1998). Týdeník Respekt dostal své tradiční bulvárně intelektuální poetice a zasmušilou spisovatelovu tvář na titulní straně doplnil obojkem s vodítkem a poutačem „Bohumil Hrabal v osidlech cenzury. Jak komunisté ovládali nejlepšího českého spisovatele“. Proč by měl být Hrabal nejlepším spisovatelem jsme se sice nedozvěděli ani z jednoho textu, ale ze zadumání Jana H. Vitvara opět s příznačným titulkem Ostře sledované kompromisy už víme, že hrbil záda, nechal ze sebe „udělat idola všech bodrých žvanilů“ a že jeho „přítakání režimu mělo obecný přesah“. Ondřej Nezbeda pak doplnil, že Hrabal „po nástupu normalizace zvolil stejnou strategii jako miliony Čechů“ a že „obchodoval s normalizačním Mefistem“.

Spisovatel kutil

Summa summarum: charakter vzpomínky na Hrabala zcela opanovala skupina úzce vymezených témat jako pivo a hospodské bodré šarády, nepřilíhš napínavá záhada Hrabalovy smrti a nekonečné debaty, zda, jak a proč se Hrabal zaprodal režimu. Korunu této „mefistofelské“ kauze nasadil Nezbeda, když Hrabalovo kerské psaní v podstatě přirovnává k chalupářskému kutění. A to nejpozoruhodnější na spisovatelově životě nespočívá v jeho solitérství, nýbrž v univerzálnosti normalizačního manévrování, jež sdílí s miliony Čechů. Osoba a život spisovatele, z principu neuchopitelné a nekategorizovatelné i u sebebanálnějšího osudu, totálně převrstvily a upozadily samotné dílo, případně obojí splývá. Fascinuje životopisná „skutečnost“ doložitelná svědectvím hospodských kumpánů víc než nespolehlivá fikce? Vzpírají se Hrabalovy texty, naprosto ojedinělé nejen v kontextu české, ale i střeoevropské literatury, svou komplikovanou narativní podobou snadné a jednoznačné čtenářské, ale i kritické a akademické reflexi? Může se vůbec vzpomínka, navíc traumatizovaná monumentem stoletého výročí, vymánit z konvenčních nostalgických a mediálních kliše?

„Obrazová kronika“ *Hlučná samota*. Sto let Bohumila Hrabala 1914–2014 se zdá být jednou z možností, jak se jim vyhnout. Editori Petr Kotyk, Světlana Kotyková a Tomáš Pavlíček se totiž nevydali tradiční memoárovou cestou jako například dvorní Hrabalův hagiograf Tomáš Mazal ve *Via Hrabal. Kniha vzpomínek* (2014), uvozené dedikací sponzora (Plzeňský Prazdroj), jenž spisovateli děkuje „za hold, který vzdal svým dílem českému pivu“, ale mnohem pokorněji vsadili na zdánlivě prostou řeč faktů – fotografií, korespondence, původních strojopisů, nakladatelských smluv, lektorských posudků či soudobé kritiky.

Život v kalendáři

Kalendárium Hrabalova života však ve svém výsledku vypráví víc než jen biografická data. Dalo by se číst i jako svého druhu magicokorealistická rodinná genealogie, jež zrcadlí klíčové okamžiky české historie (rozpad Rakouska-Uherska, prvorepublikový étos, okupaci, poválečné Československo, revoluční kvas, havlovská devadesátá léta) a konfrontuje kronikářský běh historického času s privátními dějinami. Oba nesouměrné časy se protínají – občas v románové zkratce (když malému Bohouškovi v Polné sešívá rozbitou hlavu tentýž lékař, co ohledával mrtvé tělo Anežky Hrůzové), jindy v tragické konkrétnosti (perzekuce přátel v padesátých letech) nebo kafkovské absurditě úředních dopisů. Skrze zdánlivě strohé údaje o narození, působení, úmrtí výrazných osobností, s nimiž se Hrabal setkával (doslovně i metaforicky) a které ho různým způsobem ovlivnily (Jaroslav Hašek, Franz Kafka, bratři Čapkové, Vítězslav Nezval, Jakub Deml, Jiří Kolář, Josef Hiršal, Jan Zábrana, Karel Marysko, Egon Bondy a mnozí další) se

současně do tohoto kalendária vpisují i klíčové události uměleckého života a ze zvláštní perspektivy se tu vypráví dějiny české literatury. Z faktografické chronologie ale samozřejmě vystupuje především životní příběh Bohumila Hrabala. A možná právě enumerativnost nezbytná pro tento žánr vytváří dojem životní pouti coby odyssey, bloudění, bezdomoví. Životopisné epizody, od pokusů vystudování právníka stát se výpravčím, pojišťovákem, pomocným dělníkem či kulisákem přes období mediální slávy až k bezmála baroknímu ostrovu samoty v Kersku a „uvítězení“ v devadesátých letech, se odvíjejí paralelně s odyseou díla, jež je tragikomickým sledem připravených vydání a zrušených sazeb, psaní do šuplíku a literárních cen, autocenzurních zásahů a samizdatových úniků.

Jsem ten, kdo vzpomíná

Editori ale nechávají prostřednictvím memoárových fragmentů promlouvat i pamětníky. Text se však nepromění v laskavý listář (jako zmiňovaná kniha *Via Hrabal*), protože vzpomínání na Hrabala je proloženo vzpomínáním Hrabalovým. A tato konfrontace – nikoli ve smyslu identických situací, ale vzpomínkových jazyků – je mimořádně zajímavá, neboť ukazuje stěžejní rysy hrabalovské poetiky. Hrabalovy autobiografické texty, z nichž se nejčastěji cituje, vyšly v souboru *Kdo jsem* (1995). Možná, že ze všeho nejvíc je právě „tím, kdo vzpomíná“. Podstata a charakter tohoto vzpomínání nespočívá v nostalgii, tak často zdůrazňované nejen filmovými adaptacemi, nýbrž spíše v určité karnevalové grotesce; nikoli v sentimentální rekonstrukci dětství, ale v melancholickém vědomí ztraceného času. „Dědeček v rakvi – tatínek

rozestlal a lehli jsme si. Já jsem ležel těsně vedle rakve, jako by to byla třetí postel. (...) Druhý den se sjela rodina Kiliánů a Bartlů, sto lidí, kteří měli vysedlé lícni kosti nebo vypadali jako Masaryk. Než zabili hřebíky rakev, ženské líbaly mrtvolu, ale já jsem jedl řízký. Hasiči v zlatých přilbách nesli dědu na hřbitov a hudba hrála tak, že tesknoutou té břešské hudby jsem se rozplakal.“

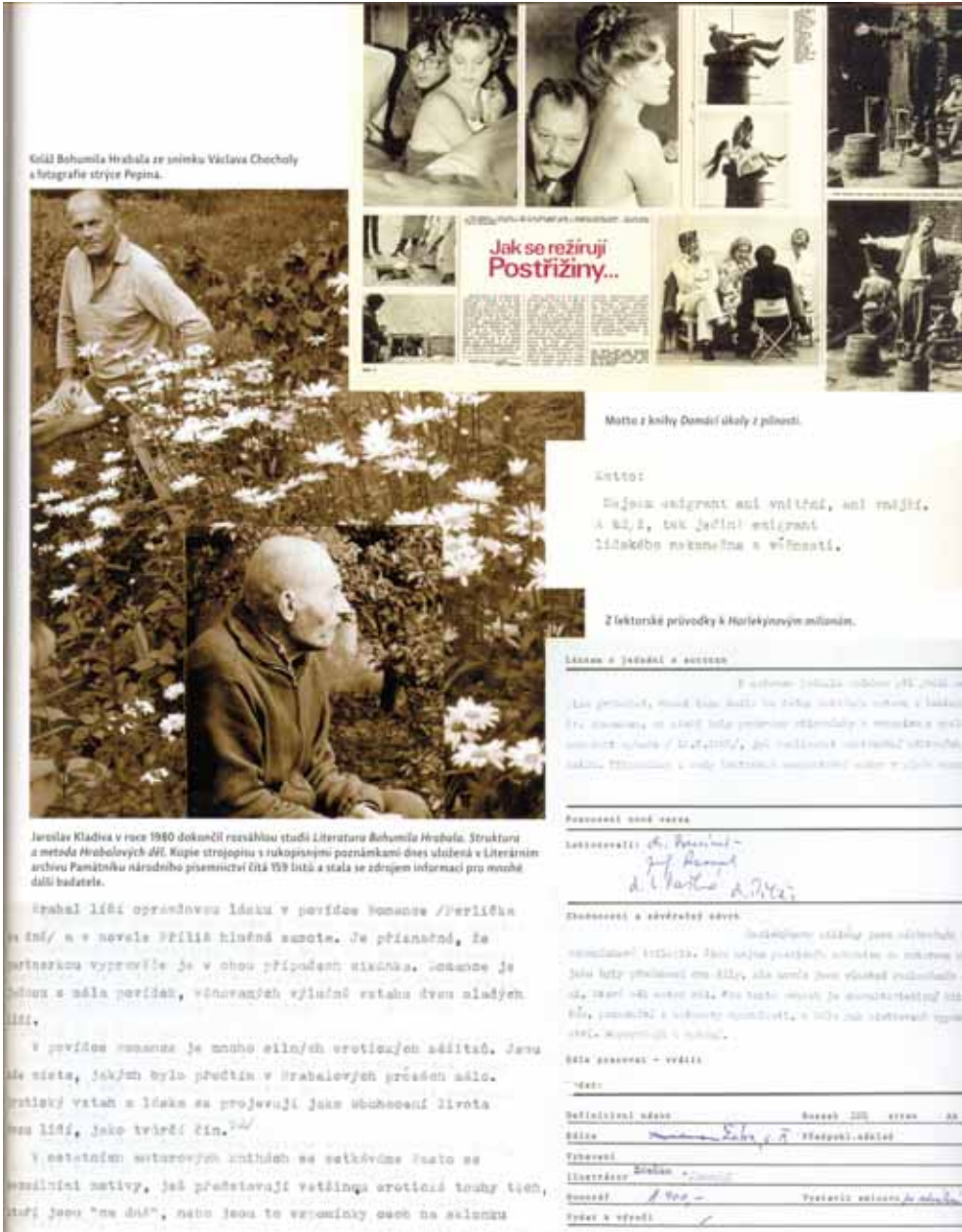
Melancholickému ladění nahrává i obrazová podoba knihy. V první řadě je třeba vyzdvihnout grafickou úpravu Luboše Drtiny a Jiřího Troskova. Díky způsobu uspořádání textových i obrazových dokumentů, které tečou přes sebe i pryč ze stránek, prolínání strojopisů autorských i úředních, fotografií a novinových výstřižků, nečteme ani archivářský fetiš, ani nelistujeme nudným fotoalbem. Text se proměňuje v soubor koláží, čímž mimo jiné zdůrazňuje další aspekt Hrabalovy tvorby. Upozorňuje jak na jeho vlastní výtvarné koláže, tak i na kolážovitou palimpsestovost literárních textů. A to nejen co se týče motivů nebo postupů, ale i samotné „materiálovosti“ psaní (strojopisy na zadní straně účetních dokladů a obchodních listin). Fotografie jako by odpovídaly barthesovskému katalogu smrtelnosti, představovaly panoptikum nepřítomnosti, ruin. Na počátku tváře prarodičů, rodičů, sourozenců; reprezentativní ateliérové fotografie, kožešiny a námořnické oblečky. Na konci starý muž stojící na troskách zdemolovaných libeňských domů, nemocniční postel, opuštěný stůl s umělohmotným ubrusem a tlupou nenažraných koček. Je to příběh tíže dějin, proměny elit, nebo jen banalita obyčejného života?

Poezie dokumentu, jalovost jazyka

Mě osobně nejvíc fascinuje, jaká síla se může skrývat v lakonickém jazyce dat a dokumentů. To, co se tak vytrvale snažil ve své románové poetice objevit například Winfried Georg Sebald, se této publikaci – a je naprosto lhostejné, byl-li to její záměr – podařilo. Jednak ukazuje, jak zásadně selhává tradiční literárněteoretický jazyk při pokusu něco podstatného vypovědět nejen o Hrabalově životě, ale i díle. Při setkání s groteskou a pokorou Hrabalova básnění a reflexemi jeho vlastního psaní se patetický a kategorizační jazyk literární vědy jeví jako naprosto jalový. A nikoli pouze v případě trapného soudružského tykání nebo pomýlených socialistických interpretací (Jan Rybák označuje *Postřižiny* za „humoristickou knížku“). Platí to i pro „hospodský kec“ Václava Černého nebo analýzu Květoslava Chvatíka („Odmítl jak ulpět na surrealismu s jeho ortodoxií, přes represálie a umlčování vzdálené současné realitě, tak i dát se do služeb nové ideologie, obléknuté do starých forem. Jeho cesta k ‚totálnímu realismu‘, k autentičnosti šokující svým verismem, jazykovým naturalismem a okázalou antiideologičností, byla jedinečná a osamělá.“).

Banální dokumentární řeč kalendářových dat jen tak mimochodem – v nepodstatných zmínkách o výjezdních doložkách, snídaní nebo poslední dovolené – vypráví silný milostný příběh manželské lásky. V rytmicky přibývajících informacích o úmrtí blízkých a hospitalizacích skládá jakousi litanii bolesti, stárí a samoty. V této faktografické elegii ovšem nechybí ani temná groteska („B. H. navštívil místo v parku, kde si prostrlel hlavu básník a dramatik Heinrich von Kleist. B. H. si při pádu na zledovatělé cestě v Kersku narázil kyčel.“), ani ironie („Na Bulovku přivezli po operaci plíc prezidenta Václava Havla, během hospitalizace se však s Hrabalem nesetkal.“).

Petr Kotyk, Světlana Kotyková, Tomáš Pavlíček (eds.): Hlučná samota. Sto let Bohumila Hrabala. 1914–2014. Mladá fronta a Památník národního písemnictví, Praha 2014, 271 stran.



Obrazové dokumenty tečou přes sebe i pryč ze stránek, prolínají se strojopisy autorské i úřední, fotografie s novinovými výstřižky. Z knihy Hlučná samota. Sto let Bohumila Hrabala 1914–2014

Bohumile, Vy d'áble!

Společná tajemství Hrabala a Esterházyho

Co dělat, když knihu, kterou milujeme, už nestačí jen číst? Chtěli bychom ji psát, ale to už udělal někdo jiný. Toto vědomí způsobuje směsici bezmoci, dětinské lítosti a touhy, jíž lze zhmotnit pouze v jiné knize. Právě to udělal Péter Esterházy v románu *Hrabalova kniha*.

MARIE ILJAŠENKO

Esterházyho *Hrabalova kniha* (1990, česky 2002) není ani variací na Hrabala, ani knihou o Hrabalovi, v níž by maďarský spisovatel vzdával hold svému milovanému autorovi. Nejde ani o napodobování, ani navazování. Esterházy se stává se spisovatelem slasti, o kterém se zmiňuje Roland Barthes: „Spisovatel slasti (a jeho čtenář) uvádí do chodu neudržitelný, nemožný text, text mimo rozkoš a mimo kritiku, ledaže by byl uchopen prostřednictvím jiného textu slasti. ‚O‘ takovém textu není možné hovořit, lze mluvit pouze ‚v něm‘, jeho způsobem.“ V *Hrabalově knize* promlouvá o Hrabalovi a zároveň promlouvá Hrabalem – aby mohl promluvit o sobě.

Ústřední postavou románu je autorovo alter ego, Spisovatel. Ten tvrdě slouží svému talentu u psacího stolu, zatímco jeho žena Anna vypráví. Kromě toho také vaří guláš, krmí děti, pozoruje anděly, vzpomíná na své začátky se Spisovatelem, sní. Tento rámeček čtenář zná z Hrabalových *Svateb v domě*, kde je vypravěčkou také spisovatelova žena. Annin monolog, ironický a přerušovaný sledem každodenních domácích prací, se postupně stává dialogem se všudypřítomným Hrabalem. Český spisovatel je všude: „Celé, doslova celé je prostoupil Hrabal. Hrabal v nich byl až po okraj. Už to snad ani nebyla živoucí postava, a přesto jedna jeho podoba se stala jejich životem; vysáli ho, mluvili jeho větami, kopírovali jeho hrdinská gesta. Ze všech koutů vykukoval Hrabal, až na to, že v tom nebylo dost veselí, ačkoli právě to mělo být z principu veselé. Že by se v Hrabalovi rozpustili? To je přehnané. Spíš do něho byli zamilovaní.“

Hra svůdnosti

Do tkaniva románu vstupují texty českého klasika jako aluze, parafráze i celé neporušené fragmenty. Esterházy Hrabala nepřepisuje, ani ho neinterpretuje, píše ho znova, pomocí maďarských vět: „A to Vy možná víte, Bohumile, jak vypadá maďarská věta, žádná struktura, žádné poctivé vztažné zájmeno, slova jen tak halabala snesená... a přesto. Maďarská věta je právě to ‚a přesto‘. Začínat se musí vždycky nanovo. Je to necivilizované jako srdce.“

Intertextuální hříčky a technika koláže je oblíbeným postupem maďarského postmodernisty. V knize se objevují kromě jiného citace z Kafky, odkazy na Joyce, svatého Augustýna, Alexandra Puškina, Marinu Cvětajevovou, Rolanda Barthesa a další. Hrabal je zastoupen prostřednictvím *Příliš hlučné samoty*, *Postřižin*, *Městečka u vody*, *Inzerátu na dům, ve kterém už nechci bydlet* a dalších děl. Jak říká autor, nejde o samoúčelný postup: „Pro mě je důležité, jaký to má dopad. To, že v těle textu je cizí tělo. Je sice pravda, že se to tělo k textu připodobňuje, na druhé straně však zůstane přece jen cizím tělem. Tím pádem v textu začíná cosi vibrovat. A právě ta vibrace nebo chvění jsou velmi důležité.“

Tak jako se Hrabalův text zabydluje v knize, Hrabal sám se jako „cizí mužský“ čím dál víc zabydluje v životě Anny. Její muž o něm usilovně píše knihu, ale je to ona, kdo s ním rozmlouvá. Zatímco v první části, která se příznačně jmenuje Kapitola věrnosti a pojednává o životě „literární vdovy“, o něm jen cudně sní, v Kapitole nevěrnosti už s ním bezostyšně flirtuje: „Jednoho takového dne vpadnu k Vám do Prahy (zatímco můj muž – ach, ten navyklý a zglajchšaltovaný osud – můj muž o Vás a o Praze bude psát doma). Uklidil jsem tady, řeknete místo pozdravu. (...) Vy d'áble, usměju se koketně, ba svůdně bez otupnosti k vlastnímu pohlaví.“

Nakonec však Anna zůstane cudnou ženou a starostlivou matkou. K ničemu dalšímu než ke „hře svůdnosti“ v textu nedojde. Ale právě



Baron Průšil

Koláž Bohumila Hrabala. Z knihy *Hlučná samota*. Sto let Bohumila Hrabala 1914–2014

tato hra, vytvářející v románu jakési erotické napětí, je klíčová. Cizí mužský v domě a cizí text v textu se totiž chovají stejně: vytvářejí chvění.

Peštské moře

Chtělo by se zeptat, jakým právem si Esterházy Hrabala přivlastňuje? Především právem spisovatele, který píše, co se mu zachce a jak se mu zachce, rozverný jako Pánbůh, další důležitá postava románu. A také právem Středoevropana. Hrabal je pro Esterházyho nejen klíčovým českým spisovatelem, ale také nositelem tradice středoevropské grotesky, na kterou navazuje.

Román lze číst jako hru na střední Evropu, která spíše než místem je modem bytí. A přestože ji, jak píše Esterházy v esejích, nikdo neviděl ani nepopsal, je tím, co Maďary a Čechy spojuje. „Máme společné tajemství. Ještě to není stopa, Bohumile, Vy ani netušíte, kdo je to Manó Kogutovicz, je to jeden kartograf, kromě jiného kartograf země, která existovala. Vaše země, ta dnešní, kterou udělali takovou, jaká je, i ta moje – tyhle země taktak že tu jsou... jsou tady a nejsou.“

Úvahy o společném prostoru vyústí v topografické hrátky, které přibližují Prahu a Budapešť. Anna rozmlouvající s Hrabalem má kromě toho vymyšlený postup, jak udělat ze střední Evropy mořskou velmoc: „Rozšířím zkrátka Dunaj, to bude můj první úkol. A pak si sedneme na břehu toho Peštského moře. Budapešť samosebou leží na břehu toho oceánu, který po ní dostal jméno, stalo se z ní něco jako středisko rybolovu, proslula svými langustami, kterým Maďari říkají guláš.“

Mytická postava vs. živý Hrabal

Na závěr je lákavé položit otázku, co na to všechno skutečný Hrabal, který v románu vystřídal roli múzy, otce, milence a stal se jakýmsi příznakem. Esterházy to nezapírá: „Jak už to tak bývá, byl jsem to já, kdo si vybíral svého Hrabala, prastarou mytickou figuru, co má všechny východoevropské trápení v malíčku, mudrce i milence, jenž mi ukáže směr vprostřed chaosu sil i duší, dokonce se z něj stala jakási Vaterfigur, což už teprve nepotřebuju, já mám svého reálně existujícího otce až až a své oidipovské komplexy si budu s písní na rtech vybíjet kdy budu chtít.“

Po vydání románu měl maďarský prozaik možnost skutečného Hrabala poznat osobně na Pařížském knižním veletrhu. Setkání popsal v esejích *Dvě individua – Hrabal a já*, kde zároveň podotýká, že na tom, co udělal, není nic špatného. Sice při psaní moc nebral ohled na reálného Hrabala, ale proč by také jako spisovatel měl? „Hovořím-li o sobě, také příliš neberu ohled, že jde o živého člověka, a pakliže zacházím takhle sám se sebou, proč by měl být Hrabal ve výhodě proti mě?“ říká a zní to logicky.

Mistra ale tato logika příliš neuspokojila a před novináři prohlásil, že z Esterházyho knihy žádnou radost nemá, protože je „s dovolením stále ještě naživu“. Počinání svého mladšího kolegy pak shrnul během společné večere. Esterházy tuto situaci líčí v závěru eseje: „Když nám už trochu ztěžkly jazyky – vínem –, pravil Hrabal svému sousedovi tak, abych to neslyšel: Kdybych sračně moc chlastal, psal bych jako tady ten... a máchnul směrem ke mně.“

Autorka je komparatistka.

Děti
čte-
te?

PROJEĎTE SE S NÁMI
KRAJINOU FANTAZIE

30.5. 2014
9:00–18:30

Ústřední knihovna
Mariánské náměstí 1, Praha 1

LITERÁRNĚ-DRAMATICKÝ FESTIVAL
PRO DĚTI A JEJICH RODIČE

hudba • výstavy • autorská čtení •
divadlo • klauniáda • pantomima • kejkle
• filmové i výtvarné workshopy • filmová
soutěž • spousta sladkých dobrot v příjemném
prostředí a pak jen knihy • knihy a knihy

WWW.MEANDER.CZ



Opatřit mu dobrou společnost

Co naložil Péter Esterházy na Bohumila Hrabala

Bohumil Hrabal se těší v Maďarsku velké oblibě, což se v souvislosti s autorovým výročím neustále připomíná. Už se ale nezmiňuje, že tamní intelektuální elita je pevně přesvědčena o Hrabalově donašečství. Esterházyho hrabalovské variace tento omyl nevyvracejí. Otázka spolupráce je zde postavena jako obecný problém, týkající se každého občana totalitního režimu.

MARTA PATÓ

„Po vzoru Lidie Korabelnikové se hnutí za úsporu energie šířilo. 10 taveb za 24 hodin na Kladně, 8 na Hrábku; soudruh Strihovka dosáhl nového rekordu: čas potřebný pro tavení srazil na 5 hodin. Tady se text těžko poddává, slečna Lidia je *podle všeho* hrdinkou všedního dne, chudák, co s ní bude? Kam se podělo vlnění jejích hustých vlasů, kam se podělo světlo jejích očí a tmavá, posupná síla jejích stehen, kam? A co bude vyprávět vnoučatům? Že na Kladně deset? Na Hrábku osm? – a měla románek se soudruhem Strihovkou? Nebo soudruh Strihovka nebyl z tohohle těsta? Nebo se přece jen poddal a ta nejistá, odvážná a přitažlivá žena Lidia, ten citový tajfun, ta s ním jaksepatří zamávala. – V každém případě podle toho, jak to bylo, existoval v dějinách někdo, kdo čas potřebný pro tavení snížil na 5 (!) hodin: tohle dnes rozechvěje evropská srdce. *Podle všeho*.“ Krátkou travestii Hrabalovy *Majitelky hutí* (v knize Poupata, 1970) nazvanou Noc jednoho těžkého dne vložil Péter Esterházy do *Úvodu do krásné literatury* (1986, v českém překladu jsou z tohoto rozsáhlého textu dostupné novely *Malá maďarská pornografie*, 1992 a *Pomocná slovesa srdce*, 2005).

Narozeninová férie

Záložka českého vydání Esterházyho *Hrabalovy knihy* (1990; česky 2002) nás pak ujišťuje o tom, že maďarský spisovatel „až bezpátečně miluje všechno české“ a že jeho „férie“ psaná k Hrabalovým narozeninám je toho důkazem. Teoretici postmodernismu jistě zajásají nad Esterházyho třeba i prvoplánovými hrabalovskými či boudníkovskými aluzemi: „(...) měla ráda bortící se okap a jeho praskliny, omítku, která se drolí, silnou vrstvu rzi na zahradních vratech, všecko, co jí

zachvěla, jako kdyby koktala nebo se třásla zimou nebo někomu mávala... Když pak unavený se vrátil z kanceláře, stál ve veřejích ve stínu, bílé manžety se dotýkaly jeho kolen, za celý den si na záda naložil tolik starostí a protiventství, že byl o deset centimetrů menší, možná i víc...“

A poté, co zkoumavý čtenář identifikuje a kategorizuje použité intertextuální triky, zůstává otázka, jaký smysl tohle všechno má. Místo inzerovaného oslavence je hlavním hrdinou knihy spisovatelova manželka obklopená papírovými postavami Pánaboha, Charlieho Parkera, otce, milence, učitele plebejského stylu „na vládní úrovni“, jakéhosi Mandygaarda jakožto kombinace Kierkegaardovy existenciální filosofie a spisovatele budapeštských kaváren Ivána Mándyho, pocházejícího ze země obývané těmi, kteří popravili spisovatelova strýce Jánose Esterházyho („reelní hrůza“). Text z textů a o textu? Ironie? Text o potřebě číst a sdílet?

Oviněné žvanění a Frege

Esterházy si v *Hrabalově knize* ironicky pábí, vytváří situace jakéhosi oviněného žvanění, intelektuálního blábolu: „Je to takzvaný Russelův paradox (pardon, jeho populární verze), který podle Sainna, se zvláště trapně dotkl Fregeho (toho Gottloba Fregeho s krásným jménem!, sem na tuhle hromadu by měl patřit i pražský slavík Karel Gott – ostatně, aniž bych chtěl někoho pošpinit, Leopolda Cantora, otce teorie množin, označoval skvělý Leopold Kronecker veřejně jako muže, který kazí mládež. [Kronecker byl největším protivníkem a dřívějším učitelem Cantora, jehož uznání by si Cantor vydobyl ze všeho nejraději – pozn. M. P.] Zneuznání dohánělo Cantora, jenž o pravdách,

otců (jak výstižně zachycuje překlad do slovenštiny: „panotců“) či „panmotivů“. Fraktály nabývají na objemu intertextuální hrou, v níž už místy jen těžko rozeznáváme vlastní text od parafráze a citátu. Je jen otázkou času, kdy se v duchu dnešní doby citační přihlásí i Hrabalovi dědici o svá autorská práva. Přestože Esterházy vložil některé pasáže z *Hrabalovy knihy* i do *Harmonie* (a mohl by se tak sám zažalovat za vykrádání svého duševního vlastnictví), s Hrabalovým jménem se v *Harmonii* nesetkáme. Překvapivě na něj však narazíme v Esterházyho žánrově klasičtější a časově i prostorově velmi ukotveném textu – v *Opraveném vydání* (viz recenzi na str. 7). Esterházy zde cituje Hrabala hned několikrát, a to v kontextu opět nezvyklém. Že by nepatřičném?

Hrabal v Opraveném vydání

„Upřímnost je nepoužitelná kategorie. (To jsme mohli pozorovat už v Hrabalově případě.) Celá historie už se nedá rozuzlit a touha po přežití šmodrchá stále nové a nové uzly. Jasně je vidět jediná věc: křehkost člověka. Myslím, že špicl se může stát z kohokoli. Když čtu sdělení všech těch nešťastníků, vidím, že ta možnost se skrývá v nás všech, protože je v nás křehkost a slabost. Stačí málo, třeba jen to, aby se nešťastně sešlo několik věcí; abych si jen tak halabala zabláfoval: trochu samoty, citlivost, k tomu řekněme matka alkoholička, nějaká ta nadměrná ctižádost a neúspěchy v době dospívání, které talent nestačí vyrušit, protože talent by tu, dejme tomu, byl, ale ne takový a ne tolik, plus navíc facka jako kráva – tak dost, neříkám to úplně dobře, snažím se tu vlastně opsat lidskou nevyrovnanost, to co může být skutečně tolika různými způsoby... Nemluvím tu o žádných polehčujících okolnostech, nechci nic relativizovat. (...) Celá ta hra na odposlech! A vůbec telefony! Volal ho třeba řídící důstojník. On tedy ztišil hlas a hrál divadýlko. Musím hned odejít kvůli jednomu překladu. Na matčině tváři temná žárlivost, na naší lehké pohrdání. – Ačkoli kdo se na tatínka podíval, okamžitě viděl, že každého zase režim převálcovat nedokáže. Bohumila Hrabala dokázal, tatínka dokázal. – Zkouším mu opatřit dobrou společnost. (...) Jak snadno se může stát, že se má rodina proti mně zatvrdí. Stejně jako Hrabal seděl sám v pražské hospodě, tedy na domácím hřišti, a nikdo se ani neopovažoval si k němu, ke člověku, který celý život psal o tom, jak k sobě lidé přisedávají, přisednout, seděl bych přesně stejně i já, k smrti osamocen, v milujícím kruhu rodiny, jež mnou pohrdá. Bylo by to příkladné. (...) Večer potom ještě ve společnosti kdosi mluvil o Hrabalově špiclovské minulosti (na kterou chceme všichni nápadně usilovně zapomenout, ačkoli on sám ji vylíčil, s velkou upřímností velkého muže – ale ani to nebylo nic platné) a řekl, že by možná neškodilo vidět, co hlásil, je docela dobře možný, že z tajnejch dělal voly. To možný nejní, řekl jsem striktně, protože je sice možný, že z nich dělal voly, ale oni z něho jakbysmet. Dobré hlášení neexistuje.“

V *Úvodu do krásné literatury* Esterházy s Hrabalem žertovně flirtuje. Hrabal Esterházyho *Hrabalovy knihy* má vystoupit z vlastní fotografie opřené v rámečku na spisovatelově psacím stole, chopit se role zpovědníka a prokousat se nespočtem příběhů ilustrujících krutou nesmyslnost střeoevropských malých velkých dějin. Na Hrabala jako by tu byla naložena nesnesitelná lehkost i tíha celých maďarských osmdesátých let. A v *Opraveném vydání* naloží Esterházy na Hrabala tíhu ještě větší: má dělat společnost Esterházymu otci usvědčeného ze spolupráce s režimem. Možná je toho až příliš.

Autorka je bohemistka a hungaristka.



Koláž Bohumila Hrabala. Z knihy Hlučná samota. Sto let Bohumila Hrabala 1914–2014

ve dne připadalo nejenom jako nedopatření, ale i jako útok pustošivého světa, jenž ji obklopuje, proti čemuž ona byla odhodlána bojovat až do posledního dechu, a nechápala, ba ani nebyla ochotna chápat spisovatele, který se zalíbením rozjímal o hysterické jemnosti prasklin anebo kontinuální dramatickosti, která se krčí v zadním pokoji, což dává najevo jistý kousek odlupující se omítky, která však už po léta z důvodů opravdu nepochopitelných neodpadla, anebo nedovolí zlikvidovat ve svém pokoji pavučiny a říká, že jsou prostě krásné, nechťela pochopit jeho dvojznačnou chválu zmaru, anarchie, konfuze, chaosu.“

V tomtéž Esterházyho textu se najde i pěkný pastiš: „Večer, když vyšel z toho svého doupěte, romantičtější řečeno z jeskyně, byl celý nahrbený a unavený jako havíř, po tváři se mu černaly rozměrné stíny, jedno oko se mu přimhouřilo o něco víc než druhé, víčka se mu

kteří objevil, nikdy nepochyboval, až k šílenství i přesto, že měl přátele, kteří ho chápali. Zato Kronecker, který neznal slovo pochybnosti, flegmaticky dodal, že celá čísla stvořil Pán Bůh, vše ostatní je dílo lidí. – Podle mého názoru je to naopak: celá čísla vnutil Bohu právě člověk, ale to už je jedno.)“

Přítom odkaz na fregeovské pojetí deskripce text posouvá do metakomunikační roviny, vytrhuje jej z času i prostoru takzvané realistického románu a začleňuje do fraktální řady Esterházyho beletristických textů tvořících nedokončenou, stále bobtnající část celku. Esterházy si tu vyzkoušel metodu, kterou pak důsledněji aplikoval ve svém milenijním rekapitulačním románu *Harmonia caelestis* (2000; česky 2013). Motivy i postavy, narůstající v jeho textech jako fraktály, jsou znovu a znovu rozkládány na podobné, ale nikoliv stejné motivy a postavy, které tvoří systém

Velká maďarská mnemologie

Esterházy zaříkává Esterházyho



Můj otec hraje v královském dramatu a je usměrňován kabaretním stylem. Nebo naopak. Foto archiv autora

Harmonia caelestis je do sebe zacyklená románová polyfonie, montáž i dekonstrukce osobní a historické paměti, koláž anekdot, historických faktů, výmyslů, lží a dokumentů, katalog zamlčených citátů a parafrází, komentář k dějinám střední Evropy, inovativní výkladový slovník k anatomickému popisu ženského těla a koní, tendenční referát o maďarském fotbale a vyznání lásky odsouzené k selhání.

JAN KOLÁŘ

Závěrečná věta, ke které směřují předchozí stovky stran románu *Harmonia caelestis* (2000, česky 2013) od Pétera Esterházyho, představuje nezvyklou kombinaci naplnění a prázdnoty, intimity a odcizení, hlučících rukou a podivně oněmělých slov: „A přesto, když vejdemo do bytu, můj tatínek už tam sedí, má před sebou Hermes Baby, stroj, který bez přestávky rachotí jako samopal, bouchá, tluče do něho jako bubeníček a svolává slova, slova pojdte ven, a ta slova se ze stroje sypou, padají na bílý papír, jedno za druhým, slova, s nimiž on nemá nic, pranic společného, nikdy neměl a mít nebude.“ Není teď podstatné, že je to obraz, po jehož okrajích se do něj propíjí množství dalších. Že Esterházyho otce skloněného nad překlady technických článků z francouzštiny překrývá stín

muže, kterému není vidět do tváře a jehož „dějiny neustále vyhazovaly z vlastního života“; že skrze pozici shrbeného účetního prosvítá vzpomínka na posledního z galantských hrbat, podobenka informátora tajné služby z *Opraveného vydání* (2002, česky 2014) i autoportrét jeho syna, který si coby spisovatel přivlastňuje texty cizích autorů, aby zachytil vlastní dětství a otce skloněného nad překlady.

V *Harmonii caelestis* je mnoho míst, jež mají podobu hladového víru, který do sebe s přibývajícím časem vtahuje desítky interpretací, ale jen z málokterého tak silně vyvěrá pocit smutku – zdá se, že bez ohledu na to, jak přesné budou naše vzpomínky a jak pečlivě budeme volit slova, nebude žádný z portrétů, které z nich vytvoříme, *našemu* otci odpovídat. Jako by každému portrétu, slovu a z paměti se vynořivšímu zážitku něco scházelo, jako by s každým otcem muselo být vždycky spojené nějaké „a přesto“ – jako by jeho hlavní vlastností nutně mělo být to, že nikdy není doma, ani když tam je. A proto: *Harmonia caelestis* je rovněž (mimo jiné) text opisující místo, jež je věčně prázdné. Podobně jako jiné knihy věnované paměti, portrétům a slovům.

Vzpomínání jako rozpad paměti

Na první pohled působí dvě části Esterházyho *Harmonie* jako dvě kontrastní a komplementární formy paměti. Tři sta sedmdesát jedna „číslovaných vět ze života Esterházyů“, v nichž si předávají gesta a hlas fiktivní a skuteční nositelé „jména mého otce“, aby se mezi jednotlivými řádky rodili a umírali, páchali zločiny a skutky milosrdenství,

aby na tisíc způsobů zakládali a rozkládali své rodiny, připomínají groteskní skrumáž minulosti, přežvýkané kolektivním vědomím do podoby věčně zpřítomňovaných klíšé – rozdrolených, mnohomluvných, patřících všem a nikomu zároveň. Druhá část, ve které Esterházy popisuje události rámované narozením jeho otce Matyáše a počátkem šedesátých let, kdy se jeho rodina po nuceném vysídlení mohla vrátit zpět do Budapešti, naopak budí dojem osobní autentické historie, lockovské narativní paměti, jež přítomnost vnímá jako vyústění celistvého řetězce vzpomínek, a právě proto může tvořit základ identity toho, kdo vypráví a kdo si pamatuje.

Tento přehledný antagonismus se však záhy zhroutí: obě dvě části se s postupujícím čtením stále více zrcadlí jedna v druhé. Zápletky, jež zprvu vypadaly jako vtipy kolující po maďarských výčepech, jsou náhle odhaleny coby autentické příhody a zprvu věrohodné historky coby beletrizace anekdot; svědectví o osudu autorovy skutečné rodiny se promění ve fiktivní asambláž hlasů několika různých vypravěčů a původně anonymní kaleidoskop vět (jež spojuje jen „jméno mého otce“) v trýznivě osobní zaříkávání mrtvých. Místo kontrastní dvojice (zkarikované) kolektivní paměti a útěšně lineárního vzpomínání tak v *Harmonii caelestis* promlouvá jen jediná paměť, která je schematická, fragmentární i osobní zároveň: koktavé rozpoznávání, jež se v trsech jen zpola dokončených vět pokouší znovu a znovu neúspěšně vyslovit to, co uplynulo. Podle Freuda vznikly naše nejintenzivnější, obsedantně se vracející fragmenty vzpomínek následkem událostí, které nikdy plně nepronikly do našeho vědomí: pamatujeme si zejména to, co jsme nikdy nepoznali. Esterházyho kniha jako by chtěla v podobném duchu dokázat, že skutečný rytmus vzpomínání se nijak neliší od rytmu snů – paměť i fantazijní tvorbu obrazů charakterizuje neustálé kroužení kolem slepé skvrny.

Sem přijde jméno mého otce

Totéž co o paměti, lze říct i o portrétech: i ony jsou rozkročeny mezi fabulací a mlčením. Když Roland Barthes ve *Světle komoře* (1980, česky 1994) listuje albem portrétních fotografií, s jistým znechucením konstatuje, že jejich „výstižnost“ je téměř vždy jen výrazem pozorovatelovy sebeuspokojené imaginace. Lidé jsou na fotografiích věrně zachyceni, pokud „se shodují s tím, co od nich očekávám“. Fotoaparát mířil na existující bytosti; pokusy dokládat výslednými podobenkami identitu jejich nositelů jsou ovšem scestné – pokud jsme si na některých fotografiích podobni, neznamená to, že jsme na nich „sami sebou“, ale že na nich odpovídáme obrazům, které si o nás konstruují ostatní (či představám, které o sobě máme my sami). Portréty mohou odkazovat jen k jiným portrétům, o svých předobrazech neříkají nic.

Pokud tou nejrozsáhlejší slepou skvrnou *Harmonie caelestis* je autorovo vlastní jméno, lze to vnímat nejen jako důsledek Esterházyho pověstné ironie, ale též jako potvrzení jeho poctivosti. Každý pokus odpovědět na otázku, kým jsou nositelé otcova jména, kdo je (Matyáš, Péter, Mořic, Pál...) Esterházy, ke které se text *Harmonie* v každé větě obrací, totiž musí vést jen k tvorbě variant, mýtů, karikatur, kopií už existujících kopií... Nechce-li člověk sám sebe obelhávat, musí jít s pravdou ven a přiznat lhaní: Esterházyovce lze učinit předmětem pábení, ale nikoli předmětem analýzy. Jejich jméno může být hlavním tématem *Harmonie caelestis* jen jako opakující se mlčenlivý znak o čtyřech slabikách. Stejně klíčový a stejně bezobsažný jako

harmonie kterékoli jiné skladby – jako formální korespondence mezi jednotlivými melodickými linkami.

Ariadnin dotyk

Esterházyho „horizontální“ psaní (charakterizované na jedné straně orgiastickým shromažďováním citací a autocitací, na druhé straně posedlé melodií řeči, rytmem žvanění a zvukovými asociacemi), které jako by ignorovalo svět, v němž a o němž se mluví, tak v *Harmonii caelestis* nepůsobí jako do sebe zahleděné vršení arabesek, ale jako logický důsledek obnažených limitů jazyka. Slova svůj obsah (a svou krásu) získávají jen v kontextech, do nichž vstupují, tím, že se odrážejí v jiných slovech, v jiných knihách a v jiných hlasech – falešně znějí jen ve chvílích, kdy se pokoušejí popřít svou bezmocnost a vyslovit to, co je tak důležité, že se veškerým kontextům vymyká: „Syn mého otce nechce psát o mém otci... Snaží se mého otce držet v uctivé vzdálenosti od toho cirkusu... Můj otec byl ten nejlepší otec na světě, protože můj otec, jak ukazuje přivlastňovací zájmeno, je jeho, jeho otec, přičemž to jeho je neodvolatelné a jedinečné. A nejen nechce, ani mu to nejde. Slova se cukají. Nebo to, co je můj otec jako můj otec, vyklouzává z kompetence slov; nedá se uchopit. A zároveň není jediného slova, kterého by se nedotýkalo to „jeho“. Můj.“

Tři sta padesátá pátá věta první části *Harmonie* je jedním z několika dokladů nenaplnitelné snahy proniknout krustou vět, v jejichž labyrintu je uvězněn každý, kdo se pokouší mluvit, psát a číst. My všichni, kdo jsme nuceni používat jazyk, jsme labyrintičtí lidé a jako takoví – pokud se lze spolehnout na Nietzscheho svědectví – netoužíme po pravdě ani po pokladech, nýbrž po Ariadně. Po němém dotyku, který by nám dal jistotu uprostřed bloudění.

Snad i to je důvod, proč Esterházy do svých knih tak dychtivě vkládá texty jiných autorů a proč klade takový důraz na materialitu jazyka. Citování je jednou z nejintimnějších forem dialogu (v jednom z rozhovorů Esterházy tvrdí, že si přivlastňuje ty pasáže, u nichž cítí, jako by byly určeny jemu osobně); chuť a vůně slovních obrátů zase proměňuje symboly obtěžkané konvenčními významy v taktilní gesta, jež přesahují rámec tradičně chápaných řečových aktů. S Esterházyho slovy – pomocnými slovesy srdce – lze nejen žádat, přesvědčovat a schvalovat, ale i polykat, hladit, trhat a líbat: vždycky lze (je třeba) dělat víc než jen mluvit.

Platí to i o paměti. I když se o něčem nedá mluvit, lze (je třeba) na to vzpomínat. Byť by vzpomínky měly mít podobu prstů dotýkajících se jizev, které v nás zanechali ti, jež už nemůžeme obejmout.

Autor často a nepřesně cituje.

Péter Esterázy: *Harmonia caelestis*. Přeložil Robert Svoboda. Academia, Praha 2013, 776 stran.

Korektura nebeské harmonie

Těžké vyrovnávání s otcem

Přesně rok po českém vydání *Harmonie caelestis* vychází i její přepracovaná verze – Opravené vydání. Ačkoli Péter Esterházy v něm tvrdí, že osobní upřímnost nevede ke kráse, pouští se znovu do převyprávění příběhu svého otce, aby ukázal křehkost člověka a že „špicl se může stát z kohokoli“.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

„Podívejme se na mě, myslím si, že Pánbůh řídí osudy, můj osud, podle kritérií z mých románů,“ vyzývá Péter Esterházy v předmluvě k *Opravenému vydání* (2002, česky 2014), které je a není korekturou *Harmonie caelestis* (2000, česky 2013), neboť nepředvídal následky toho, že jeho nebeský román „není jen historií rodu, ale i historií země“. Během dokončování této kroniky zjistil, že otec – její ústřední postava – víc než dvacet let donášel tajné policii. Tváří v tvář tomuto šokujícímu zjištění musí vše, co bylo o otci dosud napsáno, revidovat, rozcupovat a nepřijít při tom o „ontologickou rozjařenost“.

Zatroleně těžké lži

Pokud *Harmonie* povstává z věty „Je zatroleně těžké lhát, pokud člověk nepozná pravdu“, to znamená ze lži, hry fikce s non-fikcí, má její oprava směřovat k odhalení pravdy? A má se román-dokument přizpůsobit skutečnosti, nebo slovům? V *Nebeské harmonii* Esterházy „rozmontoval“ formu nostalgického rodinného románu, postava otce však coby klenba držela fragmenty zpochybného celku pohromadě. Ve vztahu k novým faktům ale všechno přestává platit. Syn se tedy pouští do čtení, opisování a přepisování, komentování, vede si seznamy seznamů a ví, že „až tohle dokončím, už nikdy – počítám – nedokážu napsat slovo tatínek. Otec. Můj otec. Papá. Papínek. Staroch. Fotřík. (Slza.) Ani o rodině nechci, i když... Dá se předpokládat, že nedokážu napsat nejen otec, ale nedokážu napsat ani slovo já.“ To, co z této fugy vyhrězává, nezkoumá ani tak podstatu zrahy, selhání, pádu pod tíhou dějin, sílu synovské lásky a možnost odpuštění (i když to vše samozřejmě ve spodních tónech zní), ale schopnost románu vypovídat o něčem, co se nedá snést.

Pomyslnému zkoumání odpovídá i metoda pozorování: „Pozoroval jsem se jako zvíře, jak se asi v této situaci budu chovat, co na co udělám a co co udělá se mnou.“ To, co vytváří dojem badatelské objektivitě a spolehlivosti, je ale jedním z mnoha citátů, respektive v tomto případě aluzí na deníkový zápis Franze Kafky (a kdo chce vidět paralelu s *Dopisem otci*, ať ji klidně vidí). Syn během roku 2000 čte otcova hlášení z let 1957 až 1980, komentuje je a vybrané pasáže přepisuje, o rok později tyto poznámky doplňuje a během dalšího roku je přepisuje potřetí. Jako by samo opisování mohlo poskytnout terapii trýznivému čtení. Do všech textových vrstev zároveň prorůstají předchozí autorovy romány a povídky. V palimpsestu odkazů přestává být zřejmé, kdy cituje a kdy komentuje, kdy odkazuje na text vlastní a kdy na jiného autora.

Udání jako hermeneutický výkon

Otec píše, syn píše; syn čte, jak otec píše, a znova a znova reviduje to, co sám o/pře/napsal. Hádá se s otcem, jeho písmem, s texty, s vlastní spisovatelskou projekcí. Výsledná polyfonie není v podstatě korekturou – finální, pravou verzí –, ale dalším hlášením. Syn

sumíruje udání na vlastního otce, archivuje jeho selhání. Skripturální obsese, například lexikologická enumerace všech možných adjektiv vyjadřujících podlost, představuje pokus obsáhnout, vyčerpat, uchopit, nalézt úlevu (říct vše, aby to mohlo být vymazáno) v litanickém opakování: „Opisování těchto textů je jako nějaká penitence: růženec; nudné a nutné; to, jak se ženu od slova ke slovu ve svrabu svého ubohého, přeubohého tatínka; jak nesrovnatelně jiné je něco si představit či pomyslet, nebo zjistit, že to doopravdy tak je!“

Hlášení, konstatuje Esterházy, „je dynamický žánr, sledování změny sledujícího,

bylo opraveno na odmění.“ Esterházy možná nehledá ani tak pravdu, nápravu, ale právě ono „odjení“. Těžko říct, zda jej našel (na to je text až příliš intimní), ale rozhodně objevil jeho formu: závorky.

Malicherná strašlivost závorek

Text se v podstatě i svou grafickou podobou blíží hlášení tajného agenta, šifře – vytečkovaná místa, zkratky, specifické kódy (písmeno „k“ označuje například kanoucí slzy), iniciály, různé barvy písma a všudypřítomné závorky. Už v *Malé maďarské pornografii* (1984, česky 1992) se ukázal jejich narativní potenciál. Závorky zdůrazňovaly pornogra-

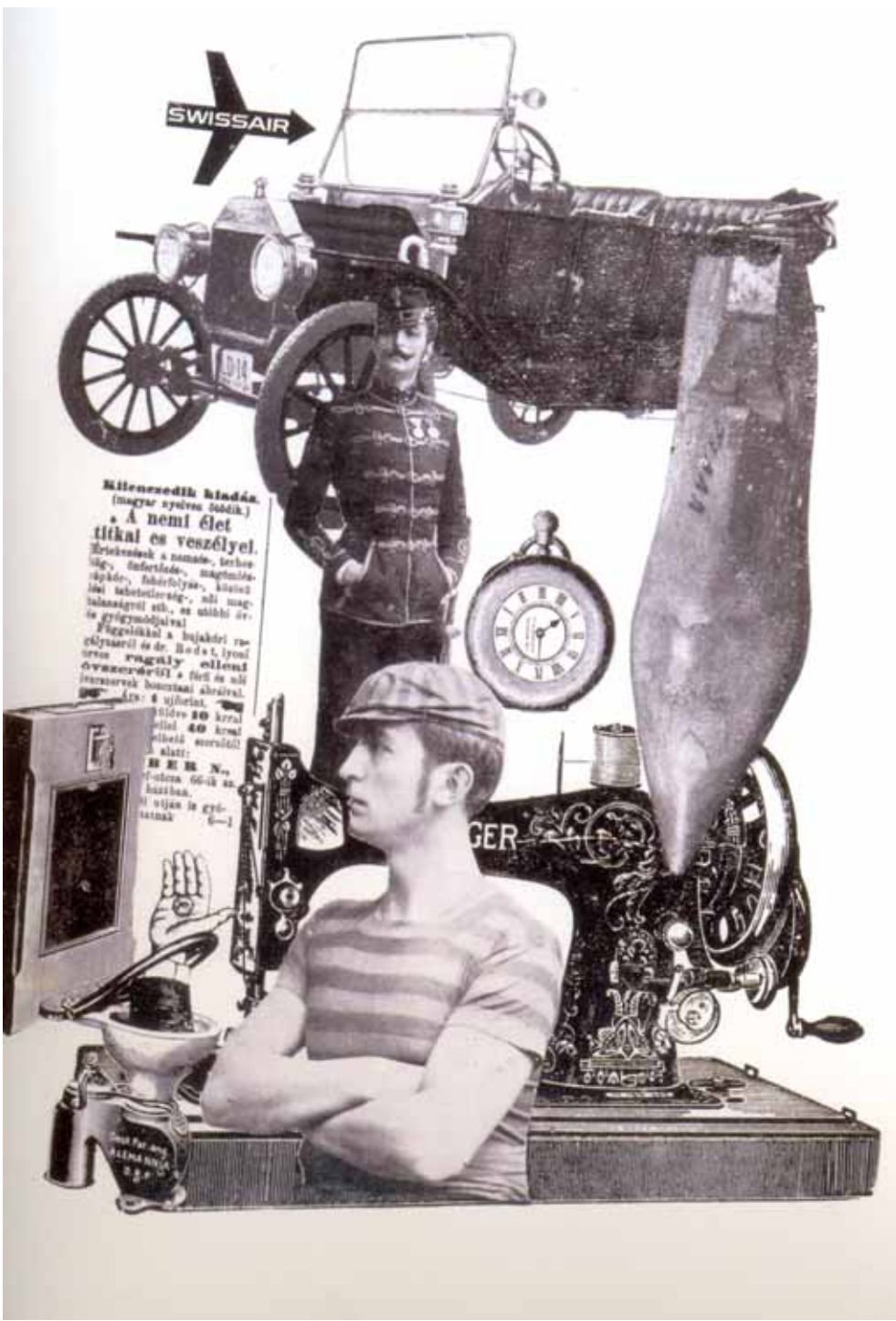
po konspiračních místech, kavárnách, které už „nejdou“. V ten okamžik se nám vybaví tradiční střeoevropská topologie melancholické kavárny a postní patos se promění v tu ránu v ironický minutový román altenbergovského ražení a bernhardovského rozčilení. Závorky rozloží celek na dílčí fragmenty: „Zásadním problémem (výstavby textu) je zde skutečnost, že malé krůčky jednotlivých hlášení odhalují tu malichernou strašlivost celku, jak se bezvýznamné poznatky posléze spojí v síť – v past na bezmocné, zneuctěné, nic netušící lidi. Zblízka je vidět jen nezáživnost maličkostí – a pak najednou krutost toho celého.“ Maličkosti nabývají podoby anekdoty (v původním významu toho, co nebylo vydáno), otec – gróf nicoty ve spílání rozdrobený do nekonečna se variujících nadávek – se doslova stává aforismem. Jenže příběh otce a rodiny má reprezentovat i dějiny země. A historie se prý dá vyprávět pouze v celku.

Hloupý a svobodný

Do soukromé historie „reprezentativní rodiny“ a udavačské hermeneutiky vstupují i události velkých dějin, například teroristické útoky 11. září 2001. V tomto případě se však nejedná o tradiční zrcadlení, jak to známe z magickorealistických autorských mýtů. Situace není analogická, ale identická: „V jistém smyslu je pro mě teroristický útok v New Yorku stejně neuvěřitelný jako to, že mám tatínka agenta.“ Děsivost momentu, kdy se neuvěřitelné stává skutečným. Esterházy zdůrazňuje, že historická zodpovědnost by neměla být abstraktní, nýbrž osobní, a tak otci opatří společnost dalších „zrádců“. K pomyslným otcům, s jejichž selháním se vyrovnává, patří i Bohumil Hrabal. Pro mě osobně je však přítomnější nikoli kontextově jako ten, jehož převálcoval režim, ale textově jako autor *Obsluhoval jsem anglického krále*. I Esterházy dospívá v *Opraveném vydání* k jistému pikaresknímu „uvítězení“: „Jako bych v důsledku tatínkovy zrahy zhlouppl. Sedím na květnovém sluníčku, věje mírný vánek, světlo mě fakticky kolébá, vedle mě halasí společnost pivařů, a já jsem potichu a elegantně – hloupý.“

Jedná-li se o vlastního otce, jeví se hloupě i všechny tradiční koncepty střeoevropské tíže dějin. Otázka nestojí, jak pochopit křivdy, jak ospravedlnit zradu, ale jak přežít: „Základní otázka zní: co není úplně jedno? Chceme-li zůstat naživu, musíme trvat na věcech, jež nejsou úplně jedno.“ A jaká je cena a váha lidské svobody: „Tatínkův život je přímým (a odpuzujícím) důkazem toho, že je člověk svobodný.“

Péter Esterházy: Opravené vydání. Příloha k *Harmonii caelestis*. Přeložil Robert Svoboda. Academia, Praha 2014, 304 stran.



Koláž Bohumila Hrabala. Z knihy Hlučná samota. Sto let Bohumila Hrabala 1914–2014

sledovaného i sledování, které změni sledujícího, sledovaného... Ach, dvakrát nevstoupíme do téhož sledování.“ Zradit znamená vydat na milost někoho, kdo nám důvěruje – „Špicl jako hermeneut. Koho interpretujeme, toho vydáváme.“ –, a tak syn donekonečna interpretuje a udává otce. Kýžená úleva ale zřejmě nepřichází, protože „dobré“ hlášení neexistuje: „Nic neříkající hlášení neexistuje. Hlášení nikdy není jen o ničem. Říká něco, i když je prázdné. – Před více než pětadvaceti lety jsem, aniž bych věděl, jak bezvadnou mám trefu, ve Špiclovské povídce napsal: ‚Obsah hlášení je podružný. Důležité je, že je. Samotné jeho je-ní. Snad víš, že se říká: Čiň čertu dobře, peklem se ti odjení.‘ – To odjení jsem musel v korekturách asi třikrát přeopracovat, protože pokaždě

fické rysy ideologického jazyka, to znamená jazyka, jenž mocensky manipuluje, přivlastňuje, redukuje význam i funkce, a okleštěnost diskursu, jíž vytváří, konstruuje paranoidního čtenáře, který ve všem vidí dvojsmysly, narážky, významy jiné (respektive jakékoli). Vskutku husserlovské uzávorkování pak vyjadřuje nejen prostor pro autocenzuru, ale zprostředkovává specifickým způsobem i život v malém kádárovském Maďarsku. V *Opraveném vydání*, kde se střídají závorky kulaté, hranaté, špičaté, čímž vymezují různé časové i narativní roviny, se jejich primární význam ohraničování téměř vytrácí. Závorky vymykají, popírají, marginalizují a zdůrazňují současně, ale také vyškrtávají a nechávají mizet. Příkladem uzávorkované skutečnosti může být třeba vypravěčovo velkopáteční putování

Jaká byla, je a bude televize

Progresivní dokumenty o dějinách ČST

1. května Česká televize premiérově vysílala dva dokumenty týkající se dějin samotné televizní instituce. Filmy *Televise bude!* a *Parta analog* ale neusilují o to historii mapovat, spíše se k ní snaží vztáhnout „novátorským“ přístupem.

ANTONÍN TESAŘ

Pokud se dvojicí dokumentů chtěla Česká televize prezentovat jako instituce, která je ochotná vytvářet progresivní programy, pak se jí to s určitými výhradami podařilo. *Televise bude!* Jana Bušty a *Parta analog* Martina Duška totiž dávají v první řadě na odiv vlastní „novátorský“, „experimentální“ či „neotřelý“ přístup, a to do té míry, že trochu sebestředně vedou dialogy spíše se sebou samými než s prehistorií českého televizního vysílání.

Česká archa

Zejména Buštův počin předcházela pověst snímku, který bude „šokovat“ konformního „běžného diváka ČT“ neortodoxním přístupem. Dokument o prvních letech Československé televize předkládá sérii inscenovaných situací, komentovaných zvukovými výpověďmi pamětníků, psaným textem a figurou

vypravěče, jež je stylizován jako jeden z televizních techniků. Netyypický je především jeho styl, hojně využívající různé techniky plynulých přechodů mezi záběry, díky nimž snímek působí jako kontinuální proud vzájemně se prolínajících výjevů. Občas se v souvislosti s Buštovým dílem mluví o tom, že působí jako jediný dlouhý záběr – to ovšem není příliš adekvátní. Na rozdíl od slavné Sokurovy *Ruské archy* (Russkij kovčeg, 2002), která opravdu inscenuje přehlídku ruských dějin v Ermitáži jako jediný dlouhý, náročně komponovaný záběr, totiž *Televise bude!* explicitně pracuje s různými postprodukčními efekty – nesnaží se je zakrývat, ale naopak zdůrazňuje jejich přítomnost. Kontinuita je tu rozlámaná řadou viditelných přerývů, například v podobě opony nebo černého plátna, které upozorňují diváka na švy mezi jednotlivými záběry.

To má svůj hlubší smysl, protože zatímco Sokurov zamýšlel ukázat skutečnou kontinuitu dějinné plavby celé „archy“ ruského národa, Bušta se naopak snaží předvést plynulost, která je iluzorní, manipulativní, plná lépe či hůře skryvaných triků, více či méně nenápadných přechodů a letmějších či razantnějších významových posunů. Právě v tom spočívá podvrtnost zaměřená vůči samotnému televiznímu médiu. Vypravěč filmu diváky přímo upozorňuje na to, že do inscenované scény prvního televizního vysílání tvůrci přidali některé události, které se tehdy zcela jistě nestaly, připomíná, že záběry Františka



Televise bude! se snaží televizi předvést jako silně nespolehlivé médium. Foto ceskatelevize.cz

Filipovského, dlouho vydávané za vůbec první živé televizní vysílání, ve skutečnosti vznikly až u příležitosti pátého výročí ČST a v závěrečné zcizovací scéně nakonec sám sebe odhalí coby slovenského herce Branislava Holička, jenž navíc celou dobu nemluví svým rodným jazykem. Televize je zde prezentována jako silně nespolehlivé médium, které na mnoha různých úrovních falšuje vše včetně svých dějin. Referování o prvních letech televizního vysílání tu potom je pouhá záminka k přehlídce různých manipulací, jež jsou audiovizuálním médiím vlastní. Právě díky tomuto spojení je *Televise bude!* možná ještě subverzivnější, než se na první pohled zdá. Na zakázku televize vznikl „dokument“, jehož smyslem je ukázat, že dějiny televize budou takřka nutně dějinami lži o televizi.

Hodná a zlá televize

Poměrně výjimečný je Buštův film nejen v kontextu domácí televize, ale i kinematografie – tím, jak dokáže vlastními formálními prostředky nenásilně ilustrovat, demonstrovat a rozšiřovat teze, které zároveň explicitně vyslovuje (a které samy o sobě nejsou nijak převratné). Na jedné úrovni se však tahle analogie poměrně dramaticky hrouť. Dějiny prvních let televize v Československu jsou totiž nutně také historií domácí komunistické diktatury. A právě k těmto politickým souvislostem se *Televise bude!* vyjadřuje až příliš konvenčně a schematicky. Staví proti sobě propagandistickou zvůli režimu, personifikovanou v podstatě v jedné jediné démonické osobě ministra informací Václava Kopecského, a skupinu naivně idealistických pracovníků, kteří měli optimistickou vizi, případně chtěli „jen“ bavit diváky nebo být součástí pokroku televizních technologií, ale zlí funkcionáři jim brzy (jak se v dokumentu doslova říká) „dali facku a rovnou na obě tváře“ a udělali z televize nástroj propagandy.

Právě propaganda je pro Buštův film naprosto klíčovým termínem, který fatálně problematizuje jeho jednoduché poselství, totiž že „televize není hodná ani zlá, ale taková, jakou si ji uděláme“. Tahle teze samozřejmě přehlíží, že v praxi je situace zpravidla úplně opačná – televize dělá nás, nikoli naopak. Vytvořením jednoduché polarity mezi „zlým vlkem“ Kopecským a televizními zaměstnanci, jeho bezmocnými oběťmi, tak snímek do určité míry vytváří pro dějiny Československé televize kamufláž podobnou té, již se snaží kritzovat. Právě proto také příliš neplatí zmíněné tvrzení, že *Televise bude!* má potenciál šokovat usedlé publikum ČT. Ve formálně ozvláštěné podobě jim totiž předkládá v podstatě stejnou vizi

dějin jako jiná konvenční vyprávění o „minulém režimu“.

Staří v partě

Tento rozměr televizních dějin tak mnohem provokativněji, i když spíše bezděčně a okrajově, otevírá druhý z dokumentů, *Parta analog*. Film je popisovaný jako „dokureality“ (zatímco *Televise bude!* má být „dokudrama“), což ve zdejším pojetí znamená situační experiment, do něhož tvůrci budou zasahovat co možná nejméně. Režisér shromáždil skupinu profesionálů a tvůrců pracujících v ČST v jejich počátcích a zadal jim úkol, aby společně natočili pásmo krátkých vstupů z různých zpravodajských či zábavných žánrů. Z hlediska dramaturgie se přitom jedná o poměrně alibistický přístup, protože tvůrci tu vytvořili situaci, která je sice dramatická, ale není jasně, jaké motivy by se na ní měly sledovat. To se tvůrcům také nakonec spíše nevyplatilo, protože *Parta analog* je opravdu film o všem možném a zároveň tak trochu o ničem.

Z motivů, které by se u *Party analog* daly sledovat, je ve vztahu k Buštovu dílu pozoruhodný právě jeho nenápadný vztah k propagandě a ideologii. Staří scenáristé, režiséři a zpravodajci totiž ve „svobodnějších“ současných podmínkách vytvořili stejně sterilní a bezpříznakovou „zábavu“ či zpravodajství, jaké byly typické pro totalitní televizi. Některé scény, například ta, kde hlasatelky rezolutně odmítají vložit do svých předem připravených vstupů jakékoli nové věty, ukazují, jak výrazně jim mentalita totalitní televize pronikla do krve.

Dalším důležitým motivem *Party analog* je bezpochyby stáří. Na první pohled by se snímku dalo vyčítat, že poněkud škodolibě ukazuje, jak staří lidé nejsou schopni obstát v náročnějších pracovních úkolech. Zároveň ale platí, že se filmu daří unikat před většinou stereotypů, jež jsou s „důchodci“ dnes spojované, od zdůrazňování jejich tíživé sociální situace přes prototyp senilního „velkého dítěte“ až po ideál „aktivních“ seniorů. Úkol, který tvůrci protagonistům zadali, je sice staví do aktivní pozice, nicméně z jejich hlediska jde většinou spíše o jakési zúčtování s minulostí. Duškův dokument je pro současné uvažování o fenoménu seniorů přínosný v tom, že dal svým starým protagonistům příležitost aktivně se vztáhnout k něčemu, co má pro ně nejzásadnější význam, totiž k vlastní minulosti.

V programové skladbě ČT nemůžou tyto „progresivní“ dokumenty působit jinak než sympaticky. Zásadní otázkou ale zůstává, do jaké míry jsou pouhým exotickým ozvláštěním a nakolik mají šanci stát se základem pro další experimentování se současnějšími trendy v televizním médiu.

8 C P K
CENAKOUTECKY.CZ

**NATOČIT
ČESKÝ
DOKUMENT
MÁ CENU**

**SLAVNOSTNÍ
VYHLÁŠENÍ**

8. ROČNÍKU GENVY

PAVLA KOUTECKÉHO

10. ČERVNA 2014

V DIVADLE ARCHA

partner: **Divadlo Archa** **JEDEN LÁNE** **NADACÍ FOND AVAST**

partner: **SHERLOG** **total** **Střemlivo** **MINISTERSTVO KULTURY ČESKÉ REPUBLIKY**

mediální partneri: **UNI** **MOI** **TV** **A2** **TV** **CFD** **Vitava**

OTK (CZ)

SKYTH Promotion & Landmine Alert

Radlická - kulturní sportovna

Scott & Charlene's Wedding (AUS)

"A heartbreak, working people jobs in crisis and the loneliness of public transport in a city."

st/wed 4. 6. 2014

predprodej na SMASHKET.cz

Radlická - kulturní sportovna

st/wed 4. 6. 2014

Anime potřebuje výrazné autory

S Jonathanem Clementsem o japonské popkultuře a fandomu

Britský popularizátor japonské popkultury Jonathan Clements byl hostem letošního Animefestu v Brně. Ptali jsme se ho mimo jiné na jeho přednášku o erotickém anime a současný stav japonského animačního průmyslu.

DANIEL ŘEZNÍČEK
ANTONÍN TESAŘ

Váš blog se jmenuje Schoolgirl Milky Crisis (Krise školačky Milky). Mohl byste vysvětlit jeho název a důvod, proč jste se pro něj rozhodl? Už roky publikuji novinové sloupky o mediálním průmyslu, ale často nemohu uvádět jména pořadů, o kterých píšu. Takže si vymyslím různé přestřelené názvy, které jsou zjevně smyšlené, jako Devil Devil Beast Beast nebo Pretty Vampire Boy. Schoolgirl Milky Crisis byl jeden z nich.

Píšete také televizní a komiksové scénáře. Přemýšlel jste o tom, že byste udělal ze Schoolgirl Milky Crisis skutečný scénář? Nenapadlo to také někoho z vašich fanoušků? Několik lidí už se pokusilo vytvořit vlastní verzi Schoolgirl Milky Crisis tak, že vzali jednotlivé charakteristiky téhle fiktivní show, které jsem zmiňoval v různých článcích, a snažili se je poslepuvat dohromady. Ale nejčastěji to jméno používají fanoušci, kteří si chtějí vystřelit z nováček ve fandomu. Řeknou jim, že to je nejlepší anime, které kdy viděli, a nechají je, aby po něm začali sami pátrat. Ale kdybych Schoolgirl Milky Crisis opravdu napsal, musel bych si vymyslet nějaký jiný název pro pořady, o kterých píšu.



„Je mi čtyřicet tři let. To už je docela hodně na to, abych se koukal na kreslené seriály.“ Foto mangauk.com

Na vysoké škole jste studoval japanologii. Přihlásil jste se tam jako fanoušek anime, nebo jste se o japonskou popkulturu začal zajímat až na univerzitě? Na Japonsku mě zajímalo úplně všechno, včetně popkultury. Nicméně moje specializace na škole byl vesmírný program a legislativa s ním spojená. O japonské popkultuře jsem začal psát, až když jsem se vrátil do Anglie a zjistil jsem, že tam o ní vychází časopis, který zrovna hledal autory.

Měl by být zájemce o japonskou popkulturu znalý tradiční japonské kultury a historie? Když se chcete jen mazlit s Hello Kitty nebo hrát na PlayStation, tak samozřejmě nepotřebujete vědět nic. Pokud ale máte vážný zájem o japonskou popkulturu, je naprosto nutné znát japonskou tradiční kulturu a historii. Popkultura je totiž jen jeden malý lístek na větvi stromu „japonskosti“. Hodně fanoušků, které znám, jdou studovat japanologii kvůli anime a manze a nakonec se začnou věnovat úplně jiným aspektům Japonska. Před třiceti lety byla situace hodně odlišná, všichni dělali bojová umění a dostali se k japanologii přes karate nebo aikido. Teď jsou zase všichni fanoušci anime.

Během posledních zhruba dvaceti let se anime na Západě stává čím dál známější. Myslíte, že lidé na Západě dnes mají vůči anime jiné předsudky než dříve? V devadesátých letech si všichni mysleli, že anime je buď porno, anebo Pokémoni. Všechno se změnilo, když společnost Disney začala konečně vydávat filmy studia Ghibli, zvláště ty od Hajaa Mijazakiho. Cesta do fantazie vyhrála Oscara a z anime se najednou stala součást seriózní kultury. V té době japonská studia, ale i vláda začaly v anime spatřovat velký potenciál – ekonomický i z hlediska národní „soft power“. Samotné anime nemusí vydělat tolik peněz, ale často představuje vektor pro celou škálu dalších mediálních produktů – komiksů, videoher, oblečení hraček... Takže stojí v epicentru mediálního průmyslu, který za rok vydělá šest a půl miliarda dolarů. Nebo aspoň dřív to tak bylo. V roce 2006 došlo k výrazné ekonomické krizi, kdy řada krátkodobých investorů odstoupila, protože ke svému překvapení zjistili, že ne každé anime je od Mijazakiho. V současnosti se ale situace lehce stabilizovala.

Po smrti Satošiho Kona a prohlášení Hajaa Mijazakiho, že končí s natáčením, by se mohlo zdát, že filmové anime

se nachází ve stavu stagnace. Jak moc je animační průmysl v Japonsku závislý na silných osobnostech, jako byli Kon a Mijazaki? Je to spíše stav ochromení než stagnace. Je jasné, že Mijazakiho éra končí a bude třeba najít novou výraznou generaci. V roce 1964, rok po premiéře přelomového anime seriálu Astro Boy, se velikost anime průmyslu najednou zečtyřnásobila a mnoho autorů z této generace teď odchází. Život v anime průmyslu není jednoduchý. Zahrnuje dlouhé hodiny práce, nezdravé stravování, stres a prakticky nulový volný čas. Navíc dva nejvýraznější kandidáti na Mijazakiho náhradníky, Satoši Kon a Jošifumi Kondó, předčasně zemřeli a v průmyslu panuje názor, že za ně v podstatě neexistuje žádná alternativa. Anime průmysl jako takový se do značné míry bez podobných autorů obejde. Za to, co teď řeknu, asi nebudu příliš populární, ale většina anime je prostě laciná tovární produkce určená k tomu, aby se prodávaly hračky a videohry. Ale jestliže má anime zůstat fenoménem, který dokáže přilákat nové zapálené fanoušky, potřebuje výrazné autory s osobitou vizí a odhodláním.

Vaše nová kniha Anime: A History (2013) se věnuje dějinám japonského

animačního průmyslu. Čím se liší třeba od amerického? Průmysly v Japonsku a v USA jsou si v mnohém podobné. Jeden z velkých rozdílů spočívá v tom, že Japonsko dlouho bylo periferií Ameriky. Japonci také vytvořili řadu „amerických“ kreslených seriálů, ale tajně. Takže když potkáte někoho, kdo si myslí, že Včelka Mája je nejlepší animovaný seriál všech dob, řekněte mu, že se natáčela v Japonsku.

Zabýváte se mimo jiné pornografickým a erotickým anime, o kterém jste přednášel na Animefestu. V čem je tohle téma zajímavé? Téma přednášky vymysleli organizátoři festivalu, tak se musíte zeptat jich. Ale z pohledu průmyslu se dá říct, že pornografie je často pět let napřed oproti mainstreamu. Takže je to dobrý ukazatel budoucích trendů, hlavně co se týče nových médií a distribučních kanálů. Návštěvníci se možná těšili na spoustu kreslených poprsí, ale mě porno zajímá hlavně z pohledu průmyslu, stejně jako zbytek anime.

Na Animefestu jste také vedl workshop, v němž účastníci měli za úkol vytvořit návrh animované televizní série pro fiktivní korporaci. Jednalo se o japonskou, nebo západní firmu? Cílem tohoto workshopu je, aby účastníci prošli stejným procesem, který jsem zakoušel já, když jsem psal pro jedno evropské studio, jež se pokoušelo napodobit úspěch anime. Takže součástí je debata o tom, co to anime ve skutečnosti je a jak je možné z něj vycházet nebo těžit v západní animaci. Poté co si vždy stanovíme základní pravidla, nechávám účastníky, aby představili své nápady, jako by šlo o skutečnou prezentaci před zástupci reálné firmy. Ten workshop má dobré ohlasy, protože lidé mají šanci zjistit, jak to chodí ve velkých animačních studiích.

Považujete se pořád za fanouška anime, nebo už k němu máte profesionální odstup? Dřív jsem se za fanouška považoval, ale po setkání s opravdovými členy fandomu mi došlo, že ani zdaleka nemám entuziasmus, který je k tomu potřeba. Nepřevlékám se do kostýmů postav z anime a na setkání fanoušků jezdím jen občas. Je mi čtyřicet tři let. To už je docela hodně na to, abych se koukal na kreslené seriály.

Liší se nějak komunita fanoušků anime v Japonsku a na Západě? Západní fandom je nečekaně genderově vyvážený. Zatímco v Japonsku tvoří fanynky anime jen zhruba dvanáct procent trhu, na Západě je jich obvykle kolem padesáti procent.

Animefestu v Brně jste se účastnil už podruhé. Domníváte se, že se český fandom v něčem zásadně odlišuje od zbytku světa? No, je to jediné setkání fanoušků, které má svou vlastní značku kondomů. A také jediný festival, jehož pořadatelům dovoluji, aby nahrávali a zveřejňovali videa z mých přednášek. Nevadí mi mluvit na veřejnosti, ale když mě při tom někdo natáčí, stane se z toho spíš vysílání než přednáška. Všechno, co řeknu, má mnohem větší váhu, takže si musím dávat obzvláštní pozor, což s sebou nese i obzvláštní stres. Ale Češi si se záznamem dávají opravdu práci. Natáčejí na dvě kamery a výsledek sestřihávají z obou záznamů. Dokonce mě otitulkují ve dvou různých jazycích. Jinak je v Česku fandom vlastně úplně stejný jako kdekoli jinde na světě.

Jonathan Clements (nar. 1971) je britský popularizátor japonské popkultury, spisovatel a televizní a komiksový scenárista. Spolu s Helen McCarthyovou napsal obsáhlou encyklopedii The Anime Encyclopedia (2001) a knihu The Erotic Anime Movie Guide (Průvodce po erotických anime filmech, 1998). Jeho aktuální publikací je historický přehled japonského animačního průmyslu Anime: A History (2013). Napsal také řadu studií věnovaných tradiční asijské kultuře a historii. Česky vyšly jeho knihy Wu – čínská císařovna (2008) a První čínský císař (2010). Publikuje také na svém blogu schoolgirlmilkycrisis.com.

Všetko ostatné je ako zvyčajne

Raqs Media a miesto na premýšľanie

Výstava uměleckého kolektivu Raqs Media z Nového Dillí, která je aktuálně k vidění v galerii Tranzitdisplay, nepředstavuje pro diváky právě snadné sousto. Expozice nabádá k tomu, abychom si vyvzdorovali čas a místo k přemýšlení, a zároveň je příležitostí seznámit se s postkoloniálním uvažováním.

LUBICA KOBOVÁ

Raqs Media Collective tvoria Jeebesh Bagchi, Monica Narula a Shuddhabrata Sengupta. Sú predstavovaní ako pravidelní účastníci tých najdôležitejších bienále (slová Manifesta či Documenta majú moc pôsobiť na divákov ako zaklínadlá). Je ťažké sa vyhnúť istej glorifikácii a zdôrazňovaniu pozície, ktorú má tvorivá trojica v súčasnej umeleckej prevádzke. Sú to „ťažké váhy“, „veľké mená“, ktoré ale napokon pôsobia veľmi civilne. Vytvorili síce rozpoznateľnú značku, ale možno aj vďaka tomu, že sú kolektívom, máme možnosť primárne sledovať to, čo robia, a zbytočne sa nesústreďovať na to, čím sú. Na dvoch pražských podujatiach – prezentácii v ateliéri nových médií na AVU a na vernisáži v galérii Tranzitdisplay – nepoodhalili veľa zo svojich metód či spôsobov komunikácie. Primárne sa venovali objasneniu a priblíženiu kontextov a kódov samotných prác. Na otázku, ako vyzerá už dvadsaťdva rokov trvajúca spolupráca troch jednotlivcov na dennej báze, Monica Narula odpovedala: „Hádame sa.“

Problém interpretácie

Teoretické označenia pre to, čo Raqs robia, sa menia s každým teoretickým „obratom“. Raz používajú taktické médiá, potom zase predstavujú participatívne umenie, umenie po archívnom obrate, a určite sa nikto nepomýli, ak ich označí za aktivistických či politických umelcov. O ich práci nám to však opäť veľa nepovie.

Na prácach Raqs je znepokojivé, že fakticky neexistujú len vo výstavnom priestore, ale ich súčasťou (rozlíšenou typom média) sú aj početné poznámky publikované na webovej stránke, články pre teoreticko-umelecké, ale aj akademické časopisy, prednášky. Diváčka či divák sa na výstavách môže oddať formálne bezchybnému prevedeniu prác, avšak bez aspoň čiastočných poznatkov o prístupe a postojoch Raqs sa práce skupiny môžu stať estetizovanými slow motion videami, ktoré možno interpretovať podľa rozpoloženia a nálady pozerajúceho. Diváčka a divák sa môžu cítiť podvedení – estetická zložka (v zmysle na vnemy pôsobiaca a organizovaná podľa istých režimov) totiž akoby nachádzala svoju úplnú explikáciu vo vznešenej próze textov, v esejistických úvahách. Texty majú moc, (ktorú nezriedka naplňujú) jednoznačne priradovať významy každému viditeľnému prvku. Táto verbálna zložka – či už ju nazývame teoretickou alebo filozofickou – hrozí vytvoriť koherentnú ikonografiu jednej umeleckej skupiny. Je možné z tohto výkladového kruhu, v ktorom autorská figúra vysvetlí mnohé z toho, čo do práce vkladala, a diváčka

figúra sa tohto výkladu môže, ba musí ujať, aby prácu „pochopila“, nejako vystúpiť?

Dôležitosť odpočinku

Moje potešenie z toho, že vidím videodiplytch *Strikes at Time* (2001) v dôstojnej veľkosti v zatemnenej miestnosti na stene pred sebou a nie doma na monitore laptopu, narúšajú práve tieto otázky. Pochopiteľne, existujú spôsoby, ako autorskému komentáru uniknúť, ako zamedziť jeho vzniku. Zdá sa mi však, že Raqs o nič také nejavia záujem. Takisto v Prahe boli vystavené diela, ktoré už obehli viacero galérií vo svete, ba dokonca sa niektoré diela vystavujú súčasne. Tvorivému sústredeniu na časovosť, súčasnosť, simultánnosť tak dávajú ďalšie významy aj praktiky distribúcie prác Raqs Media Collective. Na viacerých miestach naraz, presúvajúc sa z miesta na miesto s prakticky rovnakým repertoárom, Raqs fungujú ako karavána. Majú svoj cieľ, misiu, putujú svetom a šíria svoje názory a princípy. Nenadarmo sa centrum pre výskum súčasnej kultúry a spoločnosti v Novom Dillí, ktoré Raqs v roku 2000 spoluzakladali, nazýva Sarai, teda karavanseráj. Sarai je zastávkou, ktorá pre pútnikov (migrantov, kozmopolitov, svetobežníkov, lietajúcich vykladačov) plní funkciu miesta odpočinku.

Po zhliadnutí práce *Strikes at Time*, ktorá priestor pražskej výstavy celkom ovládla vďaka svojej zvukovej zložke, bude každému jasné, že odpočinok ako druh trávenia času v pravom zmysle slova pre Raqs neexistuje. Skupina nás predovšetkým nabáda k tomu, aby sme si namiesto vnúteného odpočinku a reprodukcie vlastnej pracovnej sily vyvzdorovali čas a miesto na premýšľanie, podobne ako robotníci 19. storočia z knihy Jacquesa Ranciera *La Nuit des prolétaires* (Noci proletárov, 1981), ktorí sa organizovali v rôznych socialistických spolkoch a ktorí rezonujú s robotníkom z príbehu Raqs. Svojou výstavou Raqs ponúkajú práve takéto miesto – priestor, kde je dovolené byť neaktívna či neaktívny, pozorovať a vykonávať „len“ intelektuálnu prácu. Hovoriť o galériách v mestách ako o „oázach pokoja“ je banalita vhodná pre bedekre. Ak však z tejto zastávky na cestách nevychádzam odpočinutá preto, aby som pokračovala v svojej ceste, ale na mieste aj zvažujem alternatívy a rozhodujem sa pre iný smer, nadobúda galéria ako miesto „odpočinku“ zásadný význam.

Postkoloniálne myslenie

Výstava v tranzitdisplay sa uvádza pod názvom *Úžasná úspornosť prostriedkov*. Podľa

autorov má odkazovať na výstavu ako kondenzát schopný niesť obrovské množstvo významov. S týmto označením nemožno nesúhlasiť. No kým pre tvorcov a tvorkyne môže byť úžasná úspornosť prostriedkov vyjadrením fascinácie nad možnosťami formy či možnosťami prenosu „travelling concepts“, pre diváčky a divákov predstavuje náročnú interpretačnú úlohu. Poster vydaný k výstave, ktorý je k dispozícii na mieste, je určite dobrou pomôckou. No i tak sa oplatí nepremeškať komentované prehliadky alebo si pozrieť tú, ktorú poskytli sami Raqs a ktorá je ako video dostupná na facebookovom profile galérie.

Pozitívne na výstave Raqs Media Collective v Tranzitdisplay vlastne nie je ani to, že Vít Havránek a Zbyněk Baladrán do Prahy Raqs „doviezli“ a výstavu – ako sami poznamenali na vernisáži – náročnú na produkciu aj zrealizovali. Je dobré vidieť, že to nie je akcia osamelá, ale má svoj kontext napríklad aj vo štvrtom zväzku edície *Postkoloniální myšlení*, ktoré v týchto dňoch vydáva nakladateľstvo tranzit.cz. Práve tu sa prostredníctvom textov Dipesha Chakrabartyho, Partha Chatterjeeho a Gayatri Chakravorty Spivak dostáva ku slovu postkoloniálne uvažovanie o situácii v Indii. Postkolonializmus nie je výlučnou perspektívou, z ktorej možno práce Raqs čítať, ale je dôležitý pre pochopenie kritiky stereotypov spojených s postkoloniálnymi identitami v ďalších prácach Raqs. Zjednodušene povedané, v pozadí prác Raqs Media Collective stojí najmä kritika kapitalizmu. Keď napríklad Sengupta v texte z roku 2006 *I/Me/Mine – Intersectional Identities as Negotiated Minefields* píše o interseksionalite identít, prichádza k záveru, že za „všetkými formami privilegií sú výrobné vzťahy a sieť materiálnych životných okolností“.

Z výstavy aj z tvorby Raqs ako najzávažnejší vystupuje problém času, a to jednak v podobe každodenných režimov ľudského života, aj v podobe dejín. Fráza „všetko ostatné je ako zvyčajne“ („everything else is ordinary“), ktorá je súčasťou denníka robotníka citovaného v *Strikes at Time*, neodkazuje na konzervatívny pokoj, podľa ktorého „je všetko tak, ako má byť“. V závislosti na každodenných okolnostiach sa ona zvyčajnosť rôznorodo zafarbuje, ticho buble a v dobrej viere si možno predstaviť, že z nej vyplynie niečo celkom nezvyčajné.

Autorka je filosofka a feministka.

Raqs Media Collective: Úžasná úspornosť prostriedků. Tranzitdisplay, Praha, 24. 4. – 8. 6. 2014.



Pohled do výstavy Raqs Media v Tranzitdisplay. Foto Jiří Thýn

Bojkot bienále

Manifesta ve světle krymské krize

Příští měsíc uvítá petrohradská Ermitáž ve svých honosných prostorách jednu z nejprogresivnějších přehlídek současného umění – bienále Manifesta. Stane se tak přes hlasité protesty kritiků porušování lidských práv v Rusku a odpůrců ruského postupu na Ukrajině.

TEREZA STEJSKALOVÁ

Ani v umění dnes nelze uniknout vážným ekonomickým, ekologickým a politickým krizím, které nás nejen v Evropě sužují. A není tu řeč o samotných obsazích či formách uměleckých děl, jež tuto situaci reflektují, ale o samotném uměleckém provozu, který je tím vším ovlivňován. Nejedná se jen o nedostatek financí na provoz galerií a přehlídek, který krize prohloubila, nýbrž i o to, že řada předních institucí přijímá podporu od subjektů zodpovědných za nehumánní zacházení s lidskými bytostmi či ničení životního prostředí. Otázka, zda jít na tu či onu výstavu, v mnoha případech přestala být pouhou konverzační frází, ale stala se součástí politického postoje a ústředním bodem nesnadno řešitelného morálního dilematu, před nímž stojí umělec, kurátor, kritik i divák.

Experiment v Ermitáži

Asi nejkřiklavějším příkladem takové situace je letošní ročník Manifesty, jedné z experimentálních uměleckých přehlídek, kterou bude v létě a na podzim hostit Petrohrad. Manifesta, jež je specifická tím, že se koná pokaždé v jiném městě, představuje původně dánský pokus o vytvoření celoevropské platformy současného umění. Hned prvního ročníku, který se uskutečnil v polovině devadesátých let v Rotterdamu, se zúčastnili umělci z celé Evropy. Bienální přehlídka, jejíž rozpočet většinou pokrývá hostitelská země, se záměrně vyhýbá známým centrům světového umění, usiluje o to, objevovat neotřelá kulturní centra a vyvíjet stále nové modely výstavnictví.

Letošní ročník, situovaný do nově otevřeného křídla Ermitáže, se měl odehrát ve znamení experimentálního spojení toho nejprogresivnějšího umění a jedné z nejtradičnějších světových institucí. Ve světle skutečnosti, že Petrohrad zcela jistě není Mekkou současného umění a město do něj nikdy neinvestovalo, je pozoruhodné, že se nyní rozhodlo jej podporovat téměř třemi miliony eur.

Rozpolcení umělci

Ačkoliv Berlínčan Kaspar König, hlavní kurátor přehlídky, není žádným velkým milovníkem politického angažmá, bylo jasné, že se politice nevyhne – už kvůli nepřekonatelnému kulturnímu rozdílu mezi Ruskem a Západem. Od samého počátku Manifestu provázely diskuse. Poprvé kulminovaly vloni v červnu, kdy ruská дума odhlasovala zákony, které ještě více prohlubují všudypřítomnou diskriminaci LGBT komunity. Jednalo se o zákaz

„propagace homosexuality“, umožňující de facto postihovat jakoukoliv veřejnou podporu práv homosexuální menšiny. Už v srpnu minulého roku kvůli tomu vznikla petice – Manifesta se podle signatářů měla odložit, přesunout do jiného města, případně zrušit.

Otázka, zda bojkotovat Manifestu v Petrohradě, tehdy rozdělila uměleckou komunitu. Organizátoři přehlídky a někteří místní umělci celkem oprávněně namítali, že přesunutí Manifesty by dále prohloubilo izolaci Ruska a posílilo místní konzervativní atmosféru (zatímco uskutečnění přehlídky současného umění by ji mohlo narušit). Manifesta je ostatně proslulá tím, že se nevyhýbá konfliktním regionům a situacím. Jejich oponenti zase argumentovali tím, že ruský stát tak jako tak nepřipustí jakékoliv porušování svých zákonů.

Výstava bude

Diskuse se dále vyhrtila s vypuknutím politické krize na Ukrajině. Na počátku března vyzvala k bojkotu přehlídky skupina umělců z Amsterdamu a Düsseldorfu – Manifesta by se podle nich neměla v Petrohradě uskutečnit, dokud se ruské jednotky nestáhnou z Krymu. Bývalá členka Pussy Riot Maria Aljochina navrhla, aby se Manifesta konala na Ukrajině. Umělecká skupina Čto dělat? – jediní petrohradští umělci, kteří se měli výstavy zúčastnit – vyzvala Königa, aby se vyslovil na podporu protiválečných demonstrací v Rusku.

Organizátoři Manifesty se však rozhodli, že bienále nezruší ani neodloží. König se nechal slyšet, že umělecká svoboda končí v momentě, kdy se konání dostane do rozporu s ruskými zákony, a že nedopustí, aby byla Manifesta zneužita politickými aktivisty k jejich vlastní prezentaci. Po tomto prohlášení se někteří umělci, například zmíněná skupina Čto dělat? nebo polský autor Paweł Althamer, odmítli přehlídky zúčastnit. Vše nasvědčuje tomu, že Manifesta se v Petrohradě v uvedeném termínu nakonec uskuteční, je ale otázka, jak bude probíhat a co nás během ní čeká.

Bojkot Manifesty však v současnosti není ojedinělým gestem tohoto druhu. Nedávno jsme byli svědky podobných výzev, jež se týkaly právě probíhajícího bienále v Sydney. Rozbuškou nespokojenosti se stal hlavní sponzor výstavy, firma Transfield, jež vydělává na provozu nehumánních internačních táborů pro ilegální uprchlíky v Austrálii. V tomto případě nakonec byla spolupráce s problematickým subjektem skutečně rozvázána.

Je každopádně zjevné, že s politickými krizemi a institucemi, které jsou do nich zapleteny, přichází i zvýšená protestní aktivita potenciálních účastníků. Ať už jsou ve výsledku úspěšní či nikoliv, nastavují celé společnosti zrcadlo a ukazují, co leckdo nechce vidět: před těžko řešitelnými problémy současnosti se nikam neschováme a už vůbec ne do světa umění.



Kaspar König. Foto Raimond Spekking

na oprátce

Divadlo žije

ONDŘEJ FUCZIK

Když před čtyřmi lety Ján Mančuška v pražské Arše inscenoval svoji *Hru pozpátku* (a později v Berlíně), zdálo se, že jde o výjimečný projekt. Nebylo zvykem, aby se konceptuální umělec pokoušel vypořádat s tradiční divadelní formou. Mančuška tehdy pracoval simultánně se dvěma dějovými směry. Vypravěč, umístěný v publiku, vypravoval v lineárním sledu příběh vycházející z autorova textu. Pět tanečníků na pódiu současně ztvárňovalo stejný příběh pozpátku. Projekty současných umělců, kteří mají za sebou studia výtvarných oborů, naznačují, že spojení výtvarného umění a divadla se už zcela neuplatňuje jen ve scénografii. Formát

divadelního představení se pomalu, ale jistě začleňuje mezi běžné umělecké výstupy.

Forma videa, filmu nebo třeba zvukových instalací jako svébytného výtvarného projektu dokáže české publikum stále udivovat, ale jde spíš o ukázkou nedostatku tolerance vůči netradičním médiím než o cokoli jiného. Tato média již mají své jisté místo ve výstavním prostoru. Divadelní realizace se však oproti tomu podobné důvěře netěší. Jistě je to i pro jejich značnou realizační náročnost – vyžadují technické, prostorové a produkční zázemí –, časovou omezenost a také z důvodu nedůvěry vůči nevyzkoušenému prezentačnímu modelu.

Divadlo bylo s výtvarným uměním nezbytně propojeno od svého počátku, v drtivé většině však ve zmíněné roli výtvarníka-scénografa, jenž je v českém prostředí vnímán nejčastěji jako ten, kdo „maluje kulisy“. Jen postupně a pomalu dochází k proměně tohoto stereotypu a k pochopení současného divadla jako homogenního celku, kterou sice rovněž tvoří skupina autorů, ale vizuální a dramaturgická stránka nevznikají odděleně. Nakonec není

ani tak podstatné, zda je výsledkem tradiční divadelní představení nebo projekt kombinující divadelní a výtvarné přístupy. Zajímavý je nový jazyk, který tímto spojením vzniká. Nebo alespoň vznikat může.

Fascinace textem, mluveným slovem a způsoby interpretace jsou pravděpodobně hlavní příčinou zájmu výtvarníků o divadelní prostor. „Nepotřebuji si určovat hranice jedním žánrem nebo oborem. Zajímá mě myšlenka a její vývoj, to jsou moje mantinely,“ říká v rozhovoru Aleš Čermák, jeden z nejvytrvalejších autorů divadelních představení vycházejících z konceptuálního a kontextuálního přístupu. Ten nalezne nejen v Mančuškově tvorbě, ale i u jeho generačních soupeřů (především u Zbyňka Baladrána či Jiřího Skály).

Zhruba v té samé době, kdy Mančuška uvedl zmíněnou hru, realizoval svou inscenaci *Muži malují* Michal Pěchouček, další z výrazných umělců, který v tomto přehledu reprezentuje jakýsi „činoherní“ přístup. „Zkoušel jsem od samého začátku rozvíjet příběh. Nejdříve lineární formou fotografických montáží a videa. (...) Pokud teď vstupuji do dramatického

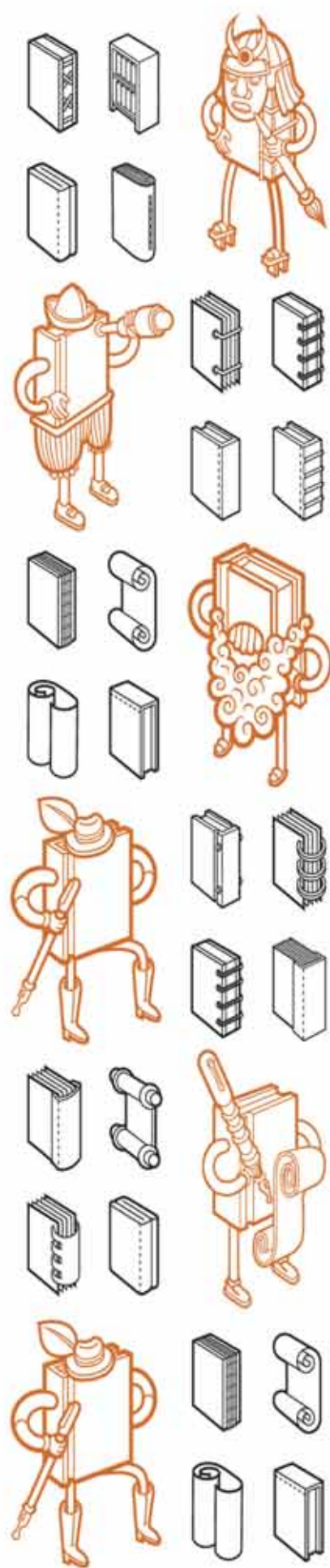
prostoru divadelního jeviště, je to jen logicky další krok, kterým se mohu vzdálit od určitých monotónních možností galerijního prostoru,“ komentoval to tehdy autor.

Za poslední tři měsíce se v Praze uskutečnilo, především v galerijním prostředí, několik jevištních realizací, které ukazují různé možnosti, jak pracovat s divadelní formou: například inscenace Barbory Kleinhamplové a Terezy Stejskalové *Spáči* nebo autorské představení Aleše Čermáka *Občan a věc (rovný rovného nemá právo soudit)*. Komu v těchto dílech snad scházel humor a nadšázka, tomu doporučuji hru *Fantom Morgalu* (Rubato 2014) všestranného tvůrce S.d.Ch., při které se mimo jiné dozvíte, proč je Milan Knížák opravdový umělec.

Považuji tento fenomén za nejzajímavější část dění na současné výtvarné scéně, bez ohledu na to, že některé z projektů trpí všemi možnými neduhy debutů i malou, případně vůbec žádnou zkušeností autorů v této oblasti. Očekávání často nejsou naplněna, přesto stojí za to tuto stopu sledovat.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

BRaK

BRATISLAVSKÝ
KNIŽNÝ FESTIVAL
BRATISLAVA
BOOK FESTIVALPiatok – Nedeľa
30. 05. – 01. 06. 2014
Friday – Sunday
Pisztoryho palác

NOD



26.5. / Po / 20:00

Česká (mašin)érie. Holá rekonstrukce.
Nic než fakta. Udělej si názor.
A pak ho změň.

generace



3.6. / Út / 20:00

Jsem označen. Mám 326 přátel.
Postnul jsem novou fotku. Dám like.
Jsem on-line. Žiju on-line.meduna
artefaktyGalerie NoD / 8. 5. – 7. 6.
komentovaná prohlídka
a finisáž 28. 5. → 19:00

www.nod.roxy.cz

Divadlo v Dlouhé uvádí
Naivní divadlo Liberec

Vít Peřina

LOUTKY HLEDAJÍ TALENT

Kouzelníci! Zpěváci! Krotitelé zvířat! Baviči! Akrobaté!
Přepestré panoptikum českých talentů v akci!
To vše v čistě loutkovém provedení!Čistě iluzivní marionetovou komedii, která si parodickou formou všímá aktuálního
boomu talentových soutěží a reality show, nastudoval tým uznávaného
loutkářského tvůrce Tomáše Dvořáka.

Pro všechny od 10 let, délka představení 50 min. bez přestávky

DIVADLO
V DLOUHÉPRA
HA
PRA
GA
PRA

Pátek 30. května v 19 h

Platí jako poukázka
na 2 vstupenky za cenu 1

ME

KRAJINOU
KONCERN
OVANÉHO
DESIGNU

JURKOVIČOVA VILA

25/4/2014 — 29/3/2015

www.moravska-galerie.cz/jurkovicova-vila

koncern

TSB

A2

KROKODYL
FM 103

Osvědčené zbraně střílí dobře

Nová inscenace Davida Jařaba

S letošní sezonou Nová scéna Národního divadla přestala fungovat jako stagiona a změnila se v místo, kde se mají v rámci ND prezentovat čerstvé divadelní postupy a texty. Díky této proměně tu jeden z nejosobitějších českých činoherních režisérů David Jařab mohl uvést inscenaci Kvartýr.

KLÁRA FLEYBERKOVÁ



David Jařab dokázal svým výrazným režijním gestem vybudovat Kvartýr v nelehkém prostoru Nové scény. Foto Martin Špelda

Když David Jařab před dvěma lety odcházel z rozpadajícího se Pražského komorního divadla, celý divadelní svět napjatě očekával, jak si poradí bez osvědčeného hereckého souboru a prostoru Divadla Komedie. Následnou inscenací *Osamělá srdce* v Divadle Na zábradlí nakonec ukázal, že jeho schopnosti nejsou až tak podmíněné souborem ani místem. Přesto ale tehdy do hlavní role obsadil Stanislava Majera, se kterým nazkoušel své poslední – a *Osamělým srdcím* v leccems velmi blízké – představení v Komedii, adaptaci novely Josepha Conrada *Srdce temnoty*. Podobně postupoval v autorské inscenaci *Artaud* v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, kde pracoval s kmenovými herci Divadla Komedie – se zmíněním Stanislavem Majerem a Jiřím Černým.

Autentické zachycení doby

S dalším počinem Jařab opustil jeviště komorních scén s jasně profilovanou dramaturgií a vstoupil na Novou scénu Národního divadla. A možná právě nejistota neozkoušeného prostředí ho přinutila vsadit na zbraně, jež mu jsou nejvlastnější. Opět využil všechny inscenační postupy, které z něho činí jedinečného a výrazného režiséra. Navíc se rozhodl pod názvem *Kvartýr* adaptovat novelu *Poslední zvonění* pražského německy píšícího autora Johannea Urzidila, s jehož *Weissensteinem* před lety ohromil divadelní publikum.

Příběh dívky, která ve válečných dobách pracovala jako služka u německo-židovských manželů a po jejich útěku si přišla na velký majetek, režisér nikterak neaktualizuje. To ostatně nedělal nikdy. Síla jeho režijního gesta tkví v dokonalém a autentickém zachycení doby. Jeho hrdinové jsou ale právě díky této autenticitě uvěřitelní, a tak se jejich osudy nakonec diváka dotknou mnohem víc, než kdyby se je snažil za každou cenu naroubovat na současný svět.

A stejná věc se mu podařila i tentokrát. Zmíněné věrohodnosti pomohly dobové kostýmy Jařabovy dvorní kostymérky Sylvy Zimuly-Hanákové a také jeho vlastní scénografie: vzorované tapety, starožitný nábytek, kovové posuvné dveře výtahu. Ač se může zdát, že se režisér vydal cestou iluzivního, a tedy poněkud konzervativního zobrazení, není tomu tak. Pracuje s výrazně zcizujícími prvky: na jevišti, které částečně přepažil stěnou, a vytvořil tak znepokojivě pokrivený a jaksi neuzavřený prostor rozbíhající se do hlediště, posadil i některé herce, kteří zrovna nehrají, pianistku, a dokonce nápovědu. I tak se ale Jařabovi podařilo neztratit onu dobovou věrnost.

Důraz na text

Nemalý podíl na vydařené inscenaci mají i herci, především Natálie Řehořová, jíž si režisér vypůjčil ze souboru Divadla Na zábradlí. Hlavní roli Mařky, čestného děvčete bezmocně se zmlátajícího v kruté válečné realitě, hraje s jistotou a v dlouhých monologích, v nichž se navíc ostře střídají emoce, ukazuje až překvapivě široký herecký rejstřík. O něco plošší je postava její sestry Jožky v podání Jany Pidrmánové. Roli hloupoučké a rozmazlené dívky, která se pro pocit moci s klidem odevzdá mladému esesákoví, snad ale ani nelze modelovat příliš plasticky. I ona však nakonec – stejně jako všechny ostatní postavy – tvoří jen jakési pozadí příběhu protagonistky.

Celé představení otevírá Mařčin monolog, do něhož jen pozvolna začínají vstupovat další figury. Do děje vcházejí překotně, jako by se hlavní postava rozpomínala, co se vlastně událo, a jako by její vzpomínky postupně vyplouvaly na povrch. David Jařab příběh nestaví lineárně, na scéně se simultánně odehrává několik situací, lépe řečeno situace

a její zpětná reflexe. Jednotlivé scény se přelévají jedna do druhé a role Mařky nenápadně osciluje mezi vypravěčkou a aktérkou vyprávěného. Na jevišti tak vzniká snový svět a kontury příběhu se stírají.

To je ostatně deviza téměř všech Jařabových inscenací, které divákovi nic neusnadňují a nikdy neříkají vše – vždy si uchovávají tajemství. Jařab dokáže uchopit mnoho desítek let starý text, převést ho na jeviště se vcelku realistickou scénografií, postavy obléct do dobových kostýmů, a přesto vytvořit zcela originální a neotřelou inscenaci. Jeho síla tkví bezpochyby v prvně jmenovaném: v interpretaci textu a využití jeho síly. V *Kvartýru* se totiž v podstatě jenom mluví, akcí je tu poskrovnu, zásadní události se odehrávají kdesi za scénou a k divákovi se dostanou už jen ve slovech. Tento princip Jařabovi dovoluje adaptovat pro divadlo i texty, které se na první pohled mohou zdát neadaptovatelné nebo příliš epické. Režisér jimi dokáže s invencí proplouvat a převádět je do dialogů nečekaným způsobem a navíc jim umí neméně nápaditě, byť v podstatě skromnými prostředky, vdechnout život na scéně.

Inscenací *Kvartýr* David Jařab tedy opět potvrdil, že onu osvědčenou hereckou partu a důvěrně známý prostor opravdu zas tak nutně nepotřebuje. Má totiž naprosto osobitý jazyk, který dokáže ovládnout i velkou plochu Nové scény.

Autorka je divadelní kritička.

Johannes Urzidil, David Jařab: Kvartýr. Režie a scéna David Jařab, dramaturgie Iva Klestilová, kostýmy Sylva Zimula-Hanáková, hudba Petr Haas, klavír Jana Holmanová, hrají Natálie Řehořová, Jana Pidrmánová, Matěj Nechvátal / Martin Pechlát, Jana Preissová, Jan Kačer, Milan Stehlík, Jiří Černý, Jiří Maryško ad. Nová scéna Národního divadla, Praha, premiéra 13. března 2014.

Těžké stroje a pouťové atrakce

Nová sólová deska Bena Frosta

Mistr pomalých, nekonečných gradací Ben Frost vydává po pěti letech řadovou desku nazvanou A U R O R A, kterou v rámci svého turné představí také 23. května v pražské MeetFactory. Tentokrát se vypravil do oblasti rytmické hudby.

ANEK

Ben Frost, Australan usazený na Islandu, je známý především svým hlučným ambientem využívajícím vlivy minimalistické vážné hudby. Jeho jednotlivé nahrávky ale spíše než konkrétní žánrová pravidla pojí výsledný účinek. Nesnaží se tvořit hudbu pro estetický zážitek, nýbrž usiluje pomocí zvuku i různých formálních prostředků posluchačům přivodit takřka tělesnou zkušenost. Jeho základním postupem je pozvolná, dlouhotrvající gradace, která většinou končí bez očekávaného vyvrcholení. Po pěti letech vyplněných četnými kolaboracemi i koncertováním Frost vydává novou sólovou desku nazvanou *A U R O R A*.

Frostova tvorba bývá někdy označována jako ambient (*Steel Wound*, 2003), jindy jako moderní vážná hudba (*Solaris*, 2011, ve spolupráci s islandským skladatelem Danielem Bjarnasonem), případně jako kombinace obou zmíněných oblastí a noise music (*By The Throat*, 2009). Vzhledem k šíři umělcova záběru se nedalo příliš snadno předvídat, jakým směrem se vydá na nové desce. Živá vystoupení z posledních dvou let sice naznačovala Frostův příklon k rytmičnosti, ale že v tomto ohledu půjde až tak daleko, čekal málokdo.

Dominance rytmiky

Na novince *A U R O R A* se podíleli hned tři bubeníci/perkusisté: Greg Fox, Shahzad Ismaily – oba hráli na bicí na Frostově posledním turné – a Thor Harris, který obstarává perkuse v legendárních Swans. Z devíti tracků je ambientní pouze jeden, *The Teeth Behind Kisses*, zbytek je sestaven v podstatě výhradně z rytmických prvků a osciluje mezi přímočarým industrialismem (*Secant*), tribálním šamanismem (*Venter*) a taneční hudbou (*Nolan*). Rytmická složka je extrémně propracovaná, hutná a nátlaková, přesně v intencích Frostova přístupu známého z předchozích nahrávek. Je ale pravidelně protkána nečekanými klávesovými linkami, jež připomínají syntezátory skupiny New Order, starý trance nebo dokonce „pouťový“ eurodance. Tyto linky jsou zcela novým elementem ve Frostově projevu: jednak fungují jako nečekané odlehčení, jednak jimi vrcholí tradičně k nesnesitelnosti vystupňované pasáže.

Frost ze své na první dojem vážné tvorby často odnímal tíhu jakýmsi pomrkáváním



Ben Frost. Foto Börkur Sigthorsson

na pozorného a poučeného recipienta, ale vždy šlo o dodatečné strategie, stojící vně samotné nahrávky. V názvu dvou skladeb na *By The Throat* například figuruje jméno Petera Venkmana, hlavní postavy z filmu *Krotitelé duchů*, na obalu desky *Solaris* se zase Frost a Bjarnason stylizovali do ústředního manželského páru z Tarkovského snímku *Solaris* (Frost zde představuje manželku). Nyní poprvé vstupují odlehčující prvky přímo do hudby: klávesy působí velkolepě, zároveň ale vtipně a zábavně. Novinkou je i použití klávesových partů k završení gradace – Frost tak výrazně modifikuje jedno ze svých základních poznávacích znamení.

Hitový potenciál

Desky Bena Frosta lze svým způsobem interpretovat jako cvičení na předem zvolené téma, k jehož zpracování jsou zřejmě hned zkraje tvůrčího procesu vybrány specifické

formální prostředky. Tato taktika může být na úkor dramaturgie celku alba – do určité míry jde prostě o několik variací na stejné téma. Nahrávky však nejsou pouhým experimentováním s formou – Frostovi se dlouhodobě daří vytvářet v rámci experimentální scény zvuková díla s takřka hitovým potenciálem. A novinka to jen potvrzuje.

A U R O R A je výlet do světa zaplněného těžkými stroji, mezi nimiž se proplétá horská dráha a další zábavní atrakce. Frost tentokrát zvolil výrazně jiný přístup, než na který jsou jeho posluchači zvyklí. Jedna věc ale zůstala beze změny: při hlasitém poslechu přes kvalitní aparaturu se obsah desky stává téměř fyzickým objektem, jehož přítomnost nelze ignorovat. Jde zřejmě o nejintenzivnější album, jaké Ben Frost kdy nahrál.

Autor provozuje hudební blog Čáry mlhy.

Ben Frost: Aurora. Bedroom Community 2014.

Nejvtipnější předplatné Ádvojky

Šestadvacet čísel kvalitního čtení o kultuře a společnosti a spousta legrace

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



K ročnímu předplatnému kulturního čtrnáctideníku A2 dostanete souborné knižní vydání stripů *Hovory z rezidence Schlechtfreund*, které bylo oceněno jako druhá nejkrásnější kniha roku 2013.

Objednávejte za pouhých 899 Kč na adrese distribuce@advojka.cz

www.advojka.cz

Násilí prodává

Drill music a posedlost zbraněmi

Rapový subžánr zvaný drill je úzce spojený s kriminalitou chicagských chudinských čtvrtí. V textech se tematizuje zabíjení, rappeři verbálně útočí na členy nepřátelských gangů a hudba napodobuje zvuky výstřelů. Zní to jako hra, ale zkušenost, z které drill vychází, je skutečná.

ONDŘEJ BĚLÍČEK

Před dvěma roky podepsal tehdy sedmnáctiletý rapper Chief Keef kontrakt s hudební společností Interscope, jenž mu sliboval v závislosti na prodeji jeho debutového alba *Finally Rich* (2012) vynést několik milionů dolarů. Svět se začal seznamovat s novou, specifickou podobou rapu a zároveň s problémy jihovýchodní oblasti Chicaga, odkud rapper pochází. Tato část města se v posledních deseti letech potýká s neúnosným nárůstem násilí. Statistiky z roku 2008 ukázaly, že v Chicagu bylo zavražděno téměř dvakrát tolik lidí, než bylo zabito amerických vojáků v Iráku, a městu se proto začalo přezdívat Chiraq. Rapový subžánr drill, který se vyvinul právě v tamních chudinských čtvrtích, je s tematikou násilí, a především střelení, bytostně spojen. Mimochodem, zastřelen byl i Keefův nevlastní bratr a před pár týdnů také bratranec, na rapové scéně známý jako Big Glo nebo Blood Money.

Výhrůžky a nadávky

„Dřív se tomu říkalo dead music, protože jediné, o čem se rapovalo, bylo střelení a zabíjení,“

Videoklipy pak sestávají především ze záběrů skupinek velmi mladých teenagerů, kteří na kameru mávají pistolemi nebo rukou napodobují střelbu. Zbraně a střelení jsou podstatnou součástí jejich života.

Gangy a segregace

Jakou roli v těchto násilnických fantaziích hraje Chicago? Především je zde dlouhá tradice gangů. Ta sahá do dvacátých let minulého století. Teprve koncem devadesátých let se FBI podařilo rozbít pevnou síť gangů a pozatýkat jejich nejvýraznější postavy. Důvody, proč mladí lidé volí život v gangu, však zůstaly. Výsledkem je, že mládež z jihovýchodní oblasti města začala záhy tvořit vlastní, neorganizované a rozdrobené pouliční gangy. Svá malá teritoria brání jako vojáci. „Když někoho odpráskneš, tak se z tebe stane někdo. Ostatní z tebe mají strach a chtějí být jako ty. Pak ale přijde někdo jiný a odpráskne tebe. Vezme ti prachy i slávu a na nějakou dobu je králem zase on,“ popisuje pouliční život v jihovýchodním Chicagu rapper Lil Durke v dokumentu *The Field* (2014).

pryč do rasově homogenních předměstských částí. V roce 2000 spustila chicagská radnice projekt revitalizace městského prostoru. Plán počítal se zbouráním všech laciných paneláků v centru města. Jejich obyvatelé se zpravidla následně přestěhovali do chudých čtvrtí na jihu města. Plán, jehož původním smyslem bylo zrušit ghetta, dosáhl naprosto opačného cíle. Míru současné segregace ilustruje scéna z dokumentu hudební stanice Noisey s názvem *Chiraq* (2014): producent Young Chop, který se zrovna vrátil z Paříže, projíždí s reportérem centrem Chicaga a poznamenává, že v této části města je poprvé.

Něco skutečného

Gangsta rap devadesátých let vzýval násilí jako jediný prostředek k dosažení sociální spravedlnosti – vyvrcholením tohoto směřování byly losangeleské nepokoje v roce 1992. Oproti tomu drill oslavuje násilí pro násilí – jeho smyslem je pouze sebeidentifikace. Není divu, že je médií často kritizován, že podněcuje agresivitu. Takové obviňování je však poněkud krátkozraké. Drill totiž pře-



Drill je spjatý s tematikou násilí, a především střelení. Zbraň drží Chief Keef. Foto Shane Dykes

vysvětluje počátky žánru producerská hvězda drillu Young Chop. Drill, za jehož pionýry jsou považováni King Louie, Big Homie Doe a Pacman, se hudebně blíží daleko známějšímu hudebnímu fenoménu trap music (viz A2 č. 12/2013). Podklady tvoří hutné basové a syntezátorové zvuky, doplněné beaty, které se v rychlém sledu přelévají ze strany na stranu a napodobují tak výstřely ze samopalu. Drill je slangový výraz pro boj nebo pomstu, ale má ještě mnoho jiných významů. Může označovat pouliční válku, zábavu na party nebo prostě cokoli, pro co se používá oblibené slovo hype.

Texty reflektují nihilistickou a násilnou povahu prostředí, odkud žánr pochází. Rappeři se nejčastěji zaobírají zbraněmi a střelením, potýčkami s konkurenčním gangem, nebo naopak identifikací s vlastním gangem a se svou ulicí. Chybí hra se slovy i obrazné vyjadřování. „Nepoužívám metafory, protože nemusím. Raději přímo řeknu, co se kolem mě právě děje,“ vysvětluje Chief Keef. Drill je vlastně nekonečná řada výhrůzek a nadávek. Vzhledem k tomu, že rappeři skutečně žijí v gangu, to, co od nich slyšíme, lze s trochou nadsázky považovat za jejich autentický každodenní jazyk.

Životní možnosti chudých chicagských Afroameričanů jsou značně limitované. Může za to i vysoká míra rasové segregace ve městě. V roce 1959 označil americký Výbor pro lidská práva Chicago za nejvíce segregované město USA a od té doby se toho změnilo jen málo. Mapa na stránkách radicalcartography.net ukazuje jasně, do jaké míry jsou jednotlivé městské obvody rasově oddělené. Nedávno zesnulý Frankie Knuckles, průkopník chicagského houseu, kdysi v rozhovoru s Billem Brewsterem a Frankem Broughtonem vzpomínal, v jakém byl šoku, když se v sedmdesátých letech přestěhoval z New Yorku do Chicaga a viděl, že na jeho parties nikdy netancují bílé děti s černošskými.

Rasová segregace v Chicagu souvisí s bytovou politikou města. Od šedesátých let existoval v Chicagu takzvaný redlining: na mapě města se vyznačovaly a oddělovaly bělošské a černošské komunity, aby banky věděly, které oblasti jsou pro ně bezpečné při přidělování hypotéky. V případě, že se do bělošské oblasti začali přistěhovávat černošské rodiny, se mapa změnila a nemovitosti automaticky ztrácely na ceně. Bělošské rodiny se proto z etnicky promíchaných oblastí stěhovaly

devším inspirovalo prostředí, ve kterém chicagští rappeři vyrůstali. „Kdykoli někoho zastřelí, hned se říká, že za to může naše hudba. Jenže tak jednoduché to není. Zdá se mi, že ve skutečnosti nikdo nechce, aby se naše situace změnila,“ myslí si Lil Durke.

Drill je navíc žhavou novinkou v hudebním průmyslu a z této situace je třeba vytěžit co nejvíce. Pro mladé rappery z jihovýchodního Chicaga to je vlastně jediná možnost, jak uniknout svému společenskému osudu. „Chci se přestěhovat do Los Angeles, aby moje děti nemusely vyrůstat v tom pekle,“ říká Durke. Zdá se, že je na nejlepší cestě. Úspěchy rappeřů, jako jsou Chief Keef, Fredo Santana, King Louie, Katie Got Bands, Sasha Go Hard nebo právě Lil Durke, ovšem ještě více motivují mládež ke gangsterské stylizaci a násilí. Přesně to teenageri umocnění nudou amerických předměstí žádají a také za to zaplatí. „Chtějí něco skutečného. To je jeden z důvodů, proč je drill tak úspěšný. Rapová scéna v současné době postrádá něco skutečného. Keefova videa hudebním fanouškům nabízejí naprostou autenticitu,“ vysvětluje Keefův manažer. A ten ví nejlépe, co se prodává.

Autor je DJ a hudební publicista.

hou vyvstat bezhraničním vidinám všeobecného utrpení. Umírající, nemocní, opuštění, mučení v pekle, matky se skonávajícími dětmi v náručí atd., vzpínali k Buddhovi ruce jako ke své poslední naději, jako k bohu, jako k jedinému utěšiteli, k zachránci. A věru, poprvé se zdálo, že Vznešený zakolísá. Rázně se však od preludů odpoutal a zvítězil.

Jakkoli každá legenda je jistě co do autentičnosti velmi problematická, přesto tato část buddhistické legendy dobře odpovídá duchu starého buddhismu a možná přímo i psychice jeho zakladatele. Pro Buddhu, který neustále klade takový důraz na bezhraničnou lásku ke všem bytostem a učí o „všeobjímajícím soucítění“, není soucit sám o sobě nejvyšším cílem a nejhodnotnější lidskou vlastností. Individuální soucit pro něj nic neřeší. V tom je jistě dalek běžnému církevnímu křesťanství, ale možná, že v tom není příliš daleko od Ježíše samotného. A když už jsme u srovnávání, musíme podotknout, že hluboký humanismus Buddhův má ve své nemystifikovanosti a reálnosti rozhodně nejbližší k humanistickému cítění Marxovu či Leninovu. Pro všechny tři není filantropie žádným východiskem a skutečnou odpomocí od reálných strastí člověka. Pro všechny tři to však neznamena suše a bezcitně racionalistický přístup k lidskému strádání (jak kolektivnímu, tak individuálnímu); je jim naopak společný hluboce citlivý vztah k němu a snaha umírnovat je hned bezprostředně, kdekoli se s ním setkáváme, ovšem ne za tu cenu, aby tím byl porušen nebo brzděn nutný a zákonitý všeobecný vývoj, jenž má vést ke stavu, v němž *samy kořeny* lidského strádání budou odstraněny. Mystifikace a fetišizace lásky k bližnímu, soucitu ap., zakaluje přinejmenším jasný a vědoucí pohled na skutečnost a zákonitost jejího pohybu. Ve společenské praxi pak zřetelně zavádí do slepé uličky. Překonání mystifikované a fetišizované lásky k bližnímu při zachování hluboké vnímavosti k jeho strádání, znamená překonat vážnou překážku ve snaze o účinné zlepšení a zlidštění společnosti jako celku. To, že buddhismus poměrně dlouho vzdoroval tomu, aby se stal jen „opiem pro lid“, je jistě zčásti podmíněno i tím, že jeho zakladatel dokázal vést hranici mezi hlubokým osobním soucítěním a účinnou reálnou pomocí, i když tuto pomoc pochopitelně nemohl ještě hledat ve směru zákonitostí odhalených historickým materialismem.

Po dosažení dokonalého poznání či „osvícení“ resp. vstupu do nirvány (což jsou v buddhismu identické výrazy), je už další životní historie Buddhova stručná, i když

V létě 2007 jsem se zajímal o buddhismus. Koupil jsem si v antikvariátu podle názvu knihu Buddha (Orbis 196) jako třeba Lenin nebo Marx. Knihu jsem odložil. Ale zájem o tematiku jsem si poznamenal, že Lenin měl podobu se stejným názvem, jako měla ta první, tedy Buddha (DharmaGaia 2006). Tentokrát od známého spisovatele E. od Fišera. Bohužel mi uniknul fakt, že Zbyněk Fišer je vlastní jméno Egona Bondyho. V Bondyho verzi knihy je

kázal rozptýlit soustředěnou mysl probouzejícího se. Když Buddha již již překračoval práh poznání a vstupoval tak do stavu nirvány, užil Mára jako svou poslední a nejmocnější zbraň soucit. Dal před Buddhou vyvstat bezhraničním vidi-
nám všeobecného utrpení. Umírající, nemocní, opuštění, mučení v pekle, matky se skonávajícími dětmi v náručí atd., vzpínali k Buddhovi ruce jako ke své poslední naději, jako k bohu, jako k jedinému utěšiteli, k zachránci. A věru, poprvé se zdálo, že Vznešený zakolísá. Rázně se však od přeludů odpoutal a zvítězil.

Jakkoli každá legenda je jistě co do autentičnosti velmi problematická, přesto tato část buddhistické legendy dobře odpovídá duchu starého buddhismu a možná přímo i psychice jeho zakladatele. Pro Buddhu, který neustále klade takový důraz na bezhraničnou lásku ke všem bytostem a učí o „všeobjímajícím soucítění“, není soucit sám o sobě nejvyšším cílem a nejhodnotnější lidskou vlastností. Individuální soucit pro něj nic neřeší. V tom je jistě dalek běžnému církevnímu křesťanství, ale možná, že v tom není příliš daleko od Ježíše samotného. A když už jsme u srovnávání, musíme podotknout, že hluboký humanismus Buddhův má ve své nemystifikovanosti a reálnosti rozhodně blízko i k humanistickému cítění Marxovu. Pouhá filantropie není žádným východiskem a skutečnou odpomocí od reálných strastí člověka. To, že buddhismus poměrně dlouho vzdoroval tomu, aby se stal jen „opiem pro lid“, je jistě zčásti podmíněno i tím, že jeho zakladatel dokázal vést hranici mezi hlubokým osobním soucítěním a účinnou reálnou pomocí.

Po dosažení dokonalého poznání či „probuzení“, resp. vstupu do nirvány (což jsou v buddhismu identické výrazy), je už další životní historie Buddhova stručná, i když právě teď se rozvíjí jeho veřejné působení. Odchází po nedlouhé době k lidem, do Váránasí, nachází tam i své dřívější druhy, a právě k nim má svou první promluvu. Zakrátko je obklopen

8) od spisovatele Zbyňka Fišera. Na straně 54 jsem se ale dočetl, že Buddha má stejně blízko k humanismu než humanistické cítění jako Buddha, znechutit nenechal. A tak jsem si koupil knihu novou, krásnou, oranžovou, s logem Bondyho. Když jsem se pustil do čtení, začalo mně vrtat hlavou, že mi kniha přijde dost podobná té, kterou jsem četl předtím. Ale Buddha popsán již jen jako humanisticky cítící Marx. Lenin zde není zmíněn vůbec.

Hrabal zatracovaný a znovu nalézáný

V porevolučních interpretacích života a díla Bohumila Hrabala opakovaně zaznívají moralizující hlasy, jež poukazují na autorovu – údajně ochotnou – spolupráci s bývalým režimem. Mají tato hodnocení opodstatnění, anebo se pod vlivem zjednodušujícího ideologického čtení zcela míjejí se základními principy Hrabalovy tvorby?

JAKUB ČEŠKA

Asi málokdo před rokem tušil, jak vysoko si v Česku ceníme Bohumila Hrabala. Rozmanité a četné oslavy u příležitosti stého výročí autorova narození to minimálně naznačují. Jak máme ale rozumět nepoměru mezi jeho loňskou neviditelností a letošní nepřehlédnutelností? Lze to přičíst na vrub mediálně vděčnému pietnímu vzpomínání? Zbrklé snaze podílet se na originalitě opomíjeného spisovatele? Nebo jako součást sporu o Hrabalovo dědictví? Neboť není důležité pouze jeho připomínání, nýbrž také to, na co se z Hrabalova díla (a často také z jeho života) bude vzpomínat, jakým způsobem a kdo se toho vlastně ujme.

Nebylo by ale přece jenom trochu malicherné žehrat na to, že se Hrabalovo jubileum, o nějž se spisovatel nijak nepříčinil, stane důvodem jeho připomínání? Oslavování spisovatelova života znamená především připomínku jeho smrti, zatímco pokud přesuneme pozornost k jeho literatuře, evokujeme tím, paradoxně a pro někoho možná překvapivě, osvobozující a obrozující roli tvorby. Pokud se svěříme pozdější Hrabalově literárně stylizované vzpomínce v jednom rozsáhlejší textu z konce roku 1990, můžeme vidět, jak se na jeho sotva počínající život pokládá stín smrti: „Totiž – moje maminka to na sebe řekla – jednu neděli, když jsem ještě byl v břiše mé maminky, můj prchlivý děd vytáhl před obědem moji maminku i se mnou v jejím bříšku na dvůr, strhl pušku a řval... Klekni si, já ti zastřelím! A moje maminka, odrostlá holčička, spínala ruce a prosila za mne: Nakonec vyšla babička a řekla... Pojdte jezť, nebo to vystydne! A tak jsme šli, moje dánská dámo, jezť, a já jsem tady... ale ten strach přes bříško mojí maminky zůstal ve mně...“

Citací jsme se velkým obloukem přenesli do závěrečného období Hrabalovy tvorby. Je příznačné, že tento text, třebaže by mohl být nesen étosem očekávaných porevolučních změn, bude naopak stylizován jako zповěď. Navíc je symptomatické, že v něm Hrabal obrací svůj pohled do minulosti, čímž zároveň říká něco podstatného o neujasněných nadějích budoucnosti: přízrak minulosti se stane jednou z jejich hlavních linií.

Invektiva dánské dámy

Mluvčí nové doby se vyznačují povýšeneckým a ideologicky schematickým čtením, jako je tomu v případě dánské novinářky, již Hrabal ve zmíněném textu s příznačnou ironií tituluje coby „dánskou dámu“, čímž také rytmičuje svoje vzpomínání:

„A já německy odpovídal dánské dámě, která nakonec mi dala shrnující otázku...“

Tak jak říkáte, vy jste, zatímco druzí spisovatelé trpěli v kriminále, jako disidenti a charisté, tak vy jste se veselil...? Povídám... Jo tohle, jestli jsem tady úpěl a trpěl a byl vyšetřován, ale moje dánská dámo, to přece patřilo k věci...“

Touto replikou začíná Hrabal svoje vyprávění, v němž se zrcadlí nejenom doba sedmdesátých a osmdesátých let, ale také výše zmíněný strach, který Hrabal odhaluje jako specifický motiv své tvorby. Následující pasáž se opět vyznačuje citelnou ironií, jež popsanou situaci nečiní zrovna přehlednou, nýbrž naopak, ironii můžeme v Hrabalově díle počítat mezi figury, které udržují jeho psaní na samé hranici srozumitelnosti:

„Nakonec ministerstvo vnitra, které převzalo úlohu Československého spisovatele jako poradce, nakonec mi donutilo, abych strach zužitkoval, bál se dál, ale i psal dál, protože jediná obrana proti strachu nakonec byla ta moje literatura, ten můj psací stroj...“

Oproti banalizující, čitelné, a proto také legitimizační invektivě dánské dámy, která Hrabala viní z nepatřičného veselí v době útlaču a nesvobody, staví Hrabal svoji ironizovanou

zповěď, v níž se ztrácí neomalené paprsky ideologizující četby. Pokud by akceptoval sebezpytující žánr, stvrdil by pouze podsunutou ideologickou perspektivu, která bazíruje na čitelnosti (ve smyslu významové dourčenosti). Ve zповědi je totiž patrná podřízená role kajícího, který má podlehnout své minulosti jako přízraku viny tím, že jí přidělí prefabrikovaný smysl.

Ostentativní požadavky omluvy, zapřísahání a prosby o odpuštění jsou nesmlouvavé ve způsobu, v jakém v tomto případě dánská dáma nastoluje asymetrickou komunikační situaci, v níž bylo o vině dopředu rozhodnuto. Komu bylo tímto způsobem uděleno slovo, nebyl vybídnutý ke svědectví, nýbrž k doznání, v němž je přítomno umlčení. Po zповídáním totiž vyžaduje konformitu s vyprávěním, ve kterém se on ale nemůže poznat, jelikož se netýká jeho života. Ideologické vyprávění nás zbavuje paměti a spolu s ní také citu pro historii, neboť vyžaduje, abychom svoji minulost odložili ve prospěch tohoto vyprávění. Vynucované doznání neotevívá prostor pro reflexi, nýbrž vede k úlevné (zároveň také tísnivé a frustrující) ztrátě soudnosti. K tomu, abychom se mohli dopracovat ke šťastným zítřkům, musíme vlastní paměť podrobit retuši čitelného vyprávění. Základní podmínkou doznání je čitelnost: prezentované situace totiž musejí mít zřetelný smysl, čtenář nemůže zůstat na pochybách, co si o nich má myslet. Je však poměrně známé, že Hrabal neopatřuje svoje vyprávění návodem na to, jak jej máme číst. A co víc, hodnotící soudy, které by mohly tento sémanticky otevřený svět uzavřít, ironizuje, jak jsme to mohli vidět v předešlém příkladu.

Hrabalovo doznání, že ministerstvo vnitra přebralo poradní roli Československého spisovatele, patrně nemáme brát vážně. Nejedná se ale o pravdivou nadsázku, když Hrabal chápe svoji literaturu jako způsob, jak se zbavit paralyzujícího strachu? Nesměruje Hrabal cíleně svoji ironii právě na hodnotící věty, které se díky ní obracejí ve svůj opak, byť je můžeme zároveň chápat jako pravdivé?

Thessaloniké, nebo Vaculík?

Klíčem k Hrabalově tvorbě je bez pochyby ironie, ačkoli je zjevné, že to přístup k jeho dílu neusnadňuje, nýbrž pouze zdůrazňuje jeho obtížnost a nedostupnost. Připomeňme další příklad z *Totálních strachů*, v němž bude patrná ještě výrazněji. Jedná se o situaci, kdy Hrabal děkuje blondýnovi z kachlíčkováného domu (zaměstnanci ministerstva vnitra), za to, že jej chrání před Vaculíkem.

V předchozím případě jsme mohli připustit příznačnou doslovnost poradní role ministerstva vnitra a jeho vliv na Hrabalovo psaní, ale jak máme rozumět tomu, že Hrabal děkuje fízlovi za to, že jej chrání před jedním z čelních představitelů neoficiální kultury a samizdatu? Vaculík se totiž jako stínový protivník objevuje v Hrabalově podání již při prvním výslechu v „kachlíčkováném“ domě. Tehdy dostává od vyšetřujícího strohou otázku, jestli chce jet do Thessaloniké, nebo se kamarádit s Vaculíkem. V alternativě položené otázky, v onom buď – anebo, můžeme vidět zřetelnou stopu čitelnosti, již se snaží Hrabal strategicky vyhnout – tím, že si nemíní vybrat ani jednu z variant. Nejprve totiž zmíní svoji ženu a při opakované otázce odpovídá, že má jiné kamarády než Vaculíka. Ovšem s vyhýbavostí se nehodlá vyšetřující důstojník smířit, proto svoji otázku vyostří: „Vaculík, nebo Thessaloniké? ... povídám: Thessaloniké... (...) Pak neskonale přátelsky mi řekl... Očekával jsem to... vždyť pochopíte, vy jste spisovatel, ale kdo je to ten Vaculík?“

Povšimněme si, že moc, která hodlá vstoupit do Hrabalova vyprávění, se vyznačuje binárním dělením světa, jemuž se Hrabal různými

způsoby snaží vyhnout („Moje žena“, „Ale my chceme se jet koupat k moři“, „Ale já přeci nekamarádím s Vaculíkem, ... já mám jiný kamarády...“). V takto ironizovaném a přízračném světě se z Vaculíka posléze stává zrcadlový obraz moci: kde se objeví Vaculík, hrozí represe a policejní šikana. Zároveň jde Hrabal ve své „rekapitulaci“ výslechu dál, neboť nechá zaznít odpověď na otázku, koho považuje zaměstnanec ministerstva vnitra za spisovatele.

Velmi záhy zjistíme, že situace, jež Hrabal ve své zповědi líčí, jsou dvojznačné, zejména proto, že celá situace sedmdesátých a osmdesátých let je silně přítomen Hrabalův odpor k ideologickému vidění, ke schematickému a podbízivému vyprávění a v neposlední řadě k významové stabilitě a koherenci. Právě tato sémantická nekoherence a nestabilita udržuje Hrabalovu „zповěď“ mimo osidla ideologicky zatuhlého vyprávění.

V tomto krátkém připomenutí jednoho nedlouhého textu ze začátku devadesátých let je silně přítomen Hrabalův odpor k ideologickému vidění, ke schematickému a podbízivému vyprávění a v neposlední řadě k významové stabilitě a koherenci. Právě tato sémantická nekoherence a nestabilita udržuje Hrabalovu „zповěď“ mimo osidla ideologicky zatuhlého vyprávění.

Ironizovaná zповěď

Klíčem k textu totiž není evokovaná zповěď (neboť ta je pouze vyprovokována shrnující otázkou dánské dámy, v níž platí obdobný model, buď – anebo, jakého využívá ve svém výslechu vyšetřovatel), nýbrž právě všudypřítomná ironie. Chybou a silným zjednodušením by tedy bylo číst tento text (a nejen jej) jako skutečnou zповěď, v níž by se Hrabal omlouval za svůj život v sedmdesátých a osmdesátých letech. To, že bývá autorova ironie přehlížena, přičemž bývá za bernou minci bráno to, co sám ironizuje, má na svědomí četná nedorozumění. Takové čtení proti srsti navíc znemožňuje, abychom Hrabalovi mohli správně porozumět, a tudíž se také vzpouzíme tomu, abychom jeho literaturou byli obohaceni. Považujeme-li za klíčovou figuru Hrabalovy tvorby ironii, snadno vyznačíme nenáležitá čtení, což však neznamená, že můžeme pozitivně stanovit obsah jeho díla.

Hrabalovo dědictví můžeme tedy vidět v jeho usilování o literaturu, která je v příkřím rozporu s ideologickou angažovaností, neboť ta, zaštitěna mýtem pravdy, zametá stopy historie, jež však Hrabal ponechává (ve svém literárně sofistikovaném gestu) podhalené. Neideologičnost Hrabalovy literatury může v kontextu přespříliš zpolitizované doby budit dojem politického postoje. Pokud bychom však hodlali v každém nepolitickém postoji vidět politické gesto, sedli bychom na lep vnucované ideologičnosti, jež nám v ohlupekující alternativě (buď – anebo) nedává na výběr. Nemá-li Hrabal na výběr a musí se spokojit s alternativou, vybírá si, jak jsme mohli vidět, obě její polohy. Zaměstnanec ministerstva jej šikaneje a přivádí k totálnímu strachům, zároveň jej ale chrání před Vaculíkem, tedy také před sebou samým.

Podobně je tomu i v Hrabalově ediční praxi. V Hrabalově ochotě upravovat svůj rukopis, ať již v počátku jeho oficiální spisovatelské dráhy na konci padesátých a v začátku šedesátých let nebo ve značně pozměněné podobě v polovině sedmdesátých let, bývá spatřována místa až jeho mravní pokřivenost. Moralizující odsudky a rozhořčení, které občas nad tímto Hrabalovým postojem zazní (podstatný je také fakt, že se proti nim málokdo ohradí), velmi dobře ilustrují, nakolik silně jsme impregnováni ideologicky zatíženým čtením, v němž vládné konejšivé a legitimizační buď – anebo. Hodláme tedy tvrdit, že existuje určitý původní stav Hrabalovy literatury,

Střídmostí ironie proti ohlupujícím mýtům pravdy

určité autentické spisovatelské gesto, které bude při redakčních úpravách notně deformováno? Neposiluje však tento dojem utajené původní literatury dobově podmíněná cenzura, jíž musíme (ač neradi) kromě výrazných a nesporně negativních účinků připsat také nepopíratelnou pozitivní hodnotu? Cenzura, která literaturu demonizuje, jí zároveň přiznává daleko větší význam, než jaký si ona sama získá ve svobodné společnosti. Cenzura udělala pro vážnost a sledovanost literatury daleko více než všechny literární ceny po roce 1989.

Nejasný pocit, že literatura získává na ceně zejména jako politikum, vede některé kritiky k volání po určité podbízivosti: požadují po literatuře, aby byla angažovaná (jak jinak by se mohla legitimovat?). Státní represí tím ale nepřivodí a v političnosti by literatura ztratila svůj smysl, neboť ten nachází v usilování o inovativnost formy, jež se naopak vzpouzí ideologicky zatuhlé mluvě. V tomto ohledu můžeme nacházet inspiraci v Hrabalově sverpém postoji, neboť svoji prózu s ideologií nezasnoubí. Hrabal se vyhýbá jak tomu, aby svůj rukopis fetišizoval pod příkrovem autenticity, tak také druhému extrému, aby jej zcela podřídil požadavkům doby. V textu *Vínárna U Křižovníků* z roku 1991 píše:

„Kdo pochopí diktát dějin, je spasen, kdo nepochopí, tak se zatvrdí a stáhne se do sebe jako téměř všichni autoři těch samizdatů... Není nic hroznějšího (a to píše pan Kroutvor), než když si Čech oblékne žíněné roucho českých bratří, zatvrdí se a trvá na své pravdě, která je jalová, která není schopna ironie, humoru.“

Interpretační variantnost

Pro Hrabala typickou, z části dobově vycenou variantnost, můžeme tedy také chápat jako vyslyšení výzvy doby, jako usilování o výsledný slovesný tvar, který v mnoha případech nebude mít jedinou textově fixovanou podobu. Připomeňme vyhrčené autorské gesto *Hlučné samoty*, jíž autor komponoval jako souhrn tří variant: básnické, hovorové (na Hrabala nezvykle čitelné) a spisovné a úsečné. Proto také můžeme mluvit o Hrabalovi jako o autorovi v množném čísle, neboť to podstatné z jeho literárního gesta se v *Hlučné samotě* (a nejenom v ní) rodí ve víceznačném zrcadlení variant v sobě navzájem. Přitom do značné míry doslovnost a politickou angažovanost druhé varianty můžeme číst v kontextu zbývajících jako ironizaci legitimizačního diskursu. Právě variantnost *Hlučné samoty* lze chápat jako autorovu zřetelnou odpověď na zanášení etických soudů do literatury. Tvzení, že je jedna z variant morálnější než jiná, je nemístné, natož požadavek, aby se autor za jisté upravené verze omluvil. Pochopitelně, že situace kolem Hrabalovy variantnosti je poměrně komplikovaná a s ohledem na Hrabalův spisovatelský naturel (nezřetelný styl vyprávění, utlumený vypravěčský hlas, cílená nečitelnost scén apod.) obtížně sledovatelná. Navíc není tato variantnost v dostatečné míře interpretačně zmapovaná. Přesto však již z toho, co je o ní známo, zřetelně plyne, že radikální odsudky nejsou na místě. Pokud zůstáváme v interpretační blízkosti textů, otevírá se před námi jeho dílo jako víceznačná narativní hra, jež nemá žádné

jednoduché řešení a jež je vzdálena ideologickému mustru.

Hlasy zavrhuující Hrabalovu tvorbu (zejména tu, která mohla vyjít po jeho rozhovoru v *Tvorbě* v roce 1975) jsou totiž více než znatlostí literatury vedeny ukvapeným politickým postojem, který kalí rozum a cit pro literaturu. Právě na demonstrativním pálení Hrabalových knih na Kampě v reakci na zmíněný rozhovor můžeme dobře sledovat, nakolik se spisovatel ocitá ve dvojím ideologickém ohni. Na jedné straně stojí normalizační represivní aparát, na straně druhé ti, kteří se situují do role jeho odpůrců. Ve vztahu k Hrabalovu dílu se jedná o navzájem se v sobě zrcadlící obrazy, proto také můžeme pálení knih chápat jako prodloužení normalizačního gesta navzdory tomu, že jej činí ti, kteří samy sebe chápou jako kritiky režimu.

Umlčování Tvorbou

Jak už několikrát zaznělo, Bohumil Hrabal svoji literaturu tvoří mimo dosah ideologických klišé, a proto se jeho dílo vzpouzí ideologickému výkladu. Ti, kteří jej hodlají vtáhnout do politických debat, se s ním mijejí. A co hůř, obracejí poměr, neboť ve svém legitimizačním vyprávění jdou až tak daleko, že z oběti represe neváhají učinit bytost odpovědnou za dnešní marasmus (sic!). Tím, že někoho zavěsíme do blázince, na rozum nezískáme, podobně ani nezískáme cti nebo morálnosti, když z druhého učiníme morálně problematickou bytost. Tak jako byl Hrabal téměř před čtvrt stoletím umlčován dánskou dámou, bývá dnes umlčován jeho dědictví připomínáním jeho rozhovoru v časopise

Tvorba. Namísto historické reflexe býváme svědky disciplinačního vyprávění, které činí z oběti viníka. Nejenže je v tomto opovrhlivém gestu opomíjena Hrabalova literatura, nýbrž je v něm přítomno specifické umlčování, které polarizuje veřejný prostor a vhnáčí čtenáře, kteří by jinak neměli důvod stát proti sobě, do nesmiřitelných táborů. Autoři, kteří rozsévají figury umlčování, bazírují na vylhaném morálním a politickém kýči. Proč bychom ale měli podléhat vyhrčené a falešné ideologičnosti, která nás hodlá strašit přízrakem minulosti, proč bychom měli toužit po spočinutí v ohlupujícím a kýčovitém mýtu?

Hrabalova díla si můžeme vysoce cenit pro jeho přiznaný a reflektovaný ironizující vztah k minulosti, pro bohatost a pestrost vypravěčského gesta, v neposlední řadě pro jeho inovativní pohled na skutečnost. V dnešních kritických výhradách, v nichž je znevažován Hrabalův odkaz, se nejedná již pouze o něj, nýbrž také o budoucí podobu veřejného prostoru. Těžko říct, jestli je Hrabalovo dílo s rozpaky a obtížemi přijímáno pouze proto, že v sobě neobsahuje legitimizační vyprávění, nebo také proto, že se vzpouzí ideologicky schematické četbě (kterou navíc samo ironizuje). Není to ostatně ani příliš důležité, podstatné je totiž jeho dědictví jako výzva. Ta nás přivádí k osvobozující moci literatury, která není svazována politickými ohledy, podbízivostí a ideologickým diktátem (a když už, tak ironizovaným), k tomu, abychom oproti falešnému mýtu pravdy konečně postavili obnaženou a obtížně čitelnou pravdu ironie.

Autor je literární teoretik.



Slavnostní vynesení lavičky s Bohumilem Hrabalem na náměstí Přemyslovců v Nymburce. Foto Miroslav S. Jilemnický

Člověk je spisovatel, nebo otec

Esterházyho návštěva na letošním veletrhu Svět knihy se nesla ve znamení jeho imaginárních i skutečných otců – vedle představení českého překladu Opraveného vydání došlo i na vzpomínání na Bohumila Hrabala. V následujícím rozhovoru se s lehkostí sobě vlastní vyznává z lásky k citacím, literárním vzorům, svobodě a látkovým plenám.

ADÉLA GÁLOVÁ

Víte o tom, že stejně jako měl Hrabal vás, máte teď i vy v České republice svého „Esterházyho“? Dora Kaprálová vydala nedávno Zimní knihu o lásce, která je vámi a vašim psaním přiznaně ovlivněná. Sama autorka se pak vyjádřila, že jako jste vy proháněl Hrabala, bude teď ona honit vás. Jak se vám líbí takové „Člověče, nezlob se“ ve středoevropském prostoru? Konkrétně její pronásledování mě dosud nedostihlo, ale očekávám ho s otevřenou náručí. Tenhle jev má samozřejmě svou komickou stránku, ale taky jednu vážnější – poukazuje totiž na charakter literatury. Na knihy, jež na sebe navzájem odkazují, na to, že některé z nich lze napsat jen proto, že už někdo před námi napsal nějaké jiné. Právě tohle znamená v literatuře „tradici“. Pokud jde o případ netalentovaného autora, bude se jednat o nápodobu či plagiát – ten je však bez významu a z literatury vypadne. V opačném případě je vždycky hezké vidět, že si jeden stoupne na ramena druhému, a to i tehdy, když mu nikterak neprojeví svůj vděk – nejde koneckonců o večírek slušně vychovaných chlapců a děvčat, nýbrž o to, že v tu chvíli zrovna potřebuji použít něco z té starší či současné knihy, něco, co už kdosi napsal, a já se od toho můžu odrazit. V mém případě snad ani není nejlepším příkladem Hrabal, ačkoli jsem se od něj naučil mnohé, protože má, ještě mimo svou vlastní genialitu, také zvláštní genialitu českou, takovou, kterou u Maďarů postrádám.

V čem spočívá?

V tom, jak přistupuje ke společnosti a k humoru, anekdotě. Hrabalovská anekdota se velice liší od té maďarské, která je vždycky sebeobránná, což se projevuje tak, že v ní Maďar vítězí. Neboli jde o anekdotu kompenzační, v níž si Maďar vynahrazuje množství historických porážek. V české anekdotě je mnohem víc sebeironie – jejím hlavním protagonistou může být i poražený.

Nejsou ironie a sebeironie také jistým druhem sebeobrany?

Sebeironie je znak určité síly, ironii lze interpretovat jako jistý druh sebeobrany, spíš je to ale otázka perspektivy. István Örkény řekl, že ironie je postoj, kdy se člověk postaví na hlavu a dívá tak na svět. Už se mi dřív přihodilo, že podle mého románu Jedna žena napsala autorka z Drážďan paralelní knihu s názvem Jeden muž.

Tak tomu říkám náhoda, protože u Dory Kaprálové jde de facto o stejný příběh...

To je legrace! V maďarštině už na tenhle příběh taky navázali, konkrétně Mátyás Dunajcsik. A nutno říct, že to může být dost nebezpečné – jeho struktura je velice výrazná, je dost složitě se z ní vymanit. Dobrý autor se jí vymkne.

Zmínili jsme Hrabala. Určitě se vás na něj, zvláště nyní kvůli jeho jubileu, neustále ptají. Chtěla bych se ale, snad ne příliš neuctivě, odrazit od jednoho z pozdních aspektů Hrabalovy tvorby. Nemají někteří autoři ve stáří sklon k mírnému „kýčovatění“? Značí určitá sentimentalizace ztrátu sebereflexe, nebo spíše odvahu k upřímnosti? Říkáte, že pozdní Hrabal zkýčovatel? Vidíte, to mě ještě nenapadlo, že by to tak mohlo být. Ale hrabalovské vidění se, podobně jako perspektiva každé velké tvorby, pohybuje po velice úzkých stezkách. A pokud tuhle stezku opustí... Vždycky je to otázka rovnováhy. Hrabal pracuje se spoustou citovosti, kterou umí geniálním způsobem vybalancovat. Jsou chvíle, kdy rovnováha mírně zakolíšá, a tehdy se z toho stane kýč. Napadají mě

kupříkladu některá filmová zpracování – to jsou čisté kýče.

To je samozřejmě jiný problém...

Vidíte? To jsou ty kýče k pomilování – já kýč nesnáším do té míry, že nejsem schopen milovat ani tyhle. Navzdory tomu, že se v nich čas od času vyskytnou fantastičtí herci, a herec je vždycky složitější úkaz než nějaké adaptační konstrukce. Myslím ale, že každé dílo je do jisté míry nebezpečné samo sobě. Když jeho rovnováha zakolíšá, jde o to, kterým směrem se překloupí. U Hrabala směrem k citovosti, rozcitlivělosti. U mě zas obvykle k přílišné překombinovanosti. Z textu se stane plané mudrování. Někaké takové specifikum má každý autor. O automobilových závodnících se například říká, že žijí na hraně – jednoduše nemůžou jezdit bezpečně, ale mezi životem a smrtí. Takže když pak chce někdo psát o bůhvíjakých nuancích svých citů, musí se pohybovat právě na té hraně. Když ji překročí, prohraje. U mě už začíná být tato otázka pomalu aktuální: co se s člověkem stane, když zestárne. Vidíme spoustu lítostivých starých lidí, kterým hned vlhnou oči, ale vidíme i opak, takové, co se zatvrdí. Takový Fontane například až do svých šedesáti nenapsal nic zásadního, skutečným „mladým autorem“ se stal až v šedesáti, jeho velké romány vznikly až později.

Platí podle vás rovnice, že čím je autor upřímnější, tím je přesvědčivější text?

Myslím tím nějakou vnitřní autenticitu, absenci autostylizace v intimní rovině. Tohle podle mého neplatí. Upřímnost je zvláštní termín – upřímný má být člověk například u zpovědi, v momentě, kdy poklekáme před kněze. Jinak tam ani nemusíme chodit. Upřímnost v literatuře je občanská ctnost – je jeden bonmot, teď si nevzpomenu na jeho autora, podle kterého se „Boží existence dokazuje pomocí řady falešných důkazů“. Neboli jde o to, dospět k pravdě, respektive ukázat pravdu pomocí sledu lží. Myslím si, že literatura je velmi vážná věc, ale nikdy by neměla ztrácet ani svou lehkost. Spisovatel nemá být tím upřímným, upřímný má být text. A to, jak se má text k autorovi, je složitá otázka. Říkává se taky, že nelze psát z nenávisti – ani to není podle mě jisté. Důležité je to, co ve své podstatě dává vzniknout formě. Výsledná forma nechť je tím, co bude upřímné, forma ať nelže. Ale pokud vám tu například upřímně vyložím svůj život, to nic neznamená.

Ale to jsem neměla na mysli.

Já vím, možná jsem se příliš zasekl na pojmu upřímný, protože je to vlastnost, která se už hodně vztahuje k autorovi, čemuž nepřikládám valný význam. Může hrát svou roli u spisovatele v jeho občanské roli. O takovém Adym bych si například nemyslel, že to byl bůhvíjak upřímný člověk, neboť v jednom kuse někoho podváděl – milenky, přátele...

A vůči sobě samému?

Upřímnost k sobě samému je taky nejednoznačná. Čas od času neškodí, když je člověk vůči sobě samému slepý. Když si není tak úplně jistý tím, co vlastně provádí. Někdy je to vysloveně k užitku. Já jsem kupříkladu velice slabý na poli sebeanalýzy. Stává se mi třeba, že nevidím radikálnost některých svých kroků, míněno textů. A je to tak dobře, protože v opačném případě by člověk mohl mít tendenci začít přemítat o důsledcích své radikality a mohlo by se mu taky nakonec přihodit, že by se lekl. Já se nelekám – ne proto, že bych byl odvážný, ale proto, že jsem si něčeho nevěšiml. Z toho, myslím, vyplývá, že s pojmem upřímnosti se moc daleko nedostaneme.

A může případně ovlivnit působivost textu?

Sugestivita je otázka formy; stane se, že upřímnost je hybnou silou textu, ale jsou případy, kdy je touto hybnou silou právě její absence, respektive jakási prázdnota. Pokud tedy prohlásíme o nějakém textu, že je lživý, neříkáme tím nutně, že lživý je jeho vztah ke světu, jako spíš to, že falešný je svět, který nám předkládá. Mě osobně například děsně zajímá psaní textů, jejichž reference jsou podvrh. Napíšu třeba, „jak dobře víme, Budín byl dobyt zpět v roce 1685“. Budín byl přitom zpět dobyt v roce 1686. Pokud to ovšem náš čtenář neví, objeví se tahle informace pouze ve formě chyby. Právě z toho důvodu platí, že je rozdíl mezi pravdou světa a pravdou románu. Upřímnost pak získává smysl z hlediska pravdivosti textu.

Necháte se při psaní vést spíše intuicí, nebo máte své zavedené pracovní postupy?

Mám svůj stálý pracovní postup, který funguje, když funguje také intuice. Pracovní řád je nicméně důležitý. Nevím o jediném prozaikovi v dějinách literatury, který by nebyl pilný. Tomu se jednoduše nelze vyhnout. Flákání je nepřipustné.

A v návalu inspirace se psát nedá?

Ale ano, to lze také, znám takové případy. Víte, někdy slychám, že spisovatel píše proto, že chce změnit svět nebo se obrací k Bohu, ale takový Dostojevskij, který se Bohem zabýval poměrně dost, se přesto dostal do situace, kdy prohrál v jednom kasinu nedaleko Frankfurtu veškeré peníze a do měsíce je musel splatit. Tak se zavřel v pokoji, sehnal si stenotypistku a za tři týdny napsal svůj román Hráč, který platí za jedno z jeho relativně vydařených děl. I tam lze samozřejmě mluvit o tom, že důvodem k psaní mu byla nějaká existenciální nutnost či Pánbůh, v první řadě ale přece jen potřeboval vrátit ty prachy. Všechno má pak pochopitelně svou cenu. Dostojevskij se pak do své stenotypistky zamiloval a nezbylo mu, než se s ní oženit. Takže to nebyl zrovna výhodný obchod.

Chtěl jsem ale pouze říci, že skutečně existuje taková nárazová práce a že právě díky velikosti či prudkosti nějaké intuice se občas stane, že člověk během jediného dne udělá stejně práce, kolik jindy za tři týdny. Psaní prózy je běh na dlouhou trať, může trvat celé roky a člověk musí být velmi disciplinovaný. Může pít, ale když už začíná druhou láhev, neprospívá to. Je to stejné jako okopávat zahrádku. Musíte k tomu sednout a makat, makat, makat. Existuje spousta metod, co dělat, když to nejde. Někdo odjede do Nice a lije tanečnicím do střevců šampaňské. Já jsem si vybral jiný způsob, protože tehdy nebylo lehké získat pas. Prostě píšu pořád dál, píšu špatně – a pak se to někde zlomí. Podstatná je ta změna skrze práci. Když člověku chybí intuice, bývá to v počátcích psaní velmi žalostný stav. Člověk má nápad, který začne rozvádět, a hrozně dlouhou dobu je celý ten útvar plochý, jednodimenzionální. Proces, kdy se z toho najednou stane prostor, přibude třetí dimenze, je strašně zajímavý. A když to pak „naskočí“, dá se ve vzniklém prostoru pracovat už o něco klidněji. Doopravdy klidně ovšem nikdy. To je na téhle práci to nejošemetnější: do poslední chvíle musíte být připraveni to celé odpískat.

Opravdu až do poslední chvíle?

Já vím, že se to lehko tahle řekne. Harmonii Caelestis jsem psal téměř deset let – a dokonce i ke konci osmého roku mě napadalo: A co kdybych to teď prostě...? Tenhle přístup si člověk zkrátka musí podržet, nesmíte se mu, pokud znovu použijeme tohle slůvko, bránit.

S Péterem Esterházym o tom, co znamená stát druhému na ramenou



Péter Esterházy. Foto Walter Craveiro

Musíte si uchovat stav, vyplývající ze specifické destruktivity svobody. V každé chvíli je třeba si být jist, že použité řešení je nejlepší z možných. Že je dobré, nestačí, to je triviální. Když si řeknu, tohle není dobré, tak to vyhodím; tohle naopak dobré je, tak to tam nechám. Musíte vědět i to, že lepší řešení neexistuje. A dokud to nevím, nemůžu psát dál.

Jak často škrtáte?

To je složité, protože já text několikrát přepisuji, přesněji třikrát. Pokaždé doufám, že napodruhé už to bude dobré, ale nikdy to tak není. Vždycky ještě něco zbude, a nejde pokaždé o skutečné škrtání, jen o větší změny. A i ty chybějící části se vlastně do textu nějak začlení – prostřednictvím odvedené práce. Z Harmonie jsem jednou vyhodil dvě stě stran a nebyl to ani tak špatný pocit, protože jsem je vyhodil proto, že jsem najednou přišel na správné řešení. Měl jsem třeba nápad, že v Harmonii nebudu psát „já“, ale „syn knížete Modrovouse“. Zdálo se to jako skvělý nápad. Jednak odkaz na Bartóka, jednak ten „kníže“, modrý vous, ale také erotická konotace... A docela dlouho to opravdu fungovalo, jenže najednou se celý text začal šíleně komplikovat, protože místo „šel jsem do kuchyně“ jsem najednou musel psát „syn knížete Modrovouse šel do kuchyně“, přičemž v daném případě neznamenal tato varianta nic víc než to, že jsem šel prostě do kuchyně. Jinak řečeno, stal jsem se otrokem sebe sama... Tomu se říká práce.

Je obtížné se po dokončení práce odpoutat od textu?

Už samotná otázka dokončení je problematická; na rozdíl od 19. století, kdy se buď vzali, nebo se zabili. Už u klasických moderních

románů jako jsou Proustovy či zejména Musilovy se setkáváme s tím, že nejsou náležitě dokončovány. Pokud jste ale viděla Proustův rukopis, je naprosto fantastický: rozepisuje, zapisuje do závorek, zapisuje i do uzávorkovaných závorek. Prostě je vidět, že jde o nekonečný pracovní proces, během kterého se věnuje dalšímu rozepisování textu. Musil je zase čím dál tím fragmentárnější. Ve skutečnosti měl štěstí, a to říkám bez jakékoli ironie, že umřel. Jen díky tomu se mu podařilo dílo dokončit. Nešlo pochopitelně o zrovna legitimní poetickou metodu. Zakončení je nicméně skutečně velká otázka: řekl bych, že se jedná o otázku citu. Vědět, že už text o nic neobohatím, když k němu něco připíšu. Leda snad ještě pár drobných zajímavostí... Je to hodně citlivý bod.

A cizelovat, vylepšovat se už nedá? Často se s tím peru u překladů: ptám se, zda už nastala ta správná chvíle k odložení textu, moment, kdy už to nemůže být lepší.

Ano, přesně tak. To je prostě určitá schopnost: znám osobně člověka, který se tímhle způsobem nestal překladatelem. Stal se z něj poradce, protože byl moc geniální. Na všechno měl tři řešení. Jedno mělo tuhle výhodu, druhé zase jinou. Je třeba se rozhodnout a u psaní je to stejné. Dospěju do nějakého bodu a vidím, že k tomu, abych mohl vykročit dál, bych musel ještě přečíst nekonečné množství textů. Jenže nekonečné množství textů se k jedné knize přečíst nedá. A v té chvíli si řeknu: vydám se tudy. Proč právě tamtudy? Prostě proto, tečka. Protože si to tak moje panská libovůle přeje.

V Harmonii Caelestis se zabýváte vztahy mezi otcem a synem. Vy sám

jste otcem, máte čtyři děti. Já mám dvě; než se narodily, byla jsem přesvědčená, že na rodičovství bude ze všeho nejsložitější strach, který mi už nadosmrtní prostoupil život. Prostoupil, ale v jiném smyslu: totiž v podobě hrůzy z poznání, že jim budu muset asistovat při postupném probouzení do reality. Vaše děti jsou už dospělé. Jak jste se s podobným úkolem popasoval?

Neměli jsme v sobě strach. V případě mého rodičovství to byla, myslím, zejména genialita mé ženy, respektive její smysl pro proporce, co umožnilo funkční model. Jednak je skvělé, když má člověk hodně dětí, protože se tak nějak přirozeně distribuují takové ty praktické obavy, co člověk pociťuje u jedináčků: na jedné straně pochopitelně nelze přestat být ani na minutu zodpovědný, zároveň se vám smrskne prostor k přestrašení, která také není dobrá. Já patřím do doby klasických plen – u svého prvního dítěte jsem měl funkci jejich žehliče, aby se mě rodina taky něco měla. Pracoval jsem tehdy v noci, a když si šli ostatní lehnout, já věšel plínky. U druhého dítěte pak už člověk místo žehlení tu plenku prostě jen tak protřepe. Dojde k nějaké přirozené uvolněnosti.

Takový ten úplně bytostný strach ze sebe ale člověk jen tak nevymytí, nemáte ten dojem?

Když ho máte, tak ho prostě máte... Já jsem strach neměl, ale jak pak děti postupně rostly, a zejména když vyrostly, spíš než strach jsem pociťoval smutek, že jim nemůžu pomoci. Dokud jsou malé, zabývá se člověk – pokud to přeženu – hlavně tím, jestli jsou zdravé a jestli se dobře učí. Později už ovšem tím, zda jsou šťastné. A k jejich štěstí

už nemůžu nijak zvlášť přispět. To, co jim člověk může dát, se pak tudíž vlastně zdá být jaksi málo. Někdy se ukáže, že jim to stačí, někdy vidím, jak jsou se mnou nespokojené. Mít strach mě ale napadlo až relativně pozdě. Zodpovědnost jsem cítil, to ano.

Víte, já jsem měl vždycky dosti přísný životní řád a v tom smyslu jsem toho hodně propásl. Můj dnes už sedmadvacetiletý syn mi ještě tu a tam řekne: „Tati, ještě pořád jsme nebyli v observatoři.“ Říkám mu: „Chlapče, buď tak hodný, je ti sedmadvacet, zajdi si do observatoře a povyprávěj starému otci, jaké to bylo. Teď už mě s tím neser.“ Nicméně: měl jsem s ním do té observatoře zajít. Já si vždycky říkám – a možná trochu klidněji, než bych měl –, že jsem prostě takový průměrný táta. Moje děti si musely projít taky tím, že mají „celonárodně proslulého“ otce. To není žádná legrace. Člověk je buď spisovatel, nebo otec. To jsou v zásadě neslučitelné věci. Jako táta musím umět něco jiného: poskytnout určitou jistotu, zatímco pro spisovatele, jak už jsem to zmiňoval, není nikdy jisté nic. Krom toho mohou nastat velice trapné chvíle, třeba ohledně toho, které z textů si mají přečíst, a kdy. Já mám například jednu pseudoautobiografii, ve které se náhle zjevují děti a říkají věty, které moje děti znají. Bylo velmi zajímavé pozorovat, jak už ve velice raném věku zaujaly mimořádně sofistikovaný postoj: „Tohle je jenom literatura, s námi to nemá nic společného.“

Péter Esterházy (nar. 1950) je potomkem slavného šlechtického rodu. Publikuje od sedmdesátých let. Je držitelem řady literárních ocenění. Do češtiny byly přeloženy některé romány: Malá maďarská pornografie (1984, česky 1992; je součástí šestisvazkového cyklu Úvod do krásné literatury), Pomocná slovesa srdce (1985, česky 2005) Hrabalova kniha (1990, česky 2002), Harmonia caelestis (2000, česky 2013), Opravené vydání (2002, česky 2014) i esejistická tvorba v souboru Hrách na zeď (1999). Podle spisovatele Pétera Nádasze maďarská literatura díky Esterházymu konečně dospěla.

HON VÍRU

Mikrodrama maďarského spisovatele Györgyho Spiróa se vrací na počátek první světové války. Telefonát ruského cara Mikuláše II. a německého císaře Viléma II, k němuž došlo 28. června 1914 těsně po atentátu na arcivévodu Františka Ferdinanda d'Este, rozkrývá nečekané historické souvislosti.

ADJUTANT: Vaše císařské veličenstvo, na drátě máte Moskvu! Mohu vám dát cara Mikuláše?

VILÉM: Ano. – Votře Majesté, car?

MIKULÁŠ: Votře Majesté, císař?

VILÉM: Můj milý Niki!

MIKULÁŠ: Můj drahý Vili!

VILÉM: Jak se má moje znejmilejší sestřenka?

MIKULÁŠ: Carevna se má dobře, láskyplně a uctivě tě zdraví! Každý týden mi připomíná, že kdybys mě nepobízěl, vůbec bych se neodvážil požádat ji o ruku!

VILÉM: 8. dubna, právě před dvaceti lety... Však jsem tě dlouho přemlouvat nemusel, jen jsem ti vrazil do ruky pugét...

MIKULÁŠ: 1894! Nejšťastnější rok mého života! Už je to dvacet let, hrůza, jak ten čas letí!

VILÉM: Bylo by hezké, kdybys tě mohl opět přivítat v Německu!

MIKULÁŠ: V listopadu to budou čtyři roky, co jsem byl u vás naposledy na honu.

VILÉM: Bylo chladno.

MIKULÁŠ: A bláta po kolena. Ale já mám bláto rád. Skolili jsme snad čtyřicet jelenů, přes šedesát srnců...

VILÉM: Niki, přijed' letos na podzim zas!

MIKULÁŠ: Milerád! V září válku dozajista ukončíme.

VILÉM: Co to, ona zanedlouho vypukne?

MIKULÁŠ: Dnes byl zastřelen rakouský následník trůnu.

VILÉM: Vážně? A jak to, že o tom nic nevím?

MIKULÁŠ: Mně to také oznámili teprve před pěti minutami.

VILÉM: Franz Josef o tom ví?

MIKULÁŠ: Však on už se to dozví. Pošle Srbsku ultimátum, a Srbsko ho odmítne; já budu mobilizovat...

VILÉM: Já se přidám na stranu Franze Josefa...

MIKULÁŠ: A tvoje vojska se střetnou s mými vojsky. Jako bojiště navrhuji východní Prusko, kraj kolem Visly poblíž Varšavy, ty končiny obývají Poláci, těch škoda nebude. Generál Samsonov již čeká v plné zbroji.

VILÉM: U mě se zase Von Mackensen už nemůže dočkat, kdy si s někým změří síly.

MIKULÁŠ: Za pár neděl, poté co sklídím několik menších vítězství, uzavřeme na východním bojišti mír. Ty jsi stejně vážně zainteresován jen na bojišti francouzském. Nebudu nic namítat, vtáhneš-li do Paříže.

VILÉM: To je od tebe milé, Niki.

MIKULÁŠ: Srbsko, Rumunsko a Balkán si i nadále ponechám já. Polsko zůstane rozdělené.

VILÉM: Souhlasím.

MIKULÁŠ: U nás je takové napětí, tolik jurodivých, revolucionářů a bezbožníků a tolik generálů hladovějících po úspěchu, že je musím nechat, aby si vybili přebytečnou energii.

VILÉM: Mě také z těch mých generálů pomalu raní mrtvice, už je nemám kam povýšit: Von Seecht, Hindenburg, Ludendorf, von Falkenhayn, von Moltke... Nejsem štont jim pořádat tolik manévry, aby mohli dokázat, co v nich vězí... Nějaká válka by se docela šikla, přestože se obávám, že to moje generály přespříliš posílí... Buď tak laskav, vynasnaž se, aby proti nám Brusilov a ostatní tvoji generálové čacký bojovali!

MIKULÁŠ: To ti slibuji. S generály to máš jako s mopslíky, občas je musíš nechat, aby se vyskotačili, aby pořád necítili, že je škrtí obojek. A taky opozici se musí něco předhodit, ať se v dumě hezky vyžvaní... Jak se mají bolševici ve Švýcarsku, co je financuješ?

VILÉM: V jednom kuse hrají šachy, protože jinak nemají do čeho píchnout. Je jich sedmadvacet a vytvořili šest vzájemně znepřátelených frakcí.

MIKULÁŠ: Co je na těch šachách tolik baví?



Německý kavalérista s plynovou maskou a oštěpem, 1917

VILÉM: Jak to bylo s tím atentátem? Kde se to stalo?

MIKULÁŠ: V centru Sarajeva.

VILÉM: Sarajeva... Kde to je?

MIKULÁŠ: V Srbsku. Nebo vlastně ne, tadyhle adjutant vrtí hlavou... V Chorvatsku? Taky ne? V Bosně, říká adjutant. První atentátník, hned ti řeknu jméno, ano, Muhamed Mehmedbašić, se neodvážil vystřelit, ačkoli předtím to svatosvatě slíbil.

VILÉM: To je turecké jméno, ne? Ti atentátníci jsou Turci?!

MIKULÁŠ: Poturčení Slované, nebo poslovanštění Turci. Atentátníci jsou jihoslovanští nacionalisté sdružení v organizaci Narodna Odbrana. To znamená Obrana národa.

VILÉM: Kolik těch jihoslovanských národů vlastně je?

MIKULÁŠ: Kolik jich je? – Adjutant říká, že šest nebo sedm... Oni se všichni chtějí spojit do takového malého samostatného jihoslovanského království. Takový státeček ruským zájmům příliš nevyhovuje, ale musím jej podporovat proti Slovanům, co dostávají peníze od Rakušanů. No prostě tomu Muhamedovi spadlo srdce do kalhot a nevystřelil. Druhý atentátník... Jak že se jmenuje? Nedeljko? Tak tedy Nedeljko... Hodil na vůz bombu, ale špatně ji odjistil, vybuchla o deset vteřin později, než měla, takže zranila až osazenstvo dalšího vozu... A ten Nedeljko na místě

spolkl cyankáli a skočil do řeky, nevěděl, že je hluboká jenom deset centimetrů, málem si zlomil vaz... A cyankáli už bylo nějaké proslé, takže ho vůbec neotrávil... (směje se)

VILÉM: A to jsou tvoji nejspolehlivější agenti? Niki!

MIKULÁŠ: To nejsou moji agenti, já je jen platím. Laciná cháska, oni jsou spíš zaslepení, než aby jim šlo o peníze. Já tě upozorňuju, Vili, že o spáchání atentátu jsem se dozvěděl dřív než celý ostatní svět.

VILÉM: Však já si to se svou tajnou službou ještě vyřídím. Ale povídej, jak to bylo dál!

MIKULÁŠ: Raněné odvezli do nemocnice a Franz Ferdinand se rozhodl, že je s kněžnou Sophií navštíví. Šlechetné gesto. Šofér, to je náš člověk, si jakoby spletl cestu, zastavil a začal couvat.

VILÉM: Na to je nějaký odborný termín...

MIKULÁŠ: Rusky říkáme rykverc.

VILÉM: To je ono!

MIKULÁŠ: Šofér manévroval na nábřeží, několikrát mu vyplivl motor, nabízel výborný terč. Měl střílet další atentátník, jak on se to jmenuje? – Gavrilo Princip. Děkuji. – Zamířil, ale ukázalo se, že si ráno zapomněl nabít pistoli. Takže je nakonec, následníka trůnu i s manželkou, zastřelil jeden z tělesných strážců, z půlmetrové vzdálenosti, přímo z vozu. Jako pachatele chytili toho chlápka, toho Gavřila, ten taky hned polkl cyankáli,

OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ

2/ bienále festivalu

NEW OPERA DAYS OSTRAVA

NO DO

DNY NOVÉ OPERY OSTRAVA

DIVADLO JIŘÍHO MYRONA
DIVADLO ANTONÍNA DVOŘÁKA
COOLTUR

BERNHARD LANG / MARTIN SMOLKA / PETR KOTÍK

RUDOLF KOMOROUS / MOJIAO WANG

25 — 28 / 06 / 2014
OSTRAVA

www.newmusicostrava.cz
www.ndm.cz

György Spiró



ale byl tak nervózní, že je vyzvracel, zřejmě to bylo zase to prošlé... Jel s nimi v automobilu taky jeden guvernér... – Prosím? Adjutant říká, že se jmenuje Poťorek. Tak tomu se nic nestalo.

VILÉM: Prošlé cyankáli...! (chichotá se) Už dlouho jsem se tak nepobavil! – No, a jak se má tvůj syn, korunní princ?

MIKULÁŠ: Ta krvácvost se mu snad trochu zlepšila... Permanentně ho léčí náš dvorní génus, zařikáváním, kladením rukou, modlitbami...

VILÉM: Rasputin, já vím, pořád mi o něm chodí hlášení. Ještě stále má u tvého dvora tak velký vliv?

MIKULÁŠ: Moje žena na něho nedá dopustit. Problém je v tom, že odmítá válku, protože se obává, že by znamenala konec Romanovské dynastie, a nijak se tím netají.

VILÉM: To je známkou omezenosti.

MIKULÁŠ: Je to génus, ale nemá za mák vzdělání. Nechápe, z kolika stran jsem napadán. Trochu klidu mi může zajistit jedině blesková válka.

VILÉM: Až moc známá situace. Doručení nót s vyhlášením války si vyžádá dva až tři týdny, ale v půlce července už se do sebe můžeme pustit, srpen také ještě padne na válčení a v září už můžeme uzavírat mír.

MIKULÁŠ: Mně to vychází taky tak.

VILÉM: Jak se má tvůj bratránek, král Jiří? Co se ti doneslo o jeho úmyslech?

MIKULÁŠ: Král Jiří souhlasí s tvým prohlášením pro anglické listy, že v Německu sílí protianglické nálady. Co se jeho týče, podporuje a podněcuje britskou nevraživost vůči Němcům. Vstoupí do války na naší straně, proti tobě.

VILÉM: S tím počítáme. Žádné velké slovo do pranice to nebude, Anglie je daleko. Mám v plánu použít proti Francouzům jedovatý plyn. Během půl hodiny se tím prý dají zabít statisíce lidí, tak uvidíme. Tvoje vojska ovšem plynu ušetřím. Prosím tě, Niki, králi Jiřímu ode mě předej srdečné pozdravy. Jsem moc zvědav, nakolik si dokáže s jeho flotilou poradit moje ponorky.

MIKULÁŠ: Král Jiří na ponorky příliš nevěří. Podle něho válka potrvá až do začátku, možná do poloviny října.

VILÉM: Moji generálové tvrdí, že jeho flotilu zničíme mnohem dříve.

MIKULÁŠ: Slyšel jsem, že se chystáš nasadit nový typ válečných vozů.

VILÉM: Ano, tanky. Ty žádná překážka nezastaví. Ale mezi námi: víc si toho slibuji od bojových letadel. Budou shora shazovat granáty.

MIKULÁŠ: Já vkládám důvěru v lidi. Odvaha a početní stavy ruského lidu jsou nevyčerpatelné.

VILÉM: Odhodlanost německého vojáka je příslovečná. Však my Francouzům ukážeme,

zač je toho loket! – Nuže, drahý Niki, doufám, že tě budu moci v září spolu s britským panovníkem přijmout v Berlíně.

MIKULÁŠ: Rovněž doufám. Pozvání s díky přijímám a dám vědět králi Jiřímu V., aby s tím počítal. On to také jistě s potěšením uvítá.

VILÉM: Předej carevně výraz mé nejponíženější úcty. Královna Viktorie měla Alix ze všech svých vnoučat nejraději a my, ostatní vnoučata, jsme jí to velmi záviděli.

MIKULÁŠ: Obdivuhodná žena, neúnavně mi opravuje anglickou výslovnost. – Poslední dobou ji zneklidňuje, že mezi Rusy sílí protiněmecké nálady, marně jí říkám, že to musí být a že tyto nálady trvají jen dočasně, po válce jim bude rázem konec. (směje se) Skočit po hlavě do deseticentimetrové vody a přezít to! C'est ridicule!

VILÉM: (směje se) Prošlé cyankáli! C'est magnifique! – Měj se blaze, drahý Niki, buď uchován s celým svým národem při dobrém zdraví!

MIKULÁŠ: Mnoho štěstí, Vili, tobě i tvým vojskům!

(Klapnutí aparátu)

ADJUTANT: Veličenstvo, na druhé lince vás hledá generál von Mackensen.

VILÉM: Hned. Vy začnete neprodleně organizovat hon. Bude na začátku, ale nejspózději v polovině září. Přijede ruský car, britský

panovník, císař František Josef a víte co, ať si třeba přijede i nějaký Francouz, který to přežije; možná že až se jim to tam zbortí, restaurují monarchii; ať přijede francouzský král. (směje se) Všichni samozřejmě s celým příbuzenstvem, ať to protokol sepíše. Chci, aby úlovky byly mimořádně bohaté. Alespoň osmdesát jelenů a sto dvacet divokých vepřů!

ADJUTANT: Jak poručíte, Veličenstvo!

VILÉM: A medvědy! Ať má car radost! Nejmeně dvacet ledních medvědů!

ADJUTANT: Lední medvědi v Rusku nejsou...

VILÉM: Právě proto! Sežeňte nějaké z Aljašky!

ADJUTANT: Aljašku Rusové prodali Americe... Jak seženeme lední medvědy, jestliže i Amerika vstoupí do války?

VILÉM: Amerika je daleko a zůstane neutrální! – Ale když mermomocí chcete, můžete pozvat i amerického prezidenta... Kdo je tam vlastně prezidentem? Má vůbec nějaké jméno?

ADJUTANT: Někaký Nelson nebo Wilson... Zjistíme si to, Výsosti.

VILÉM: To jsou zatím lidé úplně bez tradic, pochybují, že vědí, co je to hon, ledaže by měli lovit Indiány...

ADJUTANT: K ledním medvědům opatříme taky Indiány.

VILÉM: Nechte jich přivést šedesát.

ADJUTANT: Pět tuctů, tedy kopu Indiánů, na váš rozkaz. Kdyby nám Amerika nedala, objednáme si od cara Čukče.

VILÉM: Podrobnostmi mě nezatěžujte. Chci, aby to byl mimořádný, pamětihodný hon! Něco, co tu ještě nebylo, obrovský, obrovitánský hon míru! A ještě něco. Než rozešlete pozvánky, nezapomeňte jim vyhlásit válku.

Z maďarského originálu přeložil **Robert Svoboda**.

György Spiro (nar. 1946 v Budapešti) je dramatik, spisovatel, esejista, novinář a vysokoškolský pedagog. Pracoval jako dramaturg v Národním divadle v Budapešti (1975–1977) a v Divadle Gergelye Csikyho v Kaposváru (1981–1992). V letech 1992 až 1995 působil jako ředitel Szigligetiho divadla v Szolnoku. Spisovatelskou dráhu započal sbírkou *Ne mondj le semmiről* (Ničeho se nezříkej, 1972), o dva roky později následoval román *Kerengő* (Křížová chodba), inspirovaný životem a dílem jednoho z nejvýznamnějších představitelů maďarské básnické moderny Endre Adyho. Značné uznání si získaly romány *Pod značkou X*. (Az Ikszek, 1981; česky 1990 v překladu Anny Valentové), *A jégmadár* (Ledňáček, 2001) a *Fogság* (Zajetí, 2005). Kromě původní tvorby se věnuje také překladatelské činnosti především ze slovanských jazyků (dramata Čechova, Wyspiańskiego, Gombrowicze, Milosze a dalších).



Elekce Progres

6.6.14/Meetfactory

Přehlídka české elektronické hudby

Aid Kid / Anomal Planet / Attitudes / DJ Johana
Dné / Felix! / FM / Holy / HRTL / CHIK / Chucpe
Kewu / Layup / Murder Bear Doug / MGDNL
Monikino Kino / Mr. Moustache / PDCH
Planeta Nova DJs / Restage / Sonja / Tenten
Thrillcrumbs / Ticho de Beige / Tom Holíč / WIRE
a diskuze, workshopy, divadlo

Vývoj. Odlišnost. Nový přístup. Minimalismus. Média.

Taková jsou témata letošního ročníku Elekce, která nese jednoduchý podtitul "Progres". České elektronické hudbě se po dlouhé době začíná dařit, reaguje na současné trendy, přestává se uzavírat do sebe, a tak se z klubů začíná dostávat do mp3 přehrávačů, rádií, videí, filmů - slyšet ji můžete takřka všude. Zásadní roli pak hrají v šíření nejen nezávislá média, ale i samotní posluchači.

Přijďte tedy podpořit hudebníky i Vy!

I letos bude Elekce probíhat na třech scénách, přičemž jedna bude venkovní. V rámci jednodenní přehlídky pak představíme to nejzajímavější z české elektronické scény a aby toho nebylo málo, nabídneme divadelní hru, workshop a diskuze, které se týkají právě vývoje, progresu, nových nadějí a talentů.

Těšíme se na Vás 6.6. v pražské Meetfactory!

Finanční podpora



Hlavní mediální partneři



Mediální partneři



Víc než jen náboženství

Konflikt ve Středoafrické republice

Sektářské násilí, které zachvátilo Středoafrickou republiku, není jen důsledkem náboženské nenávisti mezi křesťany a muslimy, ale má hlubší ekonomické a sociální kořeny. Stabilizace situace musí začít ochranou permanentně ohroženého civilního obyvatelstva, teprve pak bude možné se pokusit o sjednocení naprosto rozvrácené společnosti.

KATEŘINA WERKMANOVÁ

Když v březnu 2013 svrhla povstalecká koalice Séléka prezidenta Středoafrické republiky Françoise Bozizého, málokdo za hranicemi země událost zaznamenal. Jen hrstka znalců místních poměrů varovala, že země stojí na pokraji kolapsu. Až když se pochmurný scénář začal o několik měsíců později naplňovat, přitáhlo narůstající násilí pozornost zahraničních vlád a médií.

Převládající interpretace konfliktu ve Středoafrické republice se soustředí na jeho nejviditelnější projevy a zobrazují jej jako výraz náboženské nenávisti mezi dominantními křesťany a muslimskou menšinou. Ačkoli se nepřátelené milice nyní skutečně sebeidentifikují především skrze náboženské vyznání a brutalita jejich násilí proti příslušníkům odlišného vyznání nepochybně rozdmýchává nevraživost mezi křesťanskými a muslimskými obyvateli, za současným násilím v SAR se skrývá mnohem složitější mozaika sociálních vztahů. V ní se odrážejí nevyřešené otázky původu, příslušnosti a identity, jež jsou již delší dobu zdrojem doutnající nedůvěry mezi komunitami. Krize je důsledkem dlouhodobé politické nestability, institucionálního selhání státu, socioekonomických nerovností a chudoby, stejně jako násilného vměšování plejády zahraničních aktérů.

Povstalci a milice

Séléka vznikla jako koalice tří bývalých protivládních hnutí na severu země koncem roku 2012, necelých pět let poté, co zde byla podpisem mírové dohody ukončena občanská válka. Právě neplnění podmínek míru Bozizého režimem prohlásili rebelové za hlavní důvod nové ofenzivy. Vedly je tedy politické a ekonomické motivy, nikoli náboženské, i když bojovníci byli převážně muslimové. Kromě odporu k Bozizému nespojovalo rebely prakticky nic, což se ukázalo jako zásadní problém ve chvíli, kdy se dostali k moci. Aliance ztratila vnitřní soudržnost a nový prezident Michel Djotodia nedokázal udržet kontrolu nad povstalci, kteří si z nedostatku jiných příležitostí nadále vydělávali na živobytí tím, že si násilím brali, co potřebovali, od civilního obyvatelstva, jež na jihu a východě tvoří většinou křesťané.

Až když se v reakci na násilí páchané Sélékou zformovaly v křesťanských komunitách sebeobranné milice anti-balaka, začala se posilovat náboženská dimenze konfliktu a utvářet podmínky pro vznik sektářského násilí. Antropoložka Louisa Lombard však upozorňuje na rozpory mezi rétorikou a činy bojovníků anti-balaka. Na jedné straně stojí prohlášení, že sledují politické cíle: bojují proti „cizincům“, především ozbrojencům z Čadu a Súdánu, kteří napadají a pustoší zemi od Bozizého nástupu v roce 2003, nyní údajně pod hlavičkou aliance Séléka. Muslimský původ většiny těchto „cizinců“ má druhořadý význam. Na druhé jejich činy toto úzké pojetí nepřítelů daleko překonávají, ať již provoláváním sloganů jako „Už žádné mešity v SAR!“ či systematickým pronásledováním a vražděním muslimů bez ohledu na jejich původ. Jedním z vysvětlení tohoto nesouladu je povaha milic: v řadách anti-balaka se setkávají nezištní ochránci ohroženého obyvatelstva, ozbrojené děti, bývalí vojáci a stoupenci Bozizého režimu i ryze kriminální živly. Rozpor však vyvěrá i z hlubšího napětí a nedůvěry ve společnost, jež po dlouhá léta dřímají pod povrchem, přizívované politickou a ekonomickou krizí.

Násilí beze smyslu

Odlehle a řídké osídlené oblasti severovýchodního pohraničí, jež obývají především muslimové a které jsou domovinou většiny bojovníků Séléka, stály už v koloniální době na okraji zájmu francouzských úředníků a nic se na tom nezměnilo ani po vyhlášení nezávislosti v roce 1960. Slabý stát od počátku provázela politická nestabilita a rozvoji pohraničí, jeho propojení s centrem v Bangui ani budování myšlenky jednotného středoafrického národa nevěnovaly vlády pozornost. V důsledku toho řada obyvatel Středoafrické republiky považuje tento region za území osídlené „cizinci“, ač tu většina místních žije po mnoho generací. Roli hraje i geografická a kulturní blízkost Čadu a Súdánu a běžné přeshraniční rodinné vazby mezi zdejšími muslimskými komunitami. Zcela zásadně k vyhocení odporu

k „cizincům“ přispěl silný politický a vojenský vliv Čadu za vlády prezidenta Bozizého a především faktická beztrestnost, se kterou čadští vojáci – jimž Bozizé vděčil za prezidentské křeslo – v zemi páchali násilí na civilní populaci. Jejich chování probudilo v lidové paměti dávno zapomenuté příběhy o muslimských otrokářských nájezdech proti místním vesnicím, jež dál živily nedůvěru a strach.

Neméně významným zdrojem napětí je historicky utvořené dominantní postavení muslimů v obchodu – od maloobchodu po komodity a přepravu – ve většině regionů SAR. Prohlubující se chudoba a klesající životní úroveň většiny obyvatelstva probouzely zášť vůči lépe zajištěným muslimským obchodníkům, kteří čelili stále hlasitějšímu obviňování z nadsazování cen a ožebračování populace. Všechny tyto procesy přispěly k utváření živné půdy pro interkomunitní násilí. Na rozsahu a brutalitě útoků, jichž je SAR v posledních šesti měsících svědkem, však zůstává cosi nevysvětlitelného, co ani detailní analýza nedokáže zachytit. Násilí nedává nikdy zcela smysl, ať už jsou motivy, které jej pohánějí, jakékoli.

Vede ze současné krize vůbec cesta ven? Prvním krokem je zajistit ochranu civilního obyvatelstva bez rozdílu vyznání a umožnit distribuci humanitární pomoci. V současnosti v zemi působí mírové síly Africké unie, francouzské jednotky a nově i mise EU – početně však nestačí pokrýt ani nejkrizovější oblasti. Posílenou mírovou misi již schválila Rada bezpečnosti OSN; ta však nedorazí dříve než v září. Teprve až se podaří zvýšit bezpečnost, začne se otevírat prostor pro snahy o dlouhodobou stabilizaci země. Na tu však standardní balíček opatření poválečné obnovy nebude stačit. V zemi se totiž není příliš k čemu vracet. Stabílní státní instituce, transparentní a fungující ekonomika a spravedlivý přístup ke zdrojům je třeba vybudovat úplně od základu – avšak nikoli na přislovečné zelené louce, ale ve společnosti rozvrácené sektářským násilím. Výzvou je vytvoření důvěry napříč středoafrickou společností. A to bude nesmírně obtížný úkol.

Autorka je afrikanistka.

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL TOMÁŠ DUFKA



Francie v posledních měsících prošla významnou politickou proměnou. Po drtivé prohře socialistů v březnových komunálních volbách a historickým úspěchu Národní fronty se prezident Hollande rozhodl k obměně vládního kabinetu včetně jeho předsedy. Nevýrazného Jeana-Marca Ayraulta nahradil temperamentní a oblíbený ministr vnitra Manuel Valls. Komentáře na toto téma na sebe nenechaly dlouho čekat. Měsíc po Vallsově uvedení do funkce, 5. května, se Daniel Schneidermann v deníku **Libération** pokusil charakterizovat politický styl nového premiéra, který se svými názory řadí uvnitř Socialistické strany k pravému křídlu. Tvrdí, že hlavní doménou „vallsismu“ je bezpochyby umění balit nemohoucnost vlády do krásných, leč nic neříkajících slov. Hledat za nimi nějaký hlubší význam prý příliš nelze. Valls je totiž typem politika-pragmatika,

jenž své politické přesvědčení formuje podle toho, co je pro něj výhodné. Jde o mistra slova, „prodavače“ slibů, které je třeba nabízet v konkrétní čas na konkrétním místě, a to bez ohledu na to, zda jsou realizovatelné, či nikoli. **Ve Vallsově světě, stejně jako v Mitterrandově, Chiracově či Sarkozyho, platí hodnoty nastolené mocnými: rady jsou brány jako příkazy a jedinými srozumitelnými kategoriemi jsou neoblomnost a přizpůsobivost, loajalita a zrada.** Také proto byl Valls jedním novinářem přirovnán k postavě Franka Underwooda ze seriálu Dům z karet, který se k vysokému politickému postu dopravuje díky svému bezskrupulóznímu chování.

le nouvel
Observateur

Velkým tématem posledních týdnů se stalo i jednání zástupců francouzské společnosti ALSTOM, předního výrobce energetických zařízení a železničních dopravních systémů, s americkou společností General Electric (GE). Ta přišla s nabídkou na koupi aktivit ALSTOMu v oblasti energetiky. **Z celého případu se rázem stala závažná politická kauza, jelikož francouzská vláda si prodej výkladní skříně francouzského strojírenství americkým kupcům nepřeje.** Do zajímavého kontextu dal případ na svém blogu na webu **Le Nouvel Observateur** 28. dubna Claude

Soula. ALSTOM je dceřinou společností skupiny Bouygues, která je významným hráčem mimo jiné na telekomunikačním a mediálním poli. Současnou vládu si tato skupina získala zpravodajstvím televize TF1, jež se v kritice prezidenta a ministrů vysloveně krotí. Bouygues současně s představiteli státu vyjednává o přesunu zpravodajské stanice LCI mezi bezplatné kanály, což by znamenalo výrazný nárůst sledovanosti. Soula má za to, že mezi Bouygues a politickými představiteli muselo v této záležitosti dojít k nějaké definitivní dohodě. Jinak by vlastníci Bouygues, vědomi si choulostivosti kauzy ve vztahu k prezidentovi a vládě, byli při jednání s GE jistě daleko opatrnější. Zároveň ale na základě této zkušenosti Soula apeluje na to, aby politici podnikatelským subjektům jako Bouygues za žádných okolností neustupovali, neboť v konečném důsledku je to vždy na úkor veřejného zájmu.

MONDE
diplomatie

V dubnovém čísle **Le Monde Diplomatique** vyšla obsáhlá analýza francouzské a obecně evropské zahraniční politiky od Anne-Cécile Robertové. Jejím výchozím bodem je sblížení USA a Francie, která jako by na pozici předního amerického spojenece vystřídala Velkou Británii. François Hollande se v této věci staví do role dovršitele „atlantizace“ národní

diplomacie, započaté už Mitterrandem. Paříž v současné geopolitické situaci stojí na stejné straně jako USA, ať už se jedná o otázku iránského jaderného programu, syrské občanské války nebo ukrajinské krize. Robertová však tento vývoj sleduje se značnými obavami. Cituje diplomata, jenž počínání francouzských představitelů označil za nekoncepční a amatérské. Vadí mu především to, že Francie dobrovolně opouští pozice, které v minulosti tvrdě vybojovala: v ukrajinském konfliktu například roli zprostředkovatele víceméně přepustila Německu. **Roli aktivního tvůrce světové politiky dnes Francie vyměnila za pozici pasivního pozorovatele, vyčkávajícího na kroky americké diplomacie.** Do osmdesátých let přitom Francie prosazovala politiku „třetí cesty“, v jejímž rámci se měla Evropa stát alternativou USA a SSSR. Po pádu sovětského bloku se ale tato politika rozpadla; evropské státy se jako členové NATO přihlásily k programu prohlubování americko-evropských vztahů. Evropská unie dnes bohužel nemá žádnou strategickou kontinentální vizi, tvrdí Robertová. Ba co hůř: ani se ji nesnaží vytvořit. Jestliže Rusko prosazuje své zájmy na Ukrajině, dělá to proto, aby připomnělo EU, že patří do Evropy. Putin totiž velmi silně cítí plíživou „atlantizaci“ evropských zemí. A pokud EU svůj díl odpovědnosti za ukrajinskou krizi popírá, chová se jako malé dítě.

Boj o společná místa

S belgickým filosofem, kunsthistorikem, ale také aktivistou, jenž se zabývá například problematikou veřejného prostoru a válečných zločinů, jsme hovořili o obraně všeobecných hodnot, pojmech „společného“ a „obecného“, roli univerzit a možnostech zápasu s mocí nadnárodních korporací.

MARTIN BERNÁTEK

Ve vašich posledních pracích tvrdíte, že jedním z nejdůležitějších bojů ve 21. století bude boj o „společné“ (the common). Můžete přiblížit vaše chápání tohoto pojmu?

„Společné“ je pozapomenutá, ale v podstatě velmi prostá věc: to, co všichni sdílíme, například příroda nebo vzduch. Celý ekosystém, jehož jsme součástí, tvoří to, co nazývám „všeobecným“ nebo „univerzálně společným“. Jazyk také může být dobrým příkladem. Člověk totiž může být definován jako mluvící zvíře a neexistuje žádný vysloveně soukromý nebo státní jazyk. „Společné“ se ale obtížně vysvětluje v prostorových pojmech, protože jsme si zvykli třídit věci na soukromé a státní či veřejné. Například architekti jen těžko uvažují o něčem, co není vlastněno ani státem, ani soukromou osobou.

Takže tento pojem umožňuje překonat ustavené dělení na veřejné a soukromé, jednotlivce a masu, přírodu a kulturu?

„Společné“ je třetí kategorií. Také autoři jako Antonio Negri a Michael Hardt ve své knize Commonwealth (Společenství národů, 2011) nebo Slavoj Žižek hledají třetí možnost mezi totálním státem, který devastuje soukromí, a totální kapitalistickou privatizací všeho možného. Vidíte, začali jsme u prostého sdílení a končíme u politického programu. Jde o spojitý jevy.

Jak souvisí „společné“, určené způsoby každodenního používání, s „obecným“, které má výraznější právní a politický rozměr?

Pojetí „obecného“ je ještě nejasnější než pojem „společného“. Pochází z Anglie a dodnes naleznete v Londýně víc než osmdesát míst pojmenovaných jako Common. Nejslavnější se jmenuje Clapham Common. Jde o území, které podle práva patří panovníkovi, ale prakticky ho nikdo nevlastní a každý je může využívat. Americký marxistický historik Peter Linebaugh ve své inspirativní knize Magna Charta Manifesto (Manifest Velké listiny, 2009) mimo jiné vysvětlil, že Velká listina svobod, právní dokument z roku 1215, obsahuje důležitý a dlouho ignorovaný doplněk, The Charter of the Forrest (Listina lesa). Zde je uvedeno, že kdokoli má oficiální právo používat dřevo z lesů ke stavbě domů nebo nástrojů, k chovu prasat v lese, ke sběru lesních

plodů a podobně. Můžeme říct, že se z životy těchto „společníků“ (the commoners), jak byli nazýváni, stalo v podstatě politické hnutí. Měli právo používat obecné a sdílené bohatství. Každá praxe sdílení je rovněž svým způsobem „vytvářením společenství“ (commoning). Podobné to je i s veřejným parkem. Ačkoliv je vlastněný státem nebo městem, každý jej může používat. Park proto můžeme považovat za „společné místo“ či místo pro vytváření společenství.

Pochází zájem o „společné“ a „obecné“ z vašeho studia otázek urbanismu a pojmu heterotopie, jak byl rozpracován filosofy Michelelem Foucaultem nebo Henri Lefebvrem?

Pravděpodobně narážíte na knihu Heterotopia and the City (Heterotopie a město, 2008), kterou jsem editoval spolu s teoretikem urbanismu Michielem Dehaenem. Vedle své filosofické profese jsem kunsthistorik a v disertaci jsem se věnoval filosofii a teologii Waltera Benjamin. K architektuře jsem se dostal přes umění, přes architekturu zase k městskému prostoru a přes město k politice. Nemůžete mluvit o městě, aniž byste nemyslel politicky. Například osobní auta představují osobní práva ve „společném“ centru města. Pokud zaútočíte na auta, vyvoláte revoluci. Poté co jsem strávil několik dní v Praze, jsem čím dál více přesvědčený, že potřebujeme skutečnou válku proti automobilismu. Protože většina lidí žije ve městech, není těžké si uvědomit politickou dimenzi a důležitost urbanismu. „Společná místa“ ale nejsou výhradně politickým konceptem. Jejich definice přesahuje politiku a komunita je také něco jiného než polis. Piknik je příkladem zespolečnění či přivlastnění veřejného místa. Gentrifikace, například v newyorské Greenwich Village nebo v Berlíně je naopak příkladem vyvlastnění „společného“ trhem s realitami. Realitní kanceláře nakupují a prodávají hlavně to, co je v okolí místa, které zpravidla zatraktivnil někdo jiný. Vyvlastnění „společného“ je základem produkce nadhodnoty v kapitalismu nejen v jeho rané fázi, zůstává jím i nadále. „Společné“ je privatizováno a zúročováno pro soukromý zisk.

Pokud je „společné“ dnes zásadně ohroženo, jakým strategiemi je můžeme bránit?

Pokusím se to vysvětlit na příkladě semen. V podstatě jsou společné celému lidstvu, jsou naším sdíleným dědictvím. Zemědělci semena po staletí směřovali a kultivovali. Nadnárodní korporace je ale považují za volné a nyní můžete vidět pokračující masivní privatizaci osiva. Například vznikl geneticky modifikovaný (tzv. roundup ready) druh sóji. Roundup je herbicid a nadnárodní korporace jako Monsanto takto vydělávají dvakrát, protože prodávají výrobek a jed. Tímto způsobem učiní zemědělce úplně závislé na jejich odběru a navíc otráví půdu. Jedinou cestou, jak zastavit tuto katastrofu, je právo. Díky veřejnému tlaku na evropskou legislativu se podařilo zakázat použití geneticky modifikovaného osiva ve většině zemí Evropské unie. Proto je možné dokázat, že právo od Velké listiny práv a svobod do současnosti je jedním z nejlepších obranných prostředků „společného“.

Není ale mezinárodní právo obvykle na té špatné straně?

Ano, to můžete vždycky namítnout. Máte částečně pravdu, ale ne úplně. Právo není perfektní ani definitivní a můžete jej vylepšit. Také věřím, že organizace jako OSN by neměly být odmítány. Kdo bude bránit severní pól? Pomyslete na squatting, Indignados, hnutí Occupy Wall Street nebo na filosofy jako Giorgio Agamben. Zastávají silně antisystémové, antiprávní postoje. Pokud je ale na světě síla, která může ochránit severní pól, je to OSN. Samozřejmě je k tomu ale musíme donutit. Monsanto a podobné korporace vystrašilo ničení testovacích polí. Své působení v Evropě ale vzdaly až po řadě protestů.

Právní normy jsou vytvářeny v parlamentu. Jaká je role státu a vlády v zápase o „společné“?

Na celoplanetární úrovni mohou superstáty jako OSN a EU hrát významnou roli a jednotlivé a navíc malé státy jako Belgie a Česká republika mnoho nezmůžou. Věřím, že globální problémy potřebují globální řešení. Nejsem utopista, taková politika nebude perfektní, ale musí být skutečná. OSN se snadno kritizuje, ale Mezinárodní soudní dvůr existuje. To, že máme k dispozici právní formu, která umožňuje, aby suveréni a představitelé států mohli být souzeni za zločiny proti lidskosti a válečná zvěrstva, je historický precedent. Kritikové namítnou, že jde o soud jen pro africké diktátory a válečné zločince z bývalé Jugoslávie. Ano, ale věřím, že jednoho dne mohou být souzeni lidé jako Paul Wolfowitz, George Bush mladší a členové jeho bývalé administrativy. Už teď začínají mít strach. Bush dokonce v roce 2011 zrušil svou cestu do Švýcarska, protože hrozilo, že na něj bude podáno trestní oznámení a bude zadržen.

Proto je důležitý skutečný politický boj za definici právních norem. Není pak pojem „společného“ jen pastí, která vede k nostalgickému hledání autenticity, vzývání Matky Země a romantice pouličního protestování?

Velká listina práv a svobod vznikla po revolte. Vzbouřenci přitlačili krále ke zdi a jeho vůle se podrobila zákonům, které mimo jiné garantovaly také právo na protest. Jde o radikální dokument a velmi jasně to cítíte z tónu formulací. To vše vzniklo díky akci, proto je důležité uvědomit si vztah mezi aktivismem zdola a proměnami právního rámce, například v ochraně či omezování „společného“.

A co je špatného na romantice? Opět použiji příklad pikniku. Uděláte si hostinu na náměstí, přímo před bruselskou burzou. Je to romantické, hipisácké, ale také politické, protože například v Bruselu připomenete primátorovi jeho slib mít městské centrum bez aut. Na nedělní odpoledne můžete proměnit

27/5/2014/19:00 KRITICKÝ KLUB A2

Co chybí českému komiksu? Lučavka pro komiksový zlatý věk

Záplava nadšených nejen mediálních komentářů nás posledních pár let přesvědčuje, že v České republice zavládla takřka komiksový ráj na zemi: komiksu že se daří vykračovat ze subkultury, vcházet do veřejného prostoru, přesvědčovat nežánrové čtenáře o svých kvalitách a přinášet nové a zajímavé obsahy. Co ale českému komiksu chybí? Je situace skutečně tak zářně blýskavá, nebo se jedná o fantomatickou iluzi vznikající náhodným souběhem tvůrčí aktivity několika výrazných osobností, nadprodukce superhrdinských filmů a bezradnosti klasických plošných médií, která se chytají každého „trendy“ tématu?

Diskutovat přijdou **Pavel Mandys** (publicista, iliteratura.cz), **Tomáš Prokůpek** (komiksový historik, Aargh!) a **Lukáš Růžička** (komiksový publicista, komiksarium.cz), moderuje **Pavel Kořínek** (Centrum pro studia komiksu ÚČL AV ČR a FF UP).

Tranzitdisplay / Dittrichova 9/337 / Praha 2
www.advojka.cz / www.tranzitdisplay.cz / www.a2larm.cz

A2

td

MINISTERSTVO
KULTURY

Rozhovor s Lievenem De Cauterem

celou politiku bruselské radnice. Squatting, vytváření společenství, pořádání společných hostin a městské zahradničení jsou rituály, které nazývám „dílčím společným“ (particular common). V Belgii parky masově používají přistěhovalci z Maroka nebo Turecka pro pikniky nebo různé hry. Využívají parků daleko více než majetnější vrstvy společnosti. Squatterské hnutí může po čase dosáhnout změny městské správy nevyužívaných budov. Městské zahradničení může změnit politiku udržitelnosti naší potravní sítě.

V Bruselu jsme také založili mezinárodní tribunál o válce v Iráku a sám jsem inicioval přímo lidový soud. Tribunál stále existuje jako organizace a soud byl typickou aktivistickou akcí: pokud zde není oficiální soud, uspořádáme lidové přelíčení. Inspirovali jsme se mezinárodním tribunálem o válce ve Vietnamu, který uspořádali Bertrand Russell a Jean-Paul Sartre v letech 1966 a 1967. Jde sice o symbolickou, ale přesto významnou událost. Proto považuji za podstatnou dialektiku mezi právními opatřeními a akcí zdola.

Mluvíme o napětí mezi používáním a vlastněním, mezi místními taktikami a mocenskými strategiemi panství. Nezůstává ale zápas o „společné“ jen obranným úsilím?

Jako intelektuál se snažím zachovat si nezávislost, ale rozhodně nejsem proti stranické parlamentní politice. Strany zelených by určitě měly být radikálnější a více levicové, pak se stanou skutečně podstatnou politickou silou. Pokud budeme čekat na to, až se ze všech lidí stanou levičáci a uvědomělí občané chránící „společné“, pak vše společné zanikne. Potřebujeme radikálně levicovou, radikálně ekologickou, radikálně zelenou parlamentní stranu, ale také najít konsensus napříč stranami a zájmovými skupinami o základních faktech (například: že semena nemohou být privatizována a severní pól má být chráněn). Čtenář si pomyslí, že jsem naivní. Naopak jsem velmi pesimistický a vážně se domnívám, že tuto bitvu prohráváme na plné čáře. Poslední správa Mezinárodního panelu pro změny klimatu je velmi neradostná.

Jaké postavení má v tomto zápase vysoké školství? Univerzity soustřeďují obránce „společného“, jsou ale také součástí agendy legitimizující jeho privatizaci nebo se podílí na výzkumu genetické modifikace. Nyní dochází k privatizaci znalostí, protože univerzity stále více následují logiku nadnárodních korporací, zejména v oblasti výzkumu. Privatizování univerzit, omezování státní podpory a zavedení školného vede k vyloučení části populace z přístupu ke vzdělání. Ve znalostní ekonomii potřebujete prosazovat otevřené a veřejně dostupné informace a maximální míru jejich sdílení. Abychom oponovali privatizaci vědy, založili jsme s kolegy takzvané hnutí pomalé vědy. Moje kolegyně z univerzity v Lovani Barbara van Dyck ale byla propuštěna za protesty proti testování genetické modifikace.

Můžete přesněji popsat, co se Barbaře van Dyck přihodilo?

Je to hrdinka, zaslouží si pomník, ne vyhazov. V květnu 2011 se účastnila přímé akce Fronty za osvobození polí (Field Liberation Front) proti testovacímu poli geneticky modifikovaných plodin na univerzitě v Gentu. Tato událost vzbudila v Belgii velký ohlas, protože byla namířena proti nekomerčním, vědeckým experimentům. Barbara byla okamžitě vyhozena z univerzity a jedenáct lidí zadrženo. Byli obviněni a fakticky usvědčeni jako organizovaná kriminální organizace. To je absurdní. Stejně jako letitý soud s Greenpeace coby kriminálním gangem. Univerzita se ale



Lieven De Cauter. Foto Martin Bernátek

zachovala hloupě a vyvolala tím bouřlivé reakce. Proč? Když někoho vyhodíte, uděláte z něj mučedníka a hrdinu, naštete veřejnost, přestože ta je orientovaná značně technokraticky a důvěřuje vědě a technice. Tím proti sobě poštvete i ty, kteří relativně genetickou modifikaci podporují.

Kriminalizace aktivismu, obzvláště po útoku na Světové obchodní centrum v roce 2001, je také častým tématem vašich textů i veřejného působení...

Jsem něco jako metaaktivista – bráním aktivisty. Díky případu Barbary van Dyck se širší veřejnost dozvěděla o testovacích polích na univerzitách, o kterých předtím nebylo moc známo. Takže univerzity hrají významnou, ale rozporuplnou úlohu v aktivismu. Tvrdit, že geneticky modifikované plodiny spásí všechny hladovějící na světě, je obscénní lež. Monsanto produkuje jedy od počátku své existence. Je to chemická a biotechnologická firma, která vyrobila smrtící směs herbicidů Agent Orange, již použila britská armáda proti malajským povstalcům v padesátých letech a USA ve vietnamské válce. Monsanto vyvinulo pro komerční účely vysoce toxické polychlorované bifenylly nebo Posilac, rakovinotvorný růstový hormon pro dobytek. Nyní produkují nejvíce výnosný herbicid na planetě a univerzity jsou součástí tohoto procesu. Belgický molekulární biolog Marc Van Montagu, jeden z vynálezců genetické modifikace, loni získal Světovou cenu za přínos v oblasti potravin (World Food Prize), jakousi Nobelovou cenou za zemědělství, která je sponzorovaná Monsantem. Cenu dokonce získal i samotný zástupce Monsanto. Na příkladu obou vědců opět vidíte dynamiku vztahu mezi mocí panství a opoziční mocí. „Společné“ a „obecné“ jsou abstraktní předměty, ale město, aktivismus, politický odpor, univerzita, právní ochrana jsou konkrétní věci. Jak jsem řekl na začátku, představují pro mě jeden propojený celek.

Potom nemluvíme jen o přímé politické akci, ale také o zápasu o hegemonii

na symbolickém, kulturním bojišti. Můžeme ještě více přiblížit zmíněný tribunál o válce v Iráku, který je významným činitelem v tomto zápase?

Přestože Irák se dostal mimo hlavní pozornost médií, protestuje se zde od roku 2011 a události v Iráku jsou součástí arabského jara. O organizaci Irácké jaro ale nenajdete v tisku žádné zprávy. Co je ale horší, v provincii Anbár pokračují rozsáhlé represe a Falúdža je opět bombardovaná, a to již potřetí. Dvakrát ji bombardovali Američané a nyní na ni útočí al-Málikího irácká vláda. O těchto věcech není moc slyšet, jako by existovalo zpravodajské embargo na zprávy z Iráku. Je to frustrující. Soudní tribunál o válce v Iráku jsme založili v Bruselu v roce 2004 a poté následovalo přes dvacet zasedání v Jižní Americe, New Yorku, Istanbulu, Londýně, Ženevě a na dalších místech. V Bruselu jsme demonstrovali za intelektuální odpovědnost amerických nekonzervativců za tuto nelegální invazi a zejména proti Projektu pro nové americké století. Tento think tank měl blízké vztahy k administrativě George Bushe mladšího a poskytl řadu argumentů pro jeho politiku. Další kolegové se zabývali použitím ochuzeného uranu ve výzbroji amerických sil v Iráku. V polovině letošního dubna uspořádala v Bruselu velkou konferenci Mezinárodní asociace demokratických právníků (IADL), jež měla shromáždit lidi a podklady pro zásadní právní postup proti zločincům zodpovědným za Irák. Pevně věřím, že George Bush mladší, Donald Rumsfeld, Tony Blair a další se jednoho dne dostanou před řádný soud.

Do Prahy jste byl v dubnu pozván na sympozium Prostor a kurátorství, které pořádalo Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru. Pojem „společného prostoru“ také předpokládá společnou nebo sdílenou odpovědnost. Myslím, že umění může vytvořit takovýto prostor sdílené odpovědnosti. Jakou pozici umění zaujímá v procesu ustavování nových „společných míst“?

Sympatizuji s uměleckými aktivisty, ale myslím si, že se nemůžeme vzdát umění o sobě. Umění vytváří složitosti, nejednoznačnosti, nejistoty, porušuje tabu. Nejlepším politickým románem je takové dílo, které v co největší míře představí složitost světa. V nedávno vydané knize Art and Activism in the Age of Globalization (Umění a aktivismus v době globalizace, 2010) jsme s kolegy velmi kritičtí k uměleckému aktivismu. Umění má být pomalé a důkladné, ne rychlé a jednoznačné. Aktivismus a imaginace jsou v neustálém napětí, jde o velmi nestabilní spojení. Aktivismus musí být morální, jasný, přímočarý, programový. Imaginace je amorální, nejasná, rozporuplná a komplexní. Jen osobnosti jako Bertolt Brecht a skutečně výjimeční tvůrci jsou schopni představit velké umění spolu s jeho politickou dimenzí. Pokud mám reagovat na vaši otázku, pak je v perspektivě „společného“ prostor vytvářený divadlem vždy jiným místem, heterotopií, uskutečnou jinakostí.

Lieven De Cauter (nar. 1959) je belgický filosof, kunsthistorik, aktivista a spisovatel. Přednáší filosofii kultury na Fakultě urbanismu a plánování Katolické univerzity v Lovani, Katedře audiovizuálních a scénických umění Erasmushogeschool v Bruselu a Berlageově institutu v Rotterdamu. Spoluzakládal Bruselský mezinárodní tribunál o válce v Iráku. Je autorem knih The Capsular Civilization: On the City in the Age of Fear (Zapouzdřená civilizace. O městě ve věku strachu, 2004), s Michielem Dehaenem připravil sborník Heterotopia and the City: On Public Space in a Postcivil Society (Heterotopie a město. Veřejný prostor v postobčanské společnosti, 2008) a s Karlem van Haesebrouckem a Rubenem De Roo sborník Art and Activism in the Age of Globalization (Umění a aktivismus v době globalizace, 2010).




A CO ŘÍKAJÍ NA PROCES ONI?

Lenka Bradáčová | JAZ | Jiří David | Jaromír 99
Jiří Kadeřábek | Wilhelm Genazino | David Zane Mairowitz
Robert Crumb a další ...

KAFKA 2014

Originál | Komentáře | Komiks

24|5–30|6|2014
Galerie Staroměstské radnice
Staroměstské nám. 1/3

GOETHE
INSTITUT

Vstup zdarma
www.goethe.de/praha

Sprache. Kultur. Deutschland.



Divadlo
Archa

WWW.ARCHATHEATRE.CZ
20 LET S VÁMI

KAFKA BAND

SCHLOSS

26
20.00

SUPPORT LESNÍ ZVĚŘ TEA JAYIVO

ZA PODPORY / SUPPORTED BY

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Divadlo Archa je podporováno grantem
M. m. Prahy pro rok 2014 ve výši 20.000.000 Kč.
The Archa Theatre, o.p.s. is supported
by a grant from the capital city of Prague

GOETHE-INSTITUT
PRAG

KOMIKS
FEST

ADOLF
KREJČA

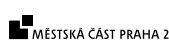


Raqs Media Collective: Úžasná úspornost prostředků A Sublime Economy of Means

25/4 — 8/6 2014
tranzitdisplay

tranzitdisplay
otevřací doba út — ne 12 — 18h
Dittrichova 9/337, Praha 2, CZ
www.tranzitdisplay.cz

hlavní partner ERSTE Foundation
podpora Ministerstvo kultury ČR,
Hlavní město Praha, MČ Praha 2
mediální partner A2 kulturní čtrnáctideník



POPENEC 2014



9. ročník vícežánrového festivalu v úžasně uvolňujícím
prostředí zámku Odlochovice u Votic!

sobota 7. 6. 2014
zámecká zahrada — podium

13:00 **POPRASK** - folk, rock
14:30 **H M...** - alternative folk
16:00 **MAGISTR KELLY** - kouzelník
17:00 **NEÚSPĚŠNÝ ATLET** - pub-folk
18:30 **PŮVODNÍ BUREŠ** - psychedeliepunkfolkrock
20:00 **DAVID KRAUS & ŠELO** - gypsy swing-jazz
21:30 **MARIMBA MAMA** - africká hudba
23:00 **TAJNÉ SLUNCE** - rock-world music

neděle 8. 6. 2014
zámecká zahrada — kaple

10:00 **JIŘÍ WEHLE** - potulný bard
10:30 **HAERI** - gruzinské písně
11:30 **JARDA SVOBODA** - sólo s harmoniem lidra kapely **TRABAND**
12:30 **KAREL VEPŘEK** - poezie-folk

Doprovodný program:

- skákací nafukovací hrad
- divadlo pro děti Koloběžka
- pohádkový les
- výtvarné dílny
- divadlo Mimo misu - představení **HIIRCUM**
- výstavy v průběhu celého festivalu:
M. Wágner & J. Cermák - fotografie
Vladimír Vondřejš - grafika
Jan Pešta - grafika

Bohatý program pro děti!

Charitativní akce na podporu Integrovaného centra sociálních služeb Odlochovice. K dispozici jsou kavárna, farma, zahrada. Rodiny dětí jsou obzvláště vítány! Vstupné je dobrovolné, stanování zdarma přímo v zámeckém parku.

více info: www.popenec.cz



Miluj demokracii jako sebe sama

Cesta z kapitalistického parlamentarismu



Kresba David Böhm

Demokracie je dnes pouze jiný výraz pro kapitalismus, jenž se uplatňuje parlamentní formou. Současné demokratické systémy přitom nepřejí sociální emancipaci a svobodu zužují na možnost jednou za pár let hlasovat ve volbách.

MARTIN VRBA

Francouzský filosof Alain Badiou přišel s kontroverzní myšlenkou, že současným hlavním nepřítelem sociální emancipace není ani tak kapitalismus, jako spíš jeho ideologická metastruktura, jíž je demokracie jakožto uspořádání státu. Uvažuje tak o politicko-ekonomickém celku jako o „kapitalistickém parlamentarismu“.

Podrobit radikální kritice právě demokracii znamená vstoupit na tenký led, a to právě proto, že je nejsilnější a nejméně viditelnou ideologickou silou, do jejíž sítě jsme zapleteni – je bazálním dobrem takové čistoty, že dokáže legitimizovat jak válku (ve jménu jejího šíření nebo na její obranu), tak i jakoukoliv formu ekonomické despotie.

Reáldemokracie

Ideologie demokracie má stejnou funkci jako ideologie reálného socialismu: buď se nacházíme uprostřed mínění, které tvrdí, že v požadovaném režimu už jsme – podobně jako mohly být reálsocialistické společnosti ujišťovány o tom, že socialismu již bylo dosaženo –, nebo se státnost figury dosažení nahrazuje pseudodynamikou floskule „socialismus je neustálý proces“.

Jsou to dvě metody stejného ideologického účelu – v určitém okamžiku se bude tvrdit, že demokracie/socialismus už dosaženo bylo, a následně, když situace dozraje do bodu, že už této tezi nikdo nevěří, začne převládat rétorika, že demokracie/socialismus je proces a my se nacházíme přímo v jeho středu.

Klíčové je, že funkce demokracie nesouvisí s pomyslnou realizací politické svobody, jak se často tvrdí – jejím smyslem je být pouhým šidítkem, které udržuje v chodu to, co ji samotnou nevčetně pohlcuje. To sugeruje jakýsi zásadní rozdíl mezi kapitalismem a demokracií namísto toho, aby demokracie byla vnímána jako další z rozporů kapitalismu. Funkci demokracie jakožto státního zřízení totiž nakonec není nic jiného než funkce jakéhokoliv jiného státu – udržování statu quo, přičemž platí, že v situaci, v níž

se nacházíme, je oblast možného rámována zužujícími se limity ekonomického reálna. Dějinný pohyb společnosti je tak podstatně silněji určován logikou oběhu kapitálu a jeho požadavků než kvazisvobodnou vůlí homo politicus. V jádru demokracie je jen mechanismus, který zamezuje pokusům o překonání aktuálního stavu (nebo regrese k nežádoucím katastrofám minulosti), žádný „vyšší smysl“ demokracie nemá.

Parlamentární reprezentace

Vztah mezi demokracií a kapitalismem lze ilustrovat figurou politicko-ekonomického systému založeného na soukromě-tržní stratifikační mašinérii. Ta odstředivě rozmetává celé sociální skupiny na a za okraj a formuje specifickou podobu třídní společnosti jakožto „materiálu“, který je následně zpracováván mašinérií zastupitelskou.

Důležité je zde umění (ne)rozlišovat – tedy vnímat demokracii a kapitalismus jako nikoli dva paralelní a diametrálně odlišné systémy, ale jako jeden celek. Platí totiž, že rozložení politických sil není prvoplánově dáno nějakou abstraktní „logikou demokracie“, ale právě logikou samotného způsobu ekonomické produkce a jeho sociálních důsledků. Kapitalistická ekonomika produkuje

především specifickou strukturu společnosti, jež pak zhruba odpovídá volebním preferencím. To je důvod, proč demokracie jako realizovaná idea neexistuje: nemá svou vlastní inherentní logiku – její logika je odvozená a plně determinovaná režimem kapitalistické alokace lidských i přírodních zdrojů. Ačkoliv jsme přesvědčeni, že celek systému, v němž žijeme, je parlamentní demokracií, reálně žijeme v parlamentním kapitalismu.

Volby jako (ne)svobodný politický akt

V posledku je demokracie formalizována do „svobodných voleb“. Svobodných proto, že si můžeme vybrat a že de iure neexistuje monopolní politická síla, která by si uzurpovala pasivní volební právo. Konkurence a „otevřená soutěž“ politických stran je zde považována za vyčerpávající pojem (politické) svobody.

Tedy: pohybujte se v limitech nastavených pravidly hry kapitálu a ctiť se svobodní. Zastupitelské vlády se totiž pohybují v poli, které je předem vymezené nikoli lidskou svobodou, ale pravidly ekonomické hry, a jakákoliv politická volba tak není a nemůže být považována za svobodné jednání – je pouhou povolenou participací legitimizující aktuální řád věcí. Akt svobody zde byl formalizován do volby mezi dvěma fakticky stejnými možnostmi. Parlamentární kapitalismus je jen ohlupujícím divadlem, pokud přijmeme tezi, že zájem člověka a jeho naplňování leží nutně vně aktuálního politicko-ekonomického řádu.

Při radikální kritice demokracie je potřeba posunout se na abstraktnější úroveň: v době, kdy se pojem demokracie stal jen floskulí, je namísto uskutečnit krok zpět a nahlédnout demokracii ve světle obecnějších idejí: politické svobody, rovnosti všech mezi všemi, ekonomické svobody, lidské důstojnosti, které lze formálně zastřešit pod myšlenku sociální emancipace nebo – obstarožně řečeno – komunismu.

Demokracie pro všechny

Tato sociálněemancipační idea spočívá na několika bodech: na společnosti, ve které je vlastní seberealizace strukturálně otevřená všem, společnosti, která překonává sociálně darwinistickou dialektiku pána a raba, odstraňuje všechny formy dominance a obnovuje důstojnost pro ty, jimž byla odebrána sociálněstratifikační mašinérii starého řádu. V kostce se jedná o vymanění člověka z područí neviditelného systémového násilí. Každodenní realita širokého spektra obyvatel je v ostrém kontrastu se všemi těmito body. Nastavení planetárního systému funguje tak, že seberealizace jedněch je vystavěna na faktu, že druhým může spadnout jejich robotárna na hlavu.

Nespravedlnosti sociálně stratifikované společnosti jsou částečně tlumeny zbytky sociálních států prvního světa, ovšem v éře, kdy dosáhla ekonomická alokace planetárního rozměru, nemá smysl omezovat úvahy na úroveň národních států – materiální základnou relativního blahobytu prvního světa jsou světy druhé a třetí. Oblečení, které zakrývá moji politickou nahotu, je nasáklé krví, potem a slzami bangladéšského dělníka.

Úvahu lze uzavřít jednoduchým závěrem: to, co dnes nazýváme demokracií, je pouhá ideologická fikce, která zakrývá skutečný stav věcí a jejich pohyb a znemožňuje změnu směru v situaci, kdy dějinná tendence směřuje do trojjediné sociální, ekonomické a politické katastrofy. Jinými slovy: pokud nechcete odstranit sebevražednou ekonomickou despotii, demokracie ve vašich ústech je jenom ideologickou falší.

Autor studuje filosofii na FF MU.

Vzpouora namátkou

O knize Umění protestu

Po roce 1989 se v České republice mohlo zdát, že protestovat v nově nabyté svobodě se nesluší a kritika stávajícího systému je buď výrazem patologie, anebo touhy po návratu minulého režimu. S příchodem ekonomické krize se ale v tomto ohledu začala probouzet i česká společnost, a tak není divu, že ke konci minulého roku vyšla kniha *Umění protestu*.

PAVEL CHODEC

Jedno hluboce zakořeněné a všeobecně sdílené přesvědčení říká, že v Česku je slabé, marginální či přímo neviditelné protestní hnutí. Většinou pak bývá zvykem dodat, že to souvisí s národní povahou, a vše končíva barvitým popisem radikálně odlišných zkušeností z Německa, Španělska, Řecka, Itálie nebo třeba Latinské Ameriky. Poslední roky se ale přece jen něco změnilo a čím dál více lze na nejružnějších úrovních společnosti vidět šířící se resistenci, jež občas přechází v odmítání establishmentu a panujících poměrů. Této skutečnosti si všimá i sborník *Umění protestu*, jehož editorem je antropolog Filip Pospíšil.

Eseje, rozhovory, návod

V úvodní stati Pospíšil sice tvrdí, že má jít především o jakýsi protestní manuál, ale rozdělení na esejistickou, rozhovorovou a návodnou část dává tušit, že kromě toho by kniha ráda téma pojala i teoreticky a ještě přidala portrét samotných aktérů protestů. Ne všechno se ale daří na prostoru necelých dvou set stran splnit.

Eseje v knize nalezneme pouze tři. Pospíšil přispěl asi nejživějším textem: vysvětluje motivace, které ho vedly k přípravě sborníku, ale především se mu povedlo krátce shrnout klíčové otázky, jimž v posledních dvaceti letech muselo čelit české i světové protestní hnutí. Jisté dezinterpretace se nicméně dopouští ve chvíli, kdy komentuje Badiouovo dělení tří druhů vzpoury (okamžitá, latentní a historická) a snaží se optimismus francouzského filosofa mírnit poukazem na to, že by jistě neměl radost z podoby okamžitých vzpour, které u nás představují pochody neonacistů proti „nepřízrůsobilým“. Zapomíná přitom nejen na to, jaký důraz klade Badiou na spontaneitu bezprostředních protestů, již bychom na výjezdovém turné příznivců DSSS a Českých lvů těžko hledali, ale i na skutečnost, že okamžitou vzpou ru většinou vyvolává systémové násilí státu. V evropském kontextu ji tudíž dnes zosobňují spíše živelné rioty a rabování v ulicích Londýna nebo pařížského předměstí nežli předem aranžované masírování ve vyloučených lokalitách Česka.

Sociologický esej Boba Kuříka pojednává o evropském protestním hnutí od šedesátých let minulého století do současnosti, což je úkol, jež by vyžadoval celou knihu. Kapitola pak nutně připomíná strojově akademický výčet událostí i teorií a k vlastní analýze se autor takřka nedostane. Pokud lze mluvit o analýze, tak jediné srovnávací. Kuřík sice nevynechá nic podstatného a jako jediný v knize podává celkem vyčerpávající popis strategie přímých akcí včetně riotů, které jsou taktikou takzvaného black blocku, ale v závěru mu nezbyvá než konstatovat, že evropské protesty jsou z velké části doménou lidí ze střední třídy a ti skutečně marginalizovaní se do nich příliš nezapojují. Škoda, že právě tak důležité téma zazpívá jen ve formě lakonického povzdechu.

Nicolas Maslowski v posledním eseji zkoumá proměny českých protestů od roku 1988

do současnosti a poněkud nešťastně vidí jejich genezi především v navazování na havlovský disidentský diskurz, který měl své opodstatnění v devadesátých letech, ale dnes se zdá být beznadějně passé. Maslowski tuto proměnu sice reflektuje, avšak vysvětluje ji vágním poukazem na fenomén nových sociálních hnutí. Zapomíná přitom na to, že už v devadesátých letech se dalo hovořit minimálně o několika protestních diskurzech. Nemluvě o tom, že adjektivum disidentský má v Maslowského pojetí velmi úzký význam a vztahuje se prostě jen k Havlovi. Dozvíme se také, že Češi málo protestují v zimě a v létě a že nejvhodnějšími měsíci pro demonstrace jsou listopad a duben.

Eseje by obstály v podobě tří nezávislých novinových nebo časopiseckých článků, ale na knihu se to zdá být málo, zvláště když jednotlivé texty nedrží příliš pohromadě.

Umění protestu bez umění

Rozhovorová část působí ve srovnání s nesourodým celkem esejů velmi kompaktně a jde zřejmě o nejzdařilejší a nejvděčnější kapitolu. Potíž ale je, že dotazovaní se v názorech potkávají možná až moc a jejich výběr je – s výjimkou zástupce autonomní scény Iva Mathého a režiséra Břetislava Rychlíka – velmi jednostranný, neboť se jedná o aktivisty nevládních organizací a zvláště Greenpeace. U všech zpovídaných nacházíme stejné přesvědčení o legitimitě protestů v dnešním globalizovaném světě a snahu nebát se vyjádřit svůj názor, riskovat, a dokonce i jisté zalíbení

v přímé akci. Přesto je třeba uznat, že bez výjimky vcelku vydařená interview fungují i motivačně, když možnosti protestu předkládají ve formě osobních zážitků.

Vskutku nepochopitelné ale je, že kniha, která se jmenuje *Umění protestu* zcela postrádá jakoukoliv část či třeba jen rozhovor, jenž by se týkal podvrtného guerillového umění, culture jammingu a přímých akcí ve veřejném prostoru, o něž v Česku rozhodně není nouze a které tvoří nedílnou součást protestní výbavy nejpозději od vzniku Situacionistické internacionály. Stejně tak překvapí, že je opomenuta ta část protestního hnutí, která se sešla v široké koalici Stop vládě nebo v iniciativě ProAlt. Absentuje i fenomén hacktivismu, jenž bude čím dál aktuálnější.

Závěrečná kuchařka protestu od Nikolý Hořejšího je pak jakýmsi přepracováním podobných manuálů v angličtině a vyzdvihnout na ní lze především snahu spojit uváděné postupy s českým kontextem, poměrně vtipnou formu a uvádění konkrétních příkladů.

Sborník *Umění protestu* přináší vcelku zajímavou, ale velmi selektivní zprávu o stavu české protestní kultury a zároveň se snaží jaksí navíc pojednat i otázky, na něž se mu nedostává kapacity. Ve výsledku jde pak o publikaci, která toho hodně otevírá, ale máloco se jí podaří uspokojivě uzavřít. V něčem se to může podobat tápání českého protestního hnutí.

Autor je publicista.

Filip Pospíšil (ed.): *Umění protestu*. Rubato, Praha 2013, 180 stran.



Ilustrace Punx23

napětí

V zapatistickém autonomním území La Realidad 2. května napadla paramilitární skupina CIOAC zapatistickou školu La Escuelita. Při útoku byl zavražděn učitel a patnáct lidí bylo zraněno. Poté stejné osoby zaútočily i na místní kliniku. Hlavní mexická média o případu mlčí, případně jej zlehčují, když tvrdí, že šlo o konfrontaci zapatistů s jejich myšlenkovými protivníky. Přesný popis události můžete nalézt na webových stránkách EZLN. Neozapatistické sítě po celém světě následně vyhlásily kampaň za zastavení útoků na pacifistické zapatistické vesnice. 18. května proběhla v Londýně solidární demonstrace před mexickou ambasádou.

V úterý 13. května došlo v uhelném dole v turecké provincii Manisa k výbuchu, který si vyžádal smrt 274 horníků. Jde o nejhorší důlní katastrofu v zemi. Největší odborářská centrála obvinila vládu a těžební průmysl z nedbalosti a na protest proti špatným bezpečnostním podmínkám vyhlásila jednodenní stávkou. Během demonstrací, jichž se v Ankaře, Izmiru a Istanbulu zúčastnily desetitisíce demonstrantů, docházelo k potyčkám s policií. Premiér Erdogan sice slíbil příčinu neštěstí vyšetřit, nicméně dodal, že „takové nehody se stávají“.

Ve čtvrtek 15. května proběhl dosud největší světový protest pracovníků řetězců rychlých občerstvení, kteří požadují vyšší mzdy a zlepšení pracovních podmínek. Do stávky se zapojili lidé ve 33 státech a 150 městech Evropy, Ameriky, Afriky a jihovýchodní Asie. Impuls přišel od zaměstnanců amerických fast foodů, kteří pobírají sedm dolarů za hodinu, což představuje minimální federální mzdou, a žádají zvýšení na dvojnásobek.

Aktivisté z Iniciativy za zbourání prasečí farmy v Letech od 13. do 18. května tábořili v blízkosti bývalého romského koncentračního tábora a snažili se blokovat vjezd do prasečáku. Žádali okamžité ukončení provozu farmy a zřízení důstojného památníku obětem. „Prasečí velkofarma na místě genocidy je ostudou nás všech,“ uvedl jeden z aktivistů, kteří zároveň pro zaměstnance farmy požadují zachování pracovních míst, respektive jejich přesunutí jina. Po několikadenní úspěšné blokádě se aktivisté pokusili zabránit vjezdu kamiónů do prostoru farmy, ale když byli přivolanou policií vyzváni, ať umožní průjezd, výzvě se podrobili. –lr–



Alice Munroová
Drahý život
 Přeložila Zuzana Mayerová
 Paseka 2014, 289 s.

Povídky Alice Munroové jsou trochu jako bonbóny různých druhů v jedné bonboniéře. Žádný nepřekvapí radikální jinakostí, ale to nijak nebrání si každý z nich vychutnat. Od doby, kdy získala Nobelovu cenu, chrlí nakladatelství Paseka jednu autorčinu povídkovou sbírku za druhou. Drahý život je zatím nejmladší. Najdeme zde všechna autorčina specifika a trumfy: nepatetické podání lidských dramát, strohý a přitom citlivý jazyk, schopnost výmluvné charakterizace (postavy, společnosti, doby) ve funkční zkratce, příběhy klenoucí se napříč životními obdobími, pointy přicházející jinak a jindy, než bychom čekali. Označování Munroové za specialistku na příběhy žen je nespravedlivé: o mužích a „za muže“ píše totiž úplně stejně dobře (jako v povídce Hrdost o opatrném vztahu dvou samotářů či v povídce o veteránovi, „zasekávajícím se“ na dlouhá léta v různých domech a zaměstnáních během dlouhé cesty domů, kam se bojí vrátit). Nápadná je tentokrát vracející se dětská perspektiva: holčičky prožívají vlastní tajná dramata, dostatečně mrazivá a vážná, a přitom odlišná a zdánlivě nezávislá na dramatech dospělých. Munroová se přitom obloukem vyhýbá upachtěné infantilizaci, často přítomné v psaní dospělých o dětech. V těchto textech se zato uplatňuje jiný rys jejího psaní: (vy)mýšlené a pocíťované je stejně důležité jako „skutečné“. Subjektivní prožívání se konstituuje prostřednictvím různé míry pozornosti věnované slovům, symbolům, náznakům. V tom tkví autorčin svébytný realismus a pozoruhodná schopnost dobrat se dřeně.

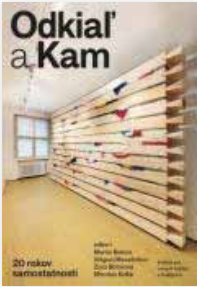
Sára Vybíralová



Darren Aronofsky, Ari Handel, Niko Henrichon
Noe: Trest za krutost
 Přeložila Lucie Šavlíková
 Mladá Fronta 2014, 72 s.

Ještě než se režisérovi Darrenu Aronofskému a jeho spolupracovníkovi Arimu Handelovi podařilo získat finance na biblický velkofilm Noe, zpracovali svou verzi starozákonního příběhu ve formě komiksu. Album kreslené kanadským autorem Nikem Henrichonem a vydané francouzským vydavatelstvím Lombard má být prvním dílem Noeho dobrodružství zpracovaných i ve filmu. Vzhledem k tomu, že komiks vyšel v roce 2011 a Aronofsky mezitím natočil filmovou verzi, nezdá se, že by se kreslený Noe měl někdy dočkat dokončení. Aronofského a Handelovo přepracování biblického příběhu do žánru postapokalyptického fantasy přitom dopadlo v komiksovém médiu o něco lépe než ve filmu. Ne že by snad v knize bylo méně naivního patosu a šablonovitých postav a situací. Spíš jde o to, že v mainstreamovém žánrovém komiksu jsme na podobnou dětinskost a okázalost zvyklejší. Díky Henrichonově kresbě (silně připomínající francouzskou školu, konkrétně například Rosiňského) se také daří dát fikčnímu světu jednotný charakter, což byl velký problém prostorově podivně roztržitého filmového zpracování. Komiks má také mnohem vyrovnanější tempo, neboť se tolik nezapomíná v natahovaných opulentních výjevech. Všechny tyto pochvaly však platí pouze při srovnání s filmovou verzí – sám o sobě se kreslený Noe příliš nevymaryá šedému průměru francouzské mainstreamové komiksové produkce.

Antonín Tesař



Martin Bútora a kol.
Odkiaľ a kam. 20 rokov samostatnosti
 Inštitút pre verejné otázky, Kalligram 2013, 630 s.

Odkud a kam směřuje Slovensko po dvaceti letech od rozdělení Československa? Přinesla mu samostatnost více demokracie, občanské slušnosti, zodpovědnosti či pevnější vládu zákona a lepší ekonomické podmínky? Anebo je tomu jinak? To jsou základní otázky, na které se snaží odpovědět objemná publikace slovenských a českých autorů, kteří se – jak sami uvádějí – pustili do díla, protože „mali pocit, že po dvadsiatich rokoch samostatnosti treba niektoré veci pomenovať z rôznych perspektív.“ Autorský kolektiv v pestrém složení – od expertů historiků, sociologů, politologů, právníků, ekonomů až po publicisty, teology, občanské aktivisty či blogery – přináší tematicky barvitou a rozsáhlou rekapitulaci vývoje demokracie a občanské společnosti samostatného Slovenska. Nadužívané rčení o „úspěšném vývoji po sametovém rozdělení“ podrobují autoři kritickému zkoumání. Ptají se po smyslu nové státnosti a po tom, co přinesla obyvatelům, co je vlastně hlavní ideou slovenského státu a jaké jsou aktuální horizonty občanské společnosti. Věnují se perspektivám ekonomického a společenského vývoje, vzdělávání a kultury a kvalitě každodenního života, nevyhýbají se ale ani otázkám evropanství a EU. Pro českého čtenáře jsou zvláště přínosné ty části, ve kterých se srovnává charakter státu, stav justice, problematika korupce či příznává rozčarování z ekonomického a společenského vývoje. Publikace nedávno získala významnou slovenskou Cenu Dominika Tatarky za důležitý ediční počin roku 2013.

Michal Kotík



Karen Duveová
Jíst slušně
 Přeložila Světlana Kotyková
 Dokořán 2013, 264 s.

Pozornost věnovaná v poslední době jídlu je ve vztahu nepřímé úměry s čím dál nevalnější kvalitou potravin – zprávy plní polské skandály s masem plným antibiotik, populární jsou nejrůznější televizní pořady o vaření, případně o vaření v restauracích. Německá spisovatelka Karen Duveová však na jídlo pohlíží hlavně z etického hlediska a její kniha Jíst slušně vám neporadí, co jíst, aby to chutnalo a bylo to, pokud možno, zdravé. Ukazuje spíš, co bychom jíst neměli, protože to není z morálního hlediska správné. Kniha je koncipována jako roční dietní kůra, složená z nejrůznějších forem stravování. Začíná u biopotravin, pokračuje přes vegetariánství a veganství a končí u frutariánství. Jak je z výčtu patrné, to hlavní, proti čemu autorka vystupuje, je konzumace masa. Zlo číslo jedna představují velkochovy, v nichž život zvířete nemá žádnou hodnotu. Ač jde o vcelku radikální názory, kniha je psána s takřka lifestyleovou lehkostí: když s autorkou v úvodu prožíváme smrt jejího psiho mazlíčka, máme pocit, že jsme se začetli do libovolného časopisu „pro ženy“. Přesto poskytuje kniha dost témat k přemýšlení. Spotřeba masa na současné úrovni, a zejména při zvyšujícím se odbytu v dříve rozvojových zemích, je zcela jistě neudržitelná. Autorka však chce upozornit především na zvrácenost současné společnosti, která se tváří bůhvíjak humanisticky, a přitom ve velkém zabíjí zvířata jen proto, aby si mohla pochutnávat na jejich masu.

Jiří G. Růžička



Lucie Trmíková, Gert Hoffmann
Pomocník Walser
 Studio Hrdinů, Praha, premiéra 12. 11. 2013

Studio Hrdinů, po zániku Divadla Komedie jediná pražská scéna uvádějící nekompromisní a provokativní podoby současného činoherního divadla, se v poslední době soustředí na portréty skutečných osobností. Po Mileně Jesenské a Juliu Fučíkovi divadlo přistoupilo ke zpracování postav švýcarského prozaika Roberta Walsera, outsidera nejen v uměleckém světě, ale kvůli nesmiřitelné povaze i v celé společnosti. Režisér Jan Nebeský se rozhodl zachovat pustotu obrovského, režijně i scénograficky těžce uchopitelného prostoru divadla a zasadil do něho čtveřici herců: Jiřího Černého, Lucii Trmíkovou, Sašu Rašilova a Davida Prachaře. Nebeský se v inscenaci postupně odpoutává od poměrně jasně definované jevištní situace do snového a značně pokriveného světa, v němž se i téměř realistické postavy stávají spíše fikčními monstry. Děj inscenace je až bernhardovsky sarkastický a prostý. Walser je pozván na autorské čtení do města, které mu ve výsledku vůbec není příznivé a pohrdá jeho tvorbou i osobou. Autor se postupně propadá do chaosu svých nálad, paradoxních postojů a emocí. Herectví a úsporná scénografie jsou hlavními přednostmi výtečného představení. Zvláště Rašilov v roli dotěrného i hrdého spisovatele-vagabunda je excelentní a přesvědčivě střídá ponořenost do osamělého podivínství s ironickým odstupem, kdy postavu romanopisce připodobňuje k Janu Nebeskému, který je se svou imponující imaginací, sarkasmem a scénickou surovostí patrně nejvýraznějším činoherním režisérem současnosti.

Lukáš Jiříčka



Tereza Boučková
Šíleně smutné povídky
 CD, One Hot Book 2013

Audiokniha Terezy Boučkové je specifická v tom, že ji načetla sama autorka. V jednotlivých příbězích pak můžeme najít motivy z jejího vlastního života. Třeba problematika adopce dvou romských chlapců, kteří nakonec skončí vlastně úplně stejně, jako kdyby zůstali v diagnostickém ústavu, se promítla do povídky Proč by vstával? Hlavní hrdina, do poslední chvíle přesvědčený o tom, že dobrá výchova je základním pilířem slušného života, najednou přijde o „slušně vychovanou“ dceru, která „bezdůvodně“ propadne závislosti na alkoholu. Podobně pesimistické jsou i další příběhy: rozvíjejí především téma osamění, stárnutí a mizení ideálů. Postavy se musí přizpůsobovat realitě, která se nevyvíjí podle jejich představ, a tak se snaží aspoň o „normální“ život. V Krásné je žít! si postarší pár z města chce minimálně o víkend užit trochu klidu na chalupě, ale i tam už pronikly hluky a shon civilizace – a radikální řešení problému končí tragikomicky. Povídku Do nebe pak Boučková vypráví z pohledu muže, který podobně jako Job musí snášet boží rány, ničící jeho život, postupně však vychází najevo, že za většinu neštěstí si může sám. Text nazvaný Přes most zase začíná jako idyla, ale pak se ukáže, že jí předcházela tragédie. Jako by osudy, jež se v díle odehrávají, měly dvě strany: uhlazenou, která je na očích, a drsnou, jež je skrytá. Povídky takřka dokumentárním stylem zachycují tíhu osobních katastrof a způsob, jakým je autorka předčítá, do nich zároveň vnáší cosi magického.

Jiří G. Růžička



Sacro Gra
 Režie Gianfranco Rosi, Itálie, 2013, 93 min.
 Premiéra v ČR 5. 5. 2014

Film Sacro Gra si získal pozornost především jako první dokument, který kdy získal hlavní cenu v soutěži na festivalu v Benátkách. Nadto je ovšem třeba dodat, že jeho vítězství bylo pro většinu komentátorů velmi překvapivé, obzvlášť v konkurenci tvůrců jako Tsai Ming-liang, Xavier Dolan nebo Hajao Mijazaki. Rozhodnutí poroty se špatně vysvětluje především proto, že snímek italského dokumentaristy Gianfranca Rosiho vlastně není nijak zvlášť radikálním či přesvědčivým filmařským gestem. Tématem má být život lidí v sousedství velkého dálničního obchvatu kolem Říma. To ale působí jen jako záminka, jak vzájemně spojit jinak příliš nesouvisějící portréty několika většinou středních protagonistů. Jistý smysl snad chce film dát závěrečná úvaha o larvách likvidujících vlastní práci svůj ekosystém, což by mohla být metafora samotné dálnice. Jakési snaze o nezaujaté pozorování „lidského živočišného druhu“ by odpovídalo i rámování řady záběrů, které sledují lidské postavy například skrz okna bytů nebo je komponují do širších celků jejich „přirozeného prostředí“. Jenže analogie lidí na dálnici a larev se ve filmu příliš nerozvíjí, ani není natolik nosná či objevná, aby dokázala celý dokument nějak ukotvit. Můžeme se ovšem také spokojit s tím, co se o snímku běžně píše – totiž že jde o pouhé nezaujaté pozorování různorodých mikropříběhů. I tak jde však o nevyrovnané a roztržité dílo. Obsahuje několik poutavých míst, ale je třeba si na ně počkat.

Antonín Tesař



Magdalena Kožená, Christian Schmitt
Prayer: Voice & Organ
 CD, Deutsche Grammophon 2014

Dlouho očekávaná novinka mezzosopranistky Magdaleny Kožené slibuje nevšední zážitek ne zcela obvyklým spojením hlasu a varhan. Hned úvodem tedy prozradím to hlavní: naprosto se nemusíte obávat, že by varhany zpěvaččin hlas zastíňovaly. Ne, nahrávka je zvukově výborná. Zvuk se přirozeně rozléhá a posluchač má pocit, že se ocitl v chrámu. Nenahrávalo se ovšem v kostele, nýbrž v koncertním sále Školy pro katolickou církevní hudbu a hudební pedagogiku v Řezně. Není divu, že z dvadvaceti písní či árií má většina duchovní téma. Autorem transkripce varhanního doprovodu je, až na pár výjimek, oceňovaný německý varhaník Christian Schmitt. Převažují němečtí skladatelé: Bach je zastoupen pětkrát, Schubert šestkrát, Hugo Wolf pětkrát. Ale je zde i Verdi a také Dvořák, Ravel, Purcell, Bizet – ti všichni pouze jednou, ale stojí to za to. Z Bachových skladeb zaujme především Komm, süßer Tod, tedy Příjď, sladká smrti – takový repertoár Kožené „sedí“ jako ulitý. Zkrátka, čtyřicátnice Kožená je na vrcholu a album Prayer je toho dokladem. Hlas je nádherně rozvinutý, výšky zářivé, tón perlivý. Nejsou přece jen pravdivé všechny ty pověsti o tom, jak blahodárně na hlas působí mateřství (u Kožené navíc už dvojnásobné – a třetí dítě je na cestě)? Zaslechneme i příslovečnou slovanskou „slzu v hlase“, onen jemný, obohacující smutek. Je tu prožitek, procítění, hloubavost, meditace i radost. A duše se může občerstvit hudbou, slovem, hlasem, písní, modlitbou.

Milan Vlasden

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FRED A BRUNOLD 2014

advojka.cz

eskalátor

Brazilec si za minimální mzdu (asi šest tisíc korun) sice může koupit sto padesát litrů kořalky, ale na to, aby dojel autobusem na druhý konec své vlastní země, to nestačí. Mnohé z nich to nejspíš zamrzí při nadcházejícím mistrovství světa ve fotbale, které má probíhat ve dvanácti brazilských městech, z nichž některé od sebe dělí větší vzdálenost než Prahu od Bagdádu. Stavba megalomanských stadionů, jejichž využití po této sportovní události nebude valné, nicméně ukázala, že peníze v zemi jsou: putují však do příprav mistrovství a s ním spojených korupčních kapes, aniž by bylo jasné, zda se vše vůbec stihne. A to má Brazílie za dva roky hostit ještě náročnější olympijské hry. Počátkem května při chvatné výstavbě stadionů zemřel již devátý dělník. Mezitím policie stupňuje násilí ve favelách a tisíce rodin se musely přestěhovat, aby nepřekážely fotbalu. To všechno žene do ulic stále větší počet nespokojených Brazilců. Vedle mrtvých dělníků, obětí násilí v chudých čtvrtích a děr v brazilském rozpočtu je tu však i jedna dobrá zpráva: lidé už se jen tak lehce nedají zpacifikovat pokřikem, že kdo neskáče, není Brazílec.

M. Špina

Obvodní soud pro Prahu 7 na konci března rozhodl, že časopis Reflex nesmí nadále používat zkomolenou podobu jména senátora Tomia

Okamury. „Tomio již není Pitomiem!“ pravidla nezávislá česká justice. Plátek se nicméně předběžným opatřením soudu vydržel řídit jen měsíc a ústy svého dvorního šaška J. X. Doležala znovu v článku Okamura do Tokia zakázané jméno použil. A tak musela vyřazená jednička kandidátky Úsvitu do Evropského parlamentu Klára Samková, která „nemá ani kapku cikánské krve“ a „není žádná podpůrkyně nepřizpůsobivých občanů“, Reflexu připomenout, že by se měl užívání urážlivých „odvozenin z tohoto jména vycházejících“ zdržet. Těžko pochopit, co přivedlo Samkovou do Okamurovy partičky rasistických demagogů a proč má potřebu bránit před pomluvami někoho, kdo jich má sám plnou pusou. Zřejmě chce odčinit svůj mladický nerozvážený prohršek proti dobrým českým mravům: vždyť byla vdaná za Roma!

J. Gruber

Když jsem nedávno poslouchal ze záznamu debatu K čemu je nám Obec spisovatelů?, byl jsem rád, že si mohu více jak hodinu a půl dlouhou diskusi dávkovat dle aktuálních potřeb. Pokud bych se totiž dostal naživo do galerie Tranzitdisplay, patrně bych utekl při třetím hlubokém nádechovýdechu panelistky Františky Vrbenské, která snad chtěla dokázat, že Obec není zombie, ale že přinejmenším stále dýchá. Celé vystoupení se neslo v duchu toho nejlepšího z České sody. Taškařici zdárně doplňoval sexuolog Radim Uzel, 2. místopředseda Obce, a absurditě nezabránil ani Miroslav Balašík z Hostu a Karel Piorecký z Ústavu

pro českou literaturu, neboť nedokázali opovnovat prezentované beznaději. Legraci podtrhla spisovatelka Petra Hůlová, jež se k diskutujícím připojila z publika. Zatímco Uzel volal pro sbratření beze smyslu a po lásce z podstaty, Vrbenská si pohrála s bezobsažností slova a estetikou fráze, aby potvrdila několik přísloví. Například to o mlčení a zlatě. Pomyslnou tečku za debatou obstaral anonym na webu Obce, který s neotřelou jazykovou originalitou odkázal Hůlovou do patřičných míst: „Díla paní Hůlové budeme i nadále doporučovat. Jako vzor pokleslosti a kýče. Agresivita autorky sice převyšuje její literární kvalitu, nicméně jí přejeme hodně čtenářů, kteří si stejně nakonec dokáží vybrat.“

T. Čada

„Po vystudování základní školy se vyučil kuchařem. Hlásil se také na DAMU, kde ho však nepřijali. V současné době moderuje pořad o vaření na vlnách rádia Frekvence 1. Účinkuje v pořadu Rady ptáka Loskutáka na TV Nova a v muzikálech Krysař a Galileo v Divadle Kalich v Praze.“ Tolik se toho o „televizním kuchaři“ Ivanu Vodochodském dozvíme na Wikipedii. Teď ho naši poslanci zvolili do Rady Českého rozhlasu. Vodochodský svými kvalitami předčil ředitele pražské zoo Miroslava Bobka a evangelického faráře Miloše Rejcherta. Možná poslanci nechtěli zůstat pozadu za svými bývalými kolegy, kteří nechali na Českou televizi dohlížet koulařku.

J. G. Růžička

Adoptované rodiště Bohumila Hrabala – Nymburk – se poslední dobou přetřásalo hlavně kvůli údajně nedovzdělaným studentům, kteří o literárním velikánovi „zatím neslyšeli“. Přitom výrok, který zvedl od televizních obrazovek celý národ čtenářů, vznikl nepřesnou citací, již se dopustil lokální redaktor Deníku.cz. Pranýřovaný student z davu (nikoli uváděný předseda studentského parlamentu) totiž ve skutečnosti prohlásil, že o něm dosud neslyšel nic od pedagogů... Argument omladiny, že Hrabal na své studium vzpomínal s upřímným opovržením a že se za svého života přejmenování školy bránil s důškou, že po své smrti s tímhle nápadem už asi nic neudělá, se taky do novinových titulků nehodil. O samotného Hrabala jde nejen v Nymburce až naposled – hlavní je, že se prodává. Přes urputnou snahu radnice posílit turistiku ve městě masivními dřevěnými lavičkami s vyřezanými kočkami (na náměstí i s mistrem v podživotní velikosti) uhasíte žízeň po Hrabalovi stejně až v bufetu pivovaru, na jehož hlavní budově je ve výšce, kam čurají psi, pamětní deska, o níž taky spisovatel nestál. Z lahvičky, který vám paní vedoucí podá z okénka, se bolestně usmívá – kdo jiný než plachý Bogan. Sednete si s Jubilejním ležákem k prkennému stolu, a jak vám bude alkohol stoupat do hlavy, možná vás napadne, jestli by nakonec nebylo lepší omezit hrabalovské výročí jenom na pivo. Nejrůznějších kočičáren je všude kolem beztak už dost.

M. Zajíček