

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

16. 7. 2014 ROČNÍK X

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

15

Ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



DAVID BORDWELL

Kabakovovi na pařížské Monumentě
konec českého industrialu
Ladislav Šerý a letní nuda v Praze
bitva o Doněck

Konec jedné iluze

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Sotva utichla hysterie po návštěvě Noama Chomského, který si dovolil kritizovat Václava Havla-prezidenta a navíc připomenout, že utrpení Havla-disidenta nebylo jediné utrpení na světě, už se našel další terč útoků českých novinářských jestřábů. Náměstek ministra zahraničních věcí Petr Drulák jde – soudě podle psaní českých novinářů – v Chomského šlépějích, neboť se prý rozhodl revidovat naši porevoluční zahraniční politiku a zpochybnit doktrínu „lidskoprávního atlantismu“. I to je vnímáno jako útok na odkaz Václava Havla (rozuměj celého českého disentu) a sametové revoluce. Asi bychom si měli pomalu zvykat, že každý takový krok znamená přímé napadení demokracie. Svobodu vnucovat naši představu o svobodě lidem po celém světě si prostě nenecháme od nikoho vzít. Stejně jako poznání, že právě naši představu si zaslouží každý člověk na zeměkouli, ať se mu to líbí či nikoli. I kdyby ho to mělo stát třeba život.

Drulák přitom neříká nic nového a připomíná, že dvacet let po konci studené války je nejvyšší čas opustit hegemonické uvažování nad mapou světa a vydat se pokud možno cestou širších konsenzů, které zahrnují i jiné civilizace než jen euroamerickou. Představa, že Česko se stane vlajkovou lodí Spojených států v Evropě, byla směšná již v devadesátých letech a po trpkých zkušenostech s Afghánistánem, fiasku mise v Iráku a neslavném konci arabského jara to platí dvojnásob. Nejde přitom jen o otázku „vývozu demokracie“, po ekonomické krizi se naplno ukázal i drancující dopad washingtonského konsenzu. Jsme tak ostatně současně svědky jak diskreditace Klausovy ekonomické idealizace volného trhu, kterému jsou nějaká lidská práva zcela ukradená, ale i havlovského přesvědčení o tom, že dějiny daly jednou provždy za pravdu konečnému vítězství (neo)liberální demokracie pod vedením jednoho světového hegemonu a ve jménu lidských práv. Náměstek ministra Zaorálka oproti tomu vrací do hry univerzalistické pojetí lidských práv a varuje před povýšeným postojem samozvaného morálního arbitra. Potíž je

zřejmě v tom, že už není ředitelem Institutu mezinárodních vztahů, jehož slova mají dopad v první řadě na akademický prostor, zatímco politiku mohou ovlivňovat jen nepřímo. Je symbolické, že strach z Druláka je kromě jiného také strachem z intelektuála – navíc ještě zapáleného profesionála v oboru – v roli vysokého státního úředníka. Součástí havlovského kýče přitom svého času bylo i velké vyprávění o návratu intelektuála nebo dokonce filosofa na Hrad. Dnes se ovšem před intelektuály spíše varuje, protože se ukázalo, že existují i intelektuálové levicoví, což nakonec odpovídá původnímu významu toho slova, jak ho známe z Dreyfusovy aféry.



Kresba Přemysl Černý

V debatě o Chomského vystoupení v České republice se Petr Uhl v deníku Právo pokusil výstižně připomenout, že dědictví disentu nelze zužovat na jeden jeho názorový proud, který představuje třeba Alexandr Vondra. Ani pozdní personifikace étosu Charty 77 v porevolučním politickém angažmá Václava Havla nemůže jednoduše obstát. Na to byla Charta nejen příliš různorodá, ale především příliš univerzalistická v obhajobě lidských práv (kdekoliv

na světě) i v otevřeně proklamovaném protimírovém snažení. Drulák má v mnoha ohledech i přes svou oprávněnou postmoderní nedůvěru k roli etiky v politice k disentu blíž, než by se zdálo, což nakonec znamená i to, že má blíž k Havlovi-disidentovi než k Havlovi-prezidentovi. Byl to nakonec právě Václav Havel, jenž krátce po revoluci otevřeně mluvil nejen o konci bipolárního rozvržení světa a rozpuštění vojenských paktů, ale i o možnosti světa otevřeného, v němž se nebude potřeba spoléhat na vojenské souručenství euroamerické civilizace (třeba prostřednictvím NATO) proti zbytku světa. Na nic tak převratného přitom dnes Drulák nepomýšlí, spíše poctivě demaskuje uhlířskou víru v to, že po roce 1989 jsme na světě my ti nejkrásnější, prostě proto, že to o sobě tvrdíme.

V souvislosti s bořením mýtu o jediné možné zahraničněpolitické orientaci, která před více než dvaceti lety nahradila jinou jedinou možnou orientaci, se většinou zmiňuje hlavně válka v Iráku, jejíž důsledky sledujeme právě nyní, kdy namísto implementace demokracie v přímém přenosu vidíme vzestup teroristické organizace ISIL. Podobně bychom ale mohli po třinácti letech hodnotit i operaci Trvalá svoboda v Afghánistánu, která čím dál více připomíná spíše trvalou občanskou válku mezi stále sílícími tálibánci, afghánskými generály a centrem moci v Kábulu. Můžeme se jistě právem pohoršovat nad tím, když se někdo od klávesnice vysmívá tragédii, jež připravila o život čtyři české vojáky na misi v Afghánistánu. Zároveň by nám to ale rozhodně nemělo bránit položit si otázky, kolik lidských životů z řad afghánských civilistů si přítomnost mezinárodního kontingentu za české účasti vyžádala a k čemu to vlastně bylo.

Jedna věc je docela jistá: Petr Drulák to ještě bude mít těžké. Oporou mu přitom nebudou ani zasloužilí úředníci ministerstva, kteří by z podstaty věci nejraději neměnili nic, ale ani údajně levicový prezident na Hradě, jenž s českými jestřáby už roky žije v paradoxním spojení a jenž je ve své obhajobě euroamerické civilizace v mnoha ohledech otevřeně etnocentrický až rasistický.

editorial

S novým číslem se noříme do problematiky současné filmové vědy a zaměřujeme se na jednu z jejích nejvýraznějších postav, na filmového historika, analytika a teoretika Davida Bordwella, který v červnu přednášel v Praze. Bordwell je českému čtenáři známý především prostřednictvím dvou učebnic: Dějin filmu a Umění filmu. My se ho ale pokoušíme představit v širších souvislostech coby pečlivého historika hollywoodské kinematografie, obhájce filmové popkultury, ale i teoretika, který se mimo jiné silně vymezuje vůči ideologické analýze filmu. Té se letmo věnuje nejen v rozhovoru s Antonínem Tesařem, který téma připravil, ale přímo se jí týká i článek Matěje Metelce, jenž polemizuje s Bordwellovým odporem vůči takzvaným Velkým teoriím. Věnujte pozornost také hudební dvojstraně, na níž se klamm vypořádává se završenou érou českého industrialu, a rubrice beletrie, kde najdete letní úryvek z chystaného románu Ladislava Šerého (těšme se, prý má být milostný!). Ohlašujeme také dvě personální změny: loučíme se s divadelním redaktorem Lukášem Jiříčkou a výtvarnou redaktorkou Terezou Stejskalovou. Divadla se ujímá redaktorka Marta Svobodová a výtvarnou rubriku bude spravovat Tereza Jindrová, kterou už ze stran Ádvojký můžete nějakou dobu znát. A nakonec nezapomeňte na budoucí hit: francouzský nový román nazvaný Poslední Kundera. Karel Kouba

z obsahu

- 7 Nejviditelnější outsider. David Bordwell na periferii i v centru filmové vědy / Radomír D. Kokeš
- 10 Monumenta po šesté. Podivné město manželů Kabakovových / Tereza Jindrová
- 14 Stáří přichází do Nuslí. Industrial a hybridní žánry mezi radikalitou a eskapismem / klamm
- 20 Jsem teoretik středního stupně. S Davidem Bordwellem o Hollywoodu, poetice a teorii filmu / Antonín Tesař
- 22 Márou cloumá nostalgie / Ladislav Šerý
- 25 Bitva o Doněck. Co se děje na východní Ukrajině? / Miroslav Tomek

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
30. ČERVENCE 2014

Emanuel Frynta

MOUCHA

Ač moucha kouše člověka
že kolikrát až otéká –
člověk se nemstí na mouše
a nikdy mouchu nekouše.
A váží si nás celý svět,
že dovedeme odpouštět.

Báseň vybral Ondřej Buddeus

Hladce namletá rozkoš fabulace

Mlýn na mumie jako výpravná orgie sladkého eskapismu

V pořadí šestý román Petra Stančíka otevírá neodolatelně zhýralý portál do světa, který zanikl dávno předtím, než vůbec vznikl. Fantaskní výprava komisaře Durmana za bestiálním pražským „sériákem“ kličkuje mezi bájnými pražskými hampejzy, zapomenutými putykami a spleť všemožných mýtů.

VÍT SCHMARC

Řečeno bez zbytečných příkras, pokud bychom zbavili novou knihu Petra Stančíka *Mlýn na mumie* všech scén, v nichž se debužiruje, souloží a tlachá při pivu, zbyla by krkolomná dějová kostra bizarní detektivky o pátrání po vrahovi pošťáků v kulisách Prahy šedesátých let devatenáctého století. Nebyla by rozhodně nijak převratná, spíše by evokovala děj mnoha pravověrných šestákových románů, v nichž je neohrožený a téměř dokonale „prázdný“ detektiv na stopě hrůzného zločinu, provázaného s globální konspirací všemocné sekty. Našly by se tu i nezbytné propriety: překombinované mordy, bizarní převleky, markýrované smrti, fantastické vynálezy.

Hody a smilstvo

Pochopitelně by tak text přišel o značnou část zábavnosti, která pramení právě z kombinace těch nejpřístupnějších čtenářských požitků takzvaných nízkých žánrů s autorskou kontrolou – jednotlivá kliše a schémata jsou precizně poskládána, upravena, ironizována

a dováděna ad absurdum. Detektivní kostyra slouží jako dobrá záminka k rozproštění románu do vsutku epické šíře prostorové i motivické. Děj se neodehrává jen v panoptikálních kulisách staré magické Prahy, zabrousí i do válkou zmítaného Mexika či do Paříže, kolébky pravé „debauchery“. Rozmáchlost pátrání a deklarovanou převratnost objevů používá vypravěč jako zlomyslnou sabotáž čtenářských očekávání: cesty za hranice odhalí místo vraha mystérium orálního sexu či mezcalu, závěrečné sročení hlavních podezřelých končí blamáží a nejbídněji zakamuflované tajemství plní roli pointy.

Pachatelem, vyšetřovatelem i obětí v tomto románu není žádná z postav, nýbrž sklon k bezbřehé fabulaci. Petr Stančík penetruje dějiny, mýty o národní identitě, vypůjčuje si figury národních hrdinů i podivínů, doplňuje je o své vlastní postavy a vše smíchává s důmyslnou nepředvídatelností, která evokuje některé z mnoha receptů v knize obsažených. *Mlýn na mumie* můžeme číst jako uštěpačný komentář formování moderní

doby na kostech té staré, láskyplnou parodii jankovitého vlastenčení i servility k mocnářství, staropražskou fantasy, případně jako nespoutanou orgii vypravěčství, kterou definuje slast z tékání mezi různými literárními a historickými rovinami. Stančíkova inklinace k pokleslým múzám je zřetelná. Nejde jen o velmi četný výskyt smilstva, k němuž dochází se směšnou lehkostí a nezávazností, známou především z pornografie. Jde i o hojnou a z přísné literárního hlediska vlastně redundantní hojnost receptů a popisů hodování všeho druhu.

Panoptikální hračkářství

Mlýn na mumie je románem neobyčejně taktickým (Často se zde plácají bujné zadnice, bere do rukou a do úst pyj a tak dále) a zároveň ho charakterizuje posedlost chutěmi a vůněmi. Konkurovat mu v tomto ohledu dokáže snad jen Ecův *Pražský hřbitov*, jehož hrdina trpěl podobnou náchylností k labužnictví. Stančíkovo dílo můžeme brát jako fiktivní gastronomický místopis magické Prahy a zároveň jako text, který konečně pozvedá na zasloužený piedestal pivo coby nápoj, v němž je zakleta identita míst i dějin.

Opojení smyslů je definujícím rysem knihy. Všechno ostatní ustupuje do pozadí a plní roli podpůrné konstrukce, která otevírá prostor pro jazyk vyprávění, prosycený okouzlujícími archaismy, reflektovanými kliše a elegantní stavbou obrazů. V tomto ohledu lze Stančíkovu prózu přirovnat k nejlepším textům Miloše Urbana: i ona slouží jako budoár slastného eskapismu, v němž vypravěč může zakoušet dokonalou utopii vepsanou do minulosti. *Mlýn na mumie* však ve srovnání s tematicky podobným *Lordem Mor-dem* působí výrazně odpoutanějším dojmem. Fikční svět tu nefunguje jako fetiš protagonisty pohrouženého do vážné autostylizace, ale jako panoptikální hračkářství, v němž si vypravěč z pozice třetí osoby skládá výstřední obrazce, aby je vzápětí rozmetl ironií a podvratnou nadsázkou.

Rafinovaný hédonismus

Nic tu nelze brát dostatečně vážně. I častou výtku, směřující k dutému nostalgickému jádru Urbanových postav, jako by tu vypravěč bral dopředu v potaz. Když se komisař Durman doslechne další z převratných odhalení, které se tentokrát týká jeho původu, reaguje celkem příznačně: „Nebyl z té zprávy veselý ani smutný, nerozčílila ho ani neuklidnila, vlastně se tím nic nezměnilo. Až na to, že dostal hrozný hlad.“ Hrdina je zkrátka úmyslně modelovaný jako chodící žaludek a penis.

Stančík nabízí čtenářům po způsobu pařížských kokot literární verzi praktiky *faire une pipe*. I při ní kunčoft dostane perorálně, co si žádá, přitom dotyčná dáma nechá odpocínout zbytku jeho těla. Navzdory prvoplánovosti je *Mlýn na mumie* ve svém hédonismu dostatečně rafinovaný na to, aby čtenář podobně jako Durman žádal „fajfčičku“ znovu a znovu. Požitek z čisté fabulace se někdy vyrovná tělesným rozkoším, třeba jen tím, že nám připomene, jak pod chaotickým pozlátkem dějin a společnosti může být lidská existence upřímně blažená po pozření prosté brambory.

Autor je bohemista.

Petr Stančík: Mlýn na mumie. Druhé město, Brno 2014.



Ke smilstvu v novém Stančíkově románu dochází se směšnou lehkostí a nezávazností, známou především z pornografie. Richard Phillips: Bukkake, 2004

Stalinistická každodennost

Biografická mozaika z tragického života Michaila Bulgakova

Název výboru z deníku Michaila Bulgakova a jeho ženy Jeleny sice odkazuje na nejslavnější román tohoto ruského spisovatele, samotný text však žádná vodítka k prohloubené četbě neposkytuje. Místo toho nabízí vhléd do prostředí „velkého světa“ předválečné moskevské divadelní bohémy v letech tuhého stalinismu.

JAN M. HELLER

Objemný svazek *Deníky Mistra a Markětky* (Dnevnik Mastera i Margarity, 2001) se skládá ze dvou hlavních částí: deníků Michaila Bulgakova z dvacátých let, jež mu byly v roce 1926 zabaveny, a mnohem rozsáhlejších deníků jeho třetí ženy Jeleny Sergejevny, která si na jeho žádost vedla zápisky od roku 1933. První záznam říká: „Míša trvá na tom, abych vedla tento deník. Po domovní prohlídce v roce 1926, při které mu sebrali jeho deníky, se zařekl, že už žádný psát nebude. Myšlenka, že může být spisovateli odebrán jeho deník, mu připadá hrozná, nepochopitelná.“ Vedle deníků obou manželů zařadil ruský editor Viktor Losev do vydání také výbory z Bulgakovových dopisů adresovaných rodinným příslušníkům i na četná oficiální místa, jeden jeho novinový článek a na závěr zápisky Jeleny Bulgakovové o průběhu nemoci jejího muže.

Kronika a niterná zpověď

Literárními kvalitami deníky na první pohled šetří. Nikdo je od nich v míře srovnatelné s fikční prózou ani neočekává, deník je z definice především historický pramen, egodokument. Už na ten druhý pohled je však zřejmé, že je tu jistý rozdíl mezi deníky samotného Bulgakova a zápisky jeho ženy. Jelena Sergejevna detailně popisuje pracovní a společenský život Bulgakovových, jenž se celý točí kolem divadla a ve zběsilém tempu se v něm střídají návštěvy čtení, generálek a premiér, noci probdělé ve vášnivých diskusích, obědy, večere a pitky, audience u všemožných kulturních činovníků a na roztodivných úřadech, jejichž absurditu překonal snad jedině Franz Kafka. S kronikářskou pečlivostí Jeleny Bulgakovová zaznamenává den za dnem místa, na nichž se manželé ocitli, a osobnosti, s nimiž se zde setkali. Počet jmen režisérů, herců, kulturních činovníků, scénografů, hudebních skladatelů, scenáristů, pěvců a dalších a dalších lidí jde do stovek a poctivý čtenář potřebuje k četbě knihy dvě záložky, protože každou chvíli musí nahlížet do poznámek. Deníky Michaila Afanasjeviče se na druhé straně vyznačují osobnějším tónem,

zachycují víc z vnitřních pochybností autora, jeho ironické komentáře a občas dojde i na emocionálně silně zabarvené pasáže.

Román *Mistr a Markétka* (Master i Margarita, 1967; česky 1969), své nejznámější dílo, ke kterému odkazuje název edice deníků, psal Michail Bulgakov v poslední fázi svého života. V denících se na něj mnoho odkazů nenajde, ale stojí za to dozvědět se, která protivná sousedka byla předobrazem Anušky, nebo čist o tom, jak hosté na soukromém čtení u Bulgakovových vyslechli poslední kapitoly románu „bůhvíproč celí strnulí. Všechno je vylekalo. Paša mě v chodbě vyděšeně ujišťoval, že v žádném případě nelze román zveřejnit, že by to mohlo mít hrozná následky.“ Kdo má zájem, může paralelně s *Deníky* číst *Divadelní román* (Teatralnyj roman, 1967; česky 1966), protože právě v něm autor parodicky zachytil mnohé ze svých zkušeností s moskevským divadelním prostředím.

Nekonečný boj s úřady

Atmosféra stalinistického SSSR tu probleskuje jen výjimečně. Možná, že Jeleny Sergejevny po zkušenostech se zabavením manželových deníků autocenzura vedla ke zdrženlivosti. Politice se pokud možno vyhýbá. Občas tu zamrazí ze zmínky utroušené jakoby bez souvislosti: „Ten člověk, co přišel s nápadem na Oblomova, zmizel. Pořád nám mizejí lidé uprostřed bílého dne...“ O své době vypovídají také pasáže věnované bojům s úřady, z nichž skutečně vyzařuje cosi kafkovského. Hlavní otázkou je samozřejmě zakazování a povolování Bulgakovových her, jejich neustálé vracení k přepracování, protichůdné informace s jepičím životem, neboť co se řekne dnes v zemi, kde zítra znamená včera, už na druhý den neplatí.

Situaci Michailu Bulgakovovi komplikoval i několikafázový konflikt se scénou, která střídavě uváděla a neuváděla jeho dramata – Moskevským uměleckým divadlem (MCHAT); poté, co byly na začátku třicátých let jeho hry zakázány, vrátil se do MCHATu na Stalinovu osobní intervenci, ale o šest let později znovu odešel a působil jako autor operních

libret ve Velkém divadle. Je neuvěřitelné, jak náročné bylo legálně si pořídit tak běžnou věc, jakou byl psací stroj; úměrně tomu se složitější záležitosti jako otázka výplaty honorářů za uvedení Bulgakovových děl v zahraničí, pokusy o získání nového bytu nebo povolování výjezdů mimo Moskvu stávaly takřka neuskutečnitelnými. A když už je řeč o cestování, jedna z nejsilnějších scén zobrazuje natěšené manžele mířící na konferenci do tehdejší svazové republiky Gruzie, aby tam připravovali uvedení hry o gruzinském rodákovi J. V. Stalinovi – a na nějaké bezvýznamné stanici osmdesát kilometrů od Moskvy jsou telegraficky informováni, že vše se na pokyn strany ruší a mají se vrátit zpět. Z deníkových pasáží je i přes jejich suchou věcnost cítit únava, vztek i rezignace. Není divu, že si Jelena Sergejevna občas poznamená: „Míša je ve velmi špatném psychickém stavu.“

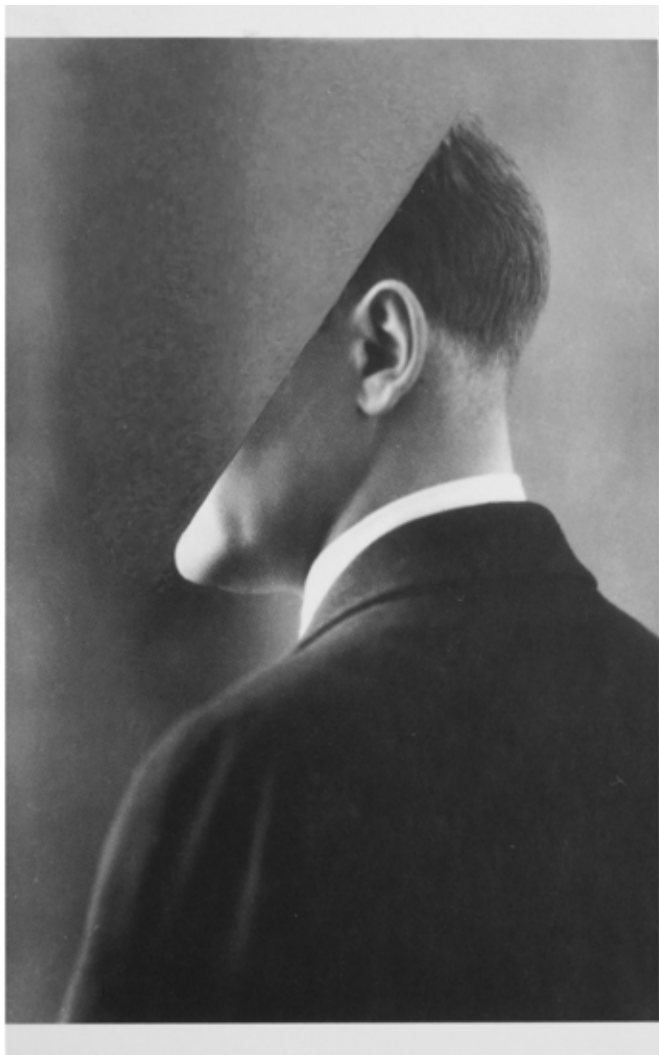
Poslední záznamy v deníku Jeleny Sergejevny jsou věnovány Bulgakovovu postupnému chřadnutí v důsledku onemocnění ledvin. Nejspíš i vyčerpání a špatný psychický stav měly podíl na poměrně rychlém postupu choroby. Až z této perspektivy jako čtenáři oceníme literárnost editorské kompozice: mnohé z toho, co známe z Bulgakovovy korespondence, vložené mezi oba deníkové celky, se před námi pak odvíjí v „reálném“ čase. Výběr ze záznamů Jeleny Sergejevny o průběhu jeho nemoci, jež součástí jejího deníku nebyly, pak plní funkci strhujícího *grand finale*. Vzniká tak nejen téměř románová dramaturgie, o jaké se dokumentárnímu žánru běžně ani nesní, ale také živý portrét Michaila Bulgakova jakožto člověka tvůrčího, inteligentního a odhodlaného, i když nakonec poraženého.

Poslední záznam v deníku pochází z 10. března 1940 a zní lapidárně: „16.39: Míša zemřel.“ Necelý měsíc poté, co dokončil poslední korekturu *Mistra a Markětky*.

Autor je bohemista a komparatista.

Michail Bulgakov, Jelena Bulgakovová: Deníky Mistr a Markětky. Přeložila Alena Morávková.

Academia, Praha 2013, 588 stran.



Otroctví, láska a revoluce

Nad dramatem Castra Alvese

Divadelní hra Gonzaga aneb Revoluce v Minas největšího brazilského romantika Castra Alvese tematizuje klíčový moment brazilských dějin, povstání takzvaných Věrolomných na konci 18. století. Spojuje téma nenaplněné lásky s bojem za zrušení otroctví v Brazílii.

MICHAL ŠPINA

Ypioca, přední brazilská továrna na kořalku, před několika lety slavila výročí a při té příležitosti přišla na trh se speciální pamětní lahví. Na etiketě byli vymalováni černošští otroci, jak dřou u lisu na cukrovou třtinu, z níž se brazilská cachaça vyrábí. Firma tak bezděky přiznala, z čeho před sto padesáti lety získávala kapitál: z otrocké práce.

Po latinskoamerických válkách za nezávislost obklopil Brazílii půlkruh španělskojazyčných republik, kdežto Brazílie se roku 1822 stala císařstvím. A zatímco v zemích od Argentiny po Venezuelu bylo okolo roku 1850 otroctví zrušeno, v Brazílii tou dobou tvořili otroci čtvrtinu populace a definitivní abolice přišla až roku 1888. V zemi, kde černoši a míšenci – tedy zpravidla potomci otroků – představují téměř polovinu obyvatelstva, pochopitelně přešlap výrobce kořalky nezůstal bez odezvy.

Kritika otroctví a rasismu v Brazílii má však také svou tradici. Jedna z nejslavnějších brazilských básní se jmenuje *O navio negreiro* (Loď s černochoy). Napsal ji v roce 1869 Castro Alves (1847–1871), největší zjev pozdního brazilského romantismu. Loď, která dovážela ulovenou pracovní sílu z Afriky, naskládá tak, aby se jí do ní vešlo co nejvíc, přirovnává k vidění z Dantova pekla a na konci básně píše, že zelenožlutá brazilská vlajka měla být raději na cár roztrhána, než aby kryla taková zvěstvá. Chtělo by se dodat, že i po skončení fotbalového mistrovství světa se nejspíš naskytou příležitosti, kdy by tato báseň měla zaznít.

Úklady a láska na druhou

Castro Alves pochopil a zpracoval dvojitou tragédii Afroameričanů: odcizení rodné zemi a odcizení práce i lidství v Brazílii. Dostalo se mu za to přídomek „básník otroků“. Byl však také básníkem revolučním a milostným a vedle toho vykazoval množství dalších znaků pravého romantika: žil intenzivně a zemřel mlád. Ve dvaceti letech, inspirovan o deset let starší milenkou, napsal své jediné drama, *Gonzaga aneb Revoluce v Minas* (Gonzaga ou a Revolução de Minas), které vyšlo loni v přepracovaném českém překladu v nakladatelství Torst. Zde jsou milostné city a revoluční ideály vzájemně propleteny, jak jen to lze, a úkladů a lásky je zde snad ještě více než ve stejnojmenné Schillerově truchlohře.

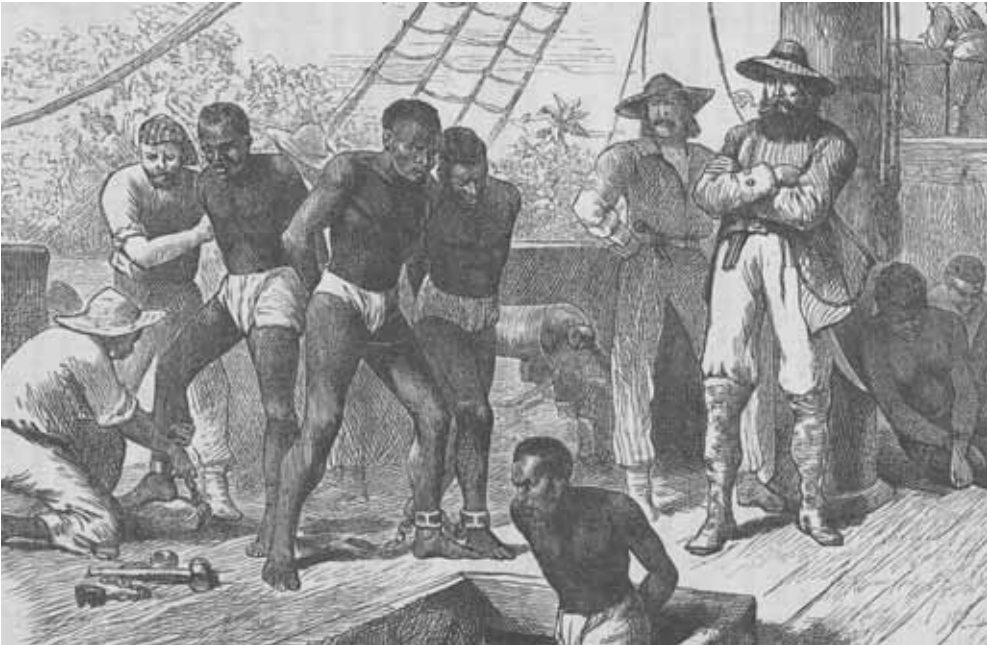
Hra ukazuje – a zároveň mytizuje – jeden z emblematických momentů brazilských dějin, totiž povstání takzvaných Věrolomných v provincii Minas Gerais na konci 18. století. Samotný Gonzaga byl jedním ze spiklenců a současně autorem láskyplných veršovaných idyl, takže básník Castro Alves měl na co navazovat. Pokud ovšem na někoho navazuje stylově, je to především dobový literární vzor – Victor Hugo. Následkem toho jsou promluvy postav vypjaté a patetické až k neučení, ať už jde o lásku nebo povstání. I černý otrok Luís, snažící se najít svou dceru, jež byla prodána jiným pánům, říká: „Pane, já dosud hledal jednu dceru, teď však hledám dvě: Carlotu a revoluci.“ K tomu je nutno připočítat celý symbolický arzenál od Prométhea a posvátného ohně přes Krista a anděly až po orly a kondory. Hra zná štěstí a zkázu, osvobození a zradu, ušlechtilost a hanebnost, ale nic uprostřed.

Revoluce otroků a otrokářů

Složitou a důvtipně vystavěnou zápletku zde netřeba reprodukovat – Gonzagova láska ani povstání dobře nedopadnou, což je ostatně známo z brazilských dějin. Pozoruhodné je však spíše to, jak a kam se Castro Alves od historické skutečnosti odchyluje. Postavy v jeho hře neustále vzývají všeobecnou svobodu všeho amerického lidu a konec útlatku Brazilců

Portugalci a černochoů bělochy; pro historické povstání však byla zásadní jen první kauza, neboť lisabonský dvůr se tehdy snažil udělit speciální daň na drahé kovy vytěžené v bohaté provincii Minas Gerais. Původně šlo tedy spíše o povstání majetných a teprve jeho nejslavnější mučedník Tiradentes, muž z lidu, zubař, brazilský národní hrdina a jedna z postav hry, posloužil coby můstek k sociálnější laděným interpretacím. Ve skutečnosti však mnozí hrdinové Alvesovy protiotrokářské hry otroky sami vlastnili.

Castro Alves dosáhl v Brazílii značné proslulosti, avšak samotná hra spíše zapadla; o to méně lze očekávat, že se její české knižní vydání dočká širokého publika. Pokud však čtenář dočetl až sem, přimlouvám se, aby po knize sáhl. Jednak proto, že Lusobrazilská knihovna Torstu patří mezi nejlepší české edice současnosti a daří se jí rozšiřovat portfolio překladů z brazilské literatury, kterých v češtině není příliš – za minulého režimu dominoval Jorge Amado, za současného kraluje Paulo Coelho.



V Brazílii bylo otroctví zrušeno až v roce 1888

literární zápisník

Znovu Kundera...

JAN ŠTOLBA

„Co je trapnějšího a impertinentnějšího než konfesijnost?“ parafrázuje – prostřednictvím komentáře Françoise Ricarda ke knize *Život je jinde* – Milana Kundera Jakub Česka v esejí *Utajovaný Kundera* (A2 č. 14/2014). Je to zarážející tvrzení. Proč by měla být konfesijnost trapná a impertinentní? Proč by mělo být patřičné a „cool“ až dílo imanentně literární, důsledně fikční? Nemohu si pomoci: Kundera absolutizuje svůj fikční přístup k literatuře a vydává ho rovnou za obecně platnou pravdu. Jenže: není literatura a slovesnost evidentně též od toho, aby zprostředkovala vyznání, zpověď, konfesi? Osobní záznam či vklad? A nebude vždy dialekticky platit, že v konfesi bude také kus fikční a slovesné stylizace, a naopak přísně fikční dílo bude různými postranními cestičkami prostředkovat skrytou autorskou „konfesi“? Není už sama kunderovská úzkostlivost ohledně odluky díla a autora dost pozoruhodnou osobní konfesi?

Jistěže některé konfese jsou vlezlé. Jiné však mohou uhranout vřelostí, autenticitou, bezprostředností. Je *Zapomenuté světlo* Jakuba

Demla impertinentní a trapné konfesijní dílo? Anebo, vzdor všemu osobnímu, ho máme nakonec přece jen nahlédnout jako rafinovaný stylistický, fikční majstrštyk? *Zapomenuté světlo* by však bez autentických hnutí, vzruchů a výlevů zanícených až k bolestnému třeštění nevzniklo. Paradoxně se dá říci, že dokonce právě životní trapnost a impertinence jsou Demlem v jeho próze bezohledně atakovány, otvírány, vrhány vůči čtenáři. Pryč s kliničností fikčního kalkulu! Na ten není ve světě *Zapomenutého světla* pomyšlení. I když současně – vládne zde strhující rytmus, slovesnost, obraznost, smyslovost, tedy prvky literární, které spontánně z autentického konfesijního materiálu splétají i vynikající „fikční“ dílo.

Konfese na vysvětlenou: jak to mám s Kunderou? Obdivuji jeho eseje a *Žert*. Hned po *Žertu* se mi však začal Kundera vzdalovat. Ba začal mě štvát, přiznávám impertinentně a trapně. Četl jsem ho sice se zaujetím, to však postupně sláblo. Vadilo mi, že novely jako *Pomalost* či *Identita* byly suverénně servírovány co romány. Vadily mi stopy apatnosti, zakukleného misogynství... Za sebe mohu říci: Kundera se dobře četl, ale špatně se s ním souhlasilo.

Tak třeba jsem si často všimal kunderovské výstavby myšlení. Autor na počátku postuluje svou premisu, zajímavou, efektní. Na premise vystaví brilantní myšlenkový konstrukt. Zapůsobí to. Ohlédneme-li se však po premise blíže, často seznáme, že tak docela neplatí. Její východiska jsou jen dílčí, někdy

se dokonce zdají až falešná. Postřehneme, že premisa dobře zní, ale „platí“ jen v románo-piscově uzavřeném fikčním světě. Přesto je z ní vydestilována pravda jakoby obecná.

„Kunderův koncept *lyrického věku* [z románu *Život je jinde*] můžeme zařadit mezi jeho převratné objevy,“ říká Česka ve svém eseji. Převratný objev? Zůstanu raději při zemi. Vždyť premisa celého románu, případ do sebe zahleděného, sebou pohlčeného lyrika Jaromila, je sama o sobě omezená, vychází ze stalinisticky pokřiveného, mocensky zestupidnělého pojetí lyrismu... Románová úvaha je o sobě zajímavá, ale vyextrahovat z ní epochální, principiální, všeplatný mytický svár navždy nezralého lyrismu s provždy dospělým epismem? Vždyť to neplatí nijak absolutně, viz příklad shora zmíněného lyrika Demla.

Zajímavě je z kunderovského světa vytěsněn dávný rival Ludvík Vaculík. (V knize *Hodiny klavíru* se Vaculík vrací k faktu, že se při udělení nakladatelské ceny někdy v osmašedesátém rozhodovalo mezi Kunderovým *Žertem* a Vaculíkovou *Sekyrou*; vyhrál Kundera.) Česka se třeba zmiňuje o tématu bezdětnosti: „Kundera se v eseji věnovaném Márquezovým *Sto rokům samoty* zaměřuje na fakt, že hrdinové velkých evropských románů jsou bezdětní. Zároveň se však autor nespokojuje pouze s tímto konstatováním, nýbrž také odkrývá jeho význam: nemají-li hlavní hrdinové děti, bude jejich smrti román definitivně uzavřen. V otázce bezdětnosti tudíž zaznívá nárok na definitivní význam vlastního života.“

Za pozornost však stojí také básníkova literární strategie: zatímco mnohé láká vykládat velké historické události na základě nahodilých či marginálních jevů nebo osobních charakteristik účastníků, „básník otroků“ postupuje obráceně. Zpětnou mytizací regionálního povstání coby hnutí za svobodu všeho amerického lidu jako by publiku říkal: podívejte, vždyť i velkým předchůdcům z Minas Gerais šlo o naši věc. A přinejmenším zčásti to byla strategie úspěšná, i když se básník trpící tuberkulózou zrušení otroctví ve své zemi nedožil.

Mystifikující zevšeobecnování tedy Castru Alvesovi není třeba vyčítat. Je sice pravda, že při dávném povstání v provincii Minas Gerais se nehrálo o svobodu veškerého amerického lidu, ale i na etiketách od kořalky se konec konců hraje o lidskou důstojnost.

Autor je komparatista.

Castro Alves: Gonzaga aneb Revoluce v Minas.

Přeložili Zdeněk Hampl a Vlasta Dufková. Torst, Praha 2013, 217 stran.

Zase naleštěná premisa... Zrovna Vaculíkova *Sekyra* se (bez ostychu konfesijně) soustředí na vztah otec–syn, přičemž oba jsou ústředními hrdiny, oba, jeden skrze druhého, uplatňují definitivní nárok na význam vlastního života. A co další Vaculíkův – „malý“ evropský? – román, *Jak se dělá chlapec*? Ten se strhujícím způsobem točí kolem početí a prvních let chlapce, přivedeného na svět a uváděného v něj. Nároky jsou zde velmi definitivní – počínaje vztahem, z něhož chlapec vzejde, pak ještě silněji chlapcovým samotným příchodem na svět až po jeho první „královské“, tajemně vlastnické kroky neposečenou loukou...

Trapná, impertinentní konfesijnost? Chápu-li ten pojem dobře, ve smyslu, v jakém je zde použit, tak třeba Vaculíkova forma románu-deníku je konfesijní. Čerpá z autorova života, intimně ho vyjevuje (čímž zdaleka není myšlena jen erotika), vydává se všanc. Vaculíkův *Český snář* – že by byl trapný, impertinentní? Nic z toho, naopak: je odvážný, provokativně přitažlivý, riskantní, svébytný, v důležitých momentech ale i cudný a zdrženlivý. Zároveň plastický, poutavý i přemýšlivý jako jakákoli čistě fikční kniha. S přidanou proustovskou hodnotou: mnohé náznaky a nedopovězenosti si z deníkových záznamů sami dotváříme do hlubšího, křehčího celkového obrazu, než by nabídl „pouhý“ fikční svět.

Na premisy se v *Českém snáři* nehraje. Jediná premisa je tu kouzelně prostá, nevykalkulovaná, zneklidňující: Nevíš, co psát a kudy kam? Piš deník, uvidíš...

Autor je básník, literární kritik a hudebník.

Takzvaná bezcenná produkce

Ukrajinská literatura v období druhé světové války

Publikace vydané po ukrajinské oranžové revoluci zkoumaly dobu druhé světové války nejprve jako problematiku vojensko-politickou. V poslední době se však na Ukrajině, stejně jako v jiných zemích postižených německou okupací, ale i v Německu, objevila řada knih věnujících se kulturně-společenskému souvislostem tohoto období.

DAGMAR PETIŠKOVÁ

Monografie Larysy Holovaty *Ukrajinskij legalnyj vydavnyčyj ruch Centralno-Schidnoji Jevropy, 1939–1945* (Ukrajinská legální vydavatelská činnost ve střední a východní Evropě v letech 1939–1945), která vyšla ve druhé polovině minulého roku současně v Kyjevě a ve Lvově, se zabývá ukrajinskými vydavatelskými a nakladatelskými středisky jak na ukrajinských etnických územích, tak mimo ně. Na evropském kontinentu se jich za války nacházelo celkem zhruba padesát. Nejdůležitějšími byla vydavatelství v Generálním gouvernementu v Polsku a Protektorátu Čechy a Morava.

V úvodní kapitole autorka čtenáře seznamuje s dosavadním stavem ukrajinské historiografie k tématu druhé světové války a uvádí prameny, ze kterých při přípravě monografie čerpal. Důkladně prošla kartotéky ukrajinských i zahraničních knihoven, soupisy soukromých knižních sbírek, texty archeografické povahy, dochovanou soukromou korespondenci, úřední dokumenty regulující vydavatelskou činnost za války, ale i poválečné archivní vyšetřovací spisy sovětských tajných služeb.

Kulturní politika třetí říše

Holovata charakterizuje kulturní politiku třetí říše, její vydavatelské preference, ale poukazuje i na složité tvůrčí i osobní podmínky umělců jak v Německu, tak na okupovaných územích. Píše o tom, že celé kulturní dědictví let vytvořené za nacistického Německa bylo po roce 1945 mnohými odsuzováno k zapomnění. Zmiňuje se o Thomasu Mannovi, jenž veškerou oficiální literární produkci vydanou v Německu za války označil za bezcennou, i o odmítavé reakci Dmytra Čyževského, ukrajinského slavisty přednášejícího za války na univerzitě v Halle.

Autorka zařadila do monografie pouze legální knižní a periodická vydání vzešlá z iniciativy ukrajinských autorů, editorů a redaktorů. Kniha tedy neuvádí ani početné vládní iniciované propagandistické tisky v ukrajinštině, ani seznam neoficiálních, ilegálních tiskovin. O ilegální protinacistické literatuře, pro porobené obyvatelstvo velmi důležité, se však kniha zmiňuje a jsou zde uvedeny prameny pro její studium.

Protektorát Čechy a Morava

Působení ukrajinských organizací v protektorátních Čechách se někdy spojuje s kolaborací s německou okupační vládou, ovšem bez vysvětlení, že zpočátku mohli být Němci vnímáni jako spojenci Ukrajinců v boji proti sovětským utlačovatelům. Larysa Holovata se snaží ukrajinskou kulturní a společensko-politickou činnost v období protektorátu posoudit objektivně. Popisuje složitou životní situaci vedoucích osobností diaspory za války i těsně po ní, kdy byli mnozí její příslušníci odvezeni do sovětských koncentračních táborů.

V době protektorátu musela řada společností a organizací ukrajinské diaspory ukončit svoji činnost, což postihlo i její vydavatelské aktivity. Podmínky pro vydávání knih, novin a časopisů



Emiel van Moerkerken: Chléb náš vezdejší, 1938

zde ovšem byly ve srovnání s podmínkami na Ukrajině či v Polsku přece jen příznivější. Holovata však vysledovává postupně se zostřující dohled protektorátních cenzorů nad ukrajinistickou produkcí. Ve dvanácti zdejších emigrantských vydavatelsko-nakladatelských střediscích vycházela vědecká, filosofická a politická literatura i učební texty pro vyšší stupně vzdělání. Z autorčina přehledu vyplývá, že nejpłodnější bylo nakladatelství Probojem s celkovým počtem sto deseti titulů, následovalo nakladatelství Jurije Tyščenska s osmačtyřiceti publikacemi a dále Ukrajinský technicko-hospodářský institut se sedmadvaceti tituly. Mnohá díla z tohoto období jsou mimořádně kvalitní, patří do fondu ukrajinské klasické literatury nebo jsou citována v ukrajinských i zahraničních společenskovědních publikacích.

Autorka představuje čelné představitele kolektivu ukrajinských emigrantských autorů i nakladatelských a vydavatelských odborníků, jenž se v meziválečném období utvořil díky podpoře československé vlády. Byli mezi nimi renomovaní vědci, spisovatelé, básníci i výtvarníci, například Dmytro Čyževskij, Dmytro Antonovyč, Mychajlo Antonovyč, Dmytro Dorošenko, Symon Narižnyj, Oleksandr Oles, Oleh Olžyč, Jevhen Malanjuk, Oksana Ljaturynska nebo Volodymyr Sičynskij, o jehož vědecká díla o dřevěné sakrální architektuře na Podkarpatské Rusi se ve zvýšené míře zajímala i naše odborná veřejnost.

Generální gouvernement

Z Krakova se počátkem války stalo hlavní centrum ukrajinské protibolševické emigrace. Autorka uvádí, že sem přišly tři až čtyři tisíce politických běženců z oblasti východní Haliče. Byli mezi nimi spisovatelé, novináři i vydavatelští a nakladatelští pracovníci, kteří spolu s emigranty žijícími v Krakově už před válkou a ukrajinskými příslidenci z Polska i Československa byli schopni zabezpečit vydávání knih, novin a časopisů za zmíněné politické situace.

Na rozdíl od poměrně pestré nakladatelsko-vydavatelské sítě v protektorátních Čechách měl na ukrajinistickou literární produkci v Generálním gouvernementu monopol jediný koncern, a to Ukrajinske vydavnyctvo,

založené nejprve v Krakově koncem roku 1939 a od poloviny roku 1941 činný i ve Lvově. Všechny jiné organizace a společnosti, které v tomto regionu v meziválečné době vydávaly ukrajinské knihy, noviny, výtvarné publikace a noty, byly zlikvidovány a veškeré publikační aktivity i prodej tištěné produkce byly zahrnuty pod kontrolu nacistického oddělení propagandy. Z hlediska kvality byla nejvýznamnější léta 1942 a 1943; v tomto období vycházely tituly, jež podávaly celistvý obraz ukrajinského literárního procesu – jak východo- a západo-ukrajinského, tak i emigrantského.

Holovata vyzdvihuje fakt, že se na knižním trhu Generálního gouvernementu objevila díla spisovatelů, kteří byli na sovětské Ukrajině zakázáni, publikovaly se paměti i další texty z vyvezených rodinných archivů a dosud neznámá poezie a próza ukrajinských emigrantských autorů, jako byli Mychajlo Orest, Ivan Bahrjanyj, Arkadij Ljubčenko, Todos Osmacka a další. Vycházela zde hodnotná literárně-umělecká periodika, například měsíčník Naši dni. Do deníku všeobecného zaměření Krakivski visti z Prahy pravidelně přispíval a o životě ukrajinské diaspory v protektorátu informoval Dmytro Antonovyč. Koncem války přesídlilo ukrajinske vydavnyctvo do Vídně, avšak brzy nato ukončilo svoji činnost.

Říšský komisariát Ukrajina a třetí říše

Vydávání ukrajinských knih i periodik bylo v Říšském komisariátu Ukrajina striktně omezeno. Knihy vycházely takřka výhradně pouze v provinčních novinových vydavatelských a jejich autory byli většinou regionální literáti. Hodnotné publikace se objevily jen výjimečně – autorka uvádí kupříkladu periodikum Školjar, v němž byla publikována díla Mychajla Kucjubynského, Hrycka Čupryny či Leonida Hlibova. Tiskoviny v komisariátu měly však převážně propagandistický charakter a jejich cílem bylo přispívat k porobení ukrajinského etnika.

Na území samotného Německa byly ukrajinské publikace vydávány jednak pro širokou masu čtenářstva, jednak pro odborníky. Poptávka po masové literatuře v ukrajinštině vzrůstala v souvislosti s tím, jak do říše

přijížděli stále další imigranti, ať již dobrovolně či později na nucené práce. Mezi německými nakladatelstvími zaměřenými na masovou ukrajinskou literární produkci uvádí Holovata na prvním místě nakladatelství R. Herrose's Verlag.

Vědecké a informativní publikace o Ukrajině určené odbornému publiku pak vydávala lipská nakladatelství S. Hirzel či Otto Harrassowitz nebo berlínský Institut für Lautforschung. Ukrajinistické studie vycházely i v různých německých sbornících humanitního zaměření. Tato odborná literatura, vyzdvihující především význam indogermánského kulturního dědictví jak pro Ukrajinu, tak další okupované země, obsahovala však i vědecká fakta o mentalitě ukrajinského etnika, jeho historii a kultuře, stejně jako o přírodních podmínkách a hospodářství Ukrajiny. Holovata je i v případě těchto publikací objektivní. Uvádí, že tematicky odpovídaly oficiální zakázce – měly ospravedlňovat strategii imperiálního expanzionismu a německou „kulturní misi“. Neupírá jim však vědeckou preciznost ani to, že prohloubily poznatky o vzájemných vztazích mezi Německem i celou Evropou a Ukrajinou a vnesly do ukrajinského vědeckého oběhu nové koncepce. Jejich autory byli jak němečtí, tak ukrajinští vědci (z ukrajinských především Dmytro Dorošenko, Andrij Jakovliv, Mychajlo Antonovyč, Borys Krupnyckij, Valentyn Sadovskij a Roman Smal-Stockij).

Monografie uzavírají pečlivě zpracované rejstříky, soupisy archivních fondů, rozsáhlá bibliografie, resumé v angličtině, polštině a češtině. České názvy a bibliografické údaje jsou uváděny s bezchybnou diakritikou, což není u zahraničních publikací samozřejmostí. Kniha je svou analýzou literatury ukrajinské diaspory za druhé světové války přínosem i pro naše kulturní dějiny a je doplňkem ke studiím o českém literárním dění v protektorátu, jež se na knižním trhu postupně objevují.

Autorka je překladatelka.

Larysa Holovata: Ukrajinskij legalnyj vydavnyčyj ruch Centralno-Schidnoji Jevropy, 1939–1945. Naukova monografija. Lvivska nacionalna naukova biblioteka, Kyjev 2013, 580 stran.

Nejviditelnější outsider

David Bordwell na periférii i v centru filmové vědy

David Bordwell zasvětil celou svou vědeckou kariéru systematickému rozvíjení jednoho koherentního systému poznání. Ačkoli si jeho neoformalistický přístup v rámci myšlení o filmu nevdybowl výsadní postavení, stal se jedním z nejvlivnějších a nejznámějších filmových teoretiků. Zároveň ale jeho přínos bývá často chybně vykládán.

RADOMÍR D. KOKEŠ

V České republice najdeme tři katedry soustřeďující se jen na výzkum filmu plus Centrum audiovizuálních studií na pražské FAMU. Přítomnost hned čtyř filmové badatelských pracovišť je nebyvalá nejen na tak maličkou zemi. Kupříkladu v Německu jsou pouze tři, v Rakousku dokonce jen jedno. A vezmeme-li v úvahu, že ve všech tuzemských ústavech jsou stovky studentů každoročně nějak konfrontovány s neoformalismem či poetikou filmu Davida Bordwella a že se z nich rekrutují desítky recenzentů či lektorů, kteří se k tomuto mysliteli buď hlásí, nebo se vůči němu naopak vymezují, může to snadno vést k pomýlení intelektuálů a kulturních referentů.

Bordwell se totiž v jejich očích stává reprezentantem středního proudu v oboru zvaném filmová věda, pro nějž by Dante klidně připsal desátý kruh pekla: filmy se přece mají prožívat nebo se má skrze ně přemýšlet o světě. Avšak představy o Bordwellovi, ať už si je vytvářejí komentátoři stojící mimo obor či většina studentů, kteří jsou konfrontováni především se dvěma přehledovými učebnicemi a s tezemi jeho devětatdacet let staré knihy o teorii vyprávění ve filmu, mají se samotným autorem pramálo společného.

Soudržný systém poznání

Přístup, jež Bordwell – a také jeho manželka a dlouhodobá spolupracovnice Kristin Thompsonová – reprezentují, je dalek vizi mechanického rozkládání filmů na složky. Právě tu si přitom bůhvíproč vytvořili mnozí studenti i kritici neoformalismu, jejichž útoky se většinou natolik intenzivně věnují výpočtům, co všechno Bordwell s Thompsonovou opomíjejí, až jim nestačí síly a prostor zabývat se tím, co neopomíjejí a proč. Kdyby to udělali, třeba by pak zjistili, že neoformalismus i poetika filmu jsou snáze a účinněji napadnutelné zevnitř než zvenku a že jejich propONENTI jsou otevření plodné diskusi. Stejně tak by jim možná došlo, že Bordwell s Thompsonovou nikdy nepředstavovali a stále nepředstavují střední proud filmového bádání.

Navzdory horečnému pracovnímu zápalu a četným polemikám se Bordwellovi nepodařilo vybudovat skutečnou alternativu Velkým teoriím. Historici filmového stylu, teoretici vyprávění i badatelé diváckého porozumění – ti všichni se nakonec od Bordwellových východisek postupně odchýlili. Možná pro jeho puristické nároky na formulování badatelských problémů, otázek a ověřitelnost odpovědí, snad pro obtížnost spojení detailní analýzy se schopností poskytovat svěží vysvětlení suše systémových vztahů nebo pro nepoměr mezi pracností výzkumu a relativně malou efektností výsledků.

Jaká je tedy pozice Davida Bordwella v souvislostech (nejen) současného uvažování o filmu? Jakkoli lze s řadou jeho předpokladů, závěrů i poněkud dogmatických tendencí nesouhlasit a jakkoli se o něm dá říci, že je a vždycky byl představitelem menšinové až outsiderské větve myšlení o kinematografii, je paradoxně jedním z nejvýznamnějších, nejviditelnějších

a nejvlivnějších badatelů, kteří kdy v oboru působili. Jde snad o jediného „filmovědce“, který systematicky rozvíjí jeden vnitřně soudržný systém poznání, a dokonce snaze tento systém vystavět podřídil celou svou kariéru.

Je překvapivé, že víceméně cokoli, čím se od konce šedesátých let až do současnosti Bordwell zabýval, se objevuje v několika jeho textech ze sedmdesátých let: téma výstavby vyprávění, prostoru a času; otázky spojené s funkcemi filmového díla ve vztahu s účinky na diváka; problematika filmového stylu jako souboru filmařských možností v určité době, na určitém místě a za určitých podmínek; klasický hollywoodský film coby systém estetických norem sloužící jako efektivní srovnávací nástroj pro vysvětlení norem jiných; režiséři Carl Theodor Dreyer, Jasudžiró Ozu a Sergej Michajlovič Ejzenštein.

Poprvé tehdy formuloval i heuristické předpoklady o nezbytnosti vědecké ověřitelnosti filmového poznání a pokládání zodpověditelných výzkumných otázek. Také upozornil na neefektivitu dosavadního oborového instrumentáře. Svůj vlastní přístup nezaložil na troskách dosavadních metod – na rozdíl od svých generačních soupeřů se vůči nim radikálně vymezil. Obrátil se k literárněvědnému formalismu či francouzské a izraelské naratologii (nástroje analýzy), českému strukturalismu

tvůrčími osobnostmi. Ač se Bordwell těmto tématům věnoval již v sedmdesátých letech, proměňovala se jeho východiska, cíle a nástroje, a to v závislosti na pečlivě kontrolovaném průběhu badatelské práce a na tom, jak tuto práci využíval pro veřejnou sebe prezentaci, programatickou provokaci a udržování vlastní přítomnosti v odborných polemikách. Navrhnout alternativní přístup totiž nestačilo – bylo třeba jej přesvědčivě formulovat (zhruba do roku 1985), definovat v opozici k ostatním přístupům (přibližně do roku 1996) a nakonec svobodně rozvíjet (do současnosti).

První fáze cílila k vysvětlení narativity ve vztahu k prostoru a času a současně se testovaly možnosti analýzy stylu a vztahování se k diváctví. Výsledkem byly definice klasického (a neklasického) filmu či načrtnutí dalšího využití individuálních poetik (Dreyer, Ozu). Ustavující fáze vyžadovala vymezení vůči jiným formalistickým badatelům (polemika s Barrym Saltem), ale vysloveně provokovala zatím jen otevřeně antiformalistické badatele jako Jerry Salvaggio, Peter Lehman nebo Barry King – s nimiž se Bordwell s Thompsonovou s radostí hádali –, nikoli filmovou vědu jako celek.

Druhá fáze byla naopak explicitně provokativní: jazyk Bordwellových programových

1989), jeho poetiku filmu, jeho koncepci klasického filmu i jeho četné útočné texty. Bordwell dosáhl svého – jeho jméno se stalo svého druhu značkou – a mohl vstoupit do třetí fáze: cílem výzkumu stal filmový styl, dosud využívaný spíše pro výklad narativity, klasicismu a diváctví. A protože nikdo neví o filmovém stylu tolik jako Bordwell, může psát stovky příspěvků a zodpovídat stovky dílčích výzkumných otázek.

Mírumilovný odborník

Explicitně polemická kognitivistická poetika se proměnila v překvapivě nekonfliktní poetiku filmu a z Bordwella, nelitostně sarkastického křížáka za vědecky založené bádání, se stal všeobecně uznávaný mírumilovný odborník na vysoce specializovanou oblast filmových dějin, vášnivý návštěvník festivalů i archivů a veřejný intelektuál, který spolu se svou ženou rozpracovává možnosti filmového vzdělávání. Jako takového jej možná zná širší veřejnost, z níž někteří ho velebí pro erudici, blog, učebnice a nevyčerpatelné nadšení, jiní zase hanobí za příliš technicistní a neinterpretaci přístup k umění.

Jak jsem se však snažil ukázat, taková představa o Bordwellovi je značně nepřesná. V dějinách myšlení o filmu se dosud neobjevila jiná osobnost s takovým vlivem (byť výsledky jeho



Fotografie z filmu Hanebný pancharti, použitá na obálce desátého vydání Bordwellovy knihy Umění filmu

(Mukařovského pojetí historie umění skrze estetické normy) a kunsthistorickým průnikům s prekognitivismem (Gombrichovo *Umění a iluze*, 1960, česky 1985).

Jak se dělá význam

Jak je ale možné, že se takto vystavěný a dosud rizikový neoformalismus a poetika filmu nikdy nestaly nejen dominantními perspektivami, ale ani plnohodnotnými alternativami odmítnutých přístupů, a přitom neupadly v zapomnění jako mnoho jiných revolučních vědeckých proudů? Mou první hypotézou je, že Bordwellovu práci lze rozdělit na oblasti týkající se narativity, kognitivismu a filmového stylu; ty pak byly testovány a rozvíjeny ze prvé v souvislosti s klasickým hollywoodským filmem a za druhé ve spojení s několika

textů a polemik přešel z lehkého sarkasmu do tvrdě výsměšné útočnosti. Objektem výzkumu se stala „zlatá telata“ filmové vědy: interpretační teorie subjektové pozice, marxistické přístupy, ideologická kritika a kulturní studia. Bordwellova rétorická hra byla jednoduchá; nelze ničím víc naštvat než otevřeným obviněním z dogmatismu, nevědeckosti a mechaničnosti dosahovaného poznání. Tou vědeckou alternativou měla být (nepřekvapivě) neoformalistická a/nebo historická poetika vycházející z kognitivistických předpokladů.

Přestože polemiky ani v nejmenším nenařušily mocenskou pozici Velkých teorií, jejich výsledkem bylo, že každý nakonec znal Bordwella, jeho vědomě pamfletickou monografii *Making Meaning* (Jak se dělá význam,

práce odborná veřejnost spíše zná a cituje, než že by je ve stejném duchu rozvíjela), záběrem (je ironické, že jeho zlomyslné odhalení mechaničnosti hermeneutických přístupů k filmu se stalo na mnoha katedrách učebnicí těchto přístupů) a počtem výstupů.

Bordwellovo volání po poetologických výzkumech zůstává (nejen) pro jejich pracnost i relativní neefektnost nevyslyšeno, na nějaký případný „neobordwellismus“ je jeho přístup zase příliš transparentní a není obtížné s leckdy radikálními stanovisky nesouhlasit. Zaslouží si však kritiku postavenou na skutečné znalosti jeho vědecké práce, nikoli na základě nepodložených drbů, dvou do češtiny přeložených učebnic a přežvýkaných studentských poznámek, jak se u nás často děje. Autor je filmový vědec.

Umění komerce

David Bordwell na planetě Hongkong

Zájem Davida Bordwella o populární tvorbu se neomezuje pouze na snímky vytvořené v Hollywoodu. Jeho soustředěné pozornosti neunikl ani hongkongský filmový průmysl. Kniha Planet Hong Kong není jen sondou do místní kinematografie, ale také obecnější úvahou o vztahu takzvaného vysokého a nízkého umění.

ANTONÍN TESAŘ

Jednou z řady obdivuhodných vlastností Davida Bordwella, vedle fenomenálního rozhledu napříč historií světové kinematografie, schopnosti zachytit a přehledně popsat mnoho detailů konkrétních filmů a dovednosti vytvářet originální spojení mezi různými snímky, je nepochybně i odhodlání formulovat konstruktivní opozice vůči převládajícím dobovým názorům. Když například mezi kritiky a teoretiky převládl názor, že je třeba udělat tlustou čáru mezi klasickým a postklasickým hollywoodským filmem, začal Bordwell naopak přesvědčivě upozorňovat na výrazné vazby mezi oběma obdobími. Také jím obhajovaná postteorie nesměruje ani tak vůči samotným autorům obecných psychoanalytických či ideologických teorií, jako je Lacan nebo Althusser, ale v první řadě vůči filmovým vědcům, kteří jejich poučky mechanicky aplikují na kinematografii. Můžeme se samozřejmě ptát o to, zda se mu v těchto opozičních stanoviscích nestává, že vylévá vaničku i s dítětem (nebo i s několika dětmi naráz), jeho názor ale každopádně dokáže takřka vždy otevřít nové a podnětné perspektivy.

Síla před elegancí

V knize *Planet Hong Kong* (Planeta Hongkong, 2000) využívá Bordwell příkladu hongkongské kinematografie, aby rozehrál hned několik opozic vůči současnému vnímání filmové historie a filmového umění. Hlavní motiv, který se vine celým textem, přitom autor odhaluje už v úvodu, kde knihu charakterizuje jako „esejistický pokus porozumět souhře umění a zábavy v jedné populární kinematografii“. Hongkongský filmový průmysl má opravdu ryze komerční charakter, existuje zde jen minimální státní podpora natáčení autorských snímků a drtivá většina filmů, včetně děl zdejší mezinárodně nejslavnější autorské hvězdy Wonga Kar-waie, vychází z populárních žánrů. Když se Bordwell v první kapitole ptá, „jak se této tak poctivě komerční filmařině podařilo vytvořit podmínky pro něco, co bychom mohli označit jako umění?“, je to poměrně záludná formulace. Autor totiž otázku klade z pozice tradičního vnímání umění, jež si zakládá na určitém kánonu „velkých“ témat, na pojetí autora jako tvůrčího génia a na opozici vysokého a nízkého umění. Odpověď, kterou kniha dává, ale toto pojetí umění ruší a zakládá jinou koncepci, na jejímž základě pak může prohlásit klasický wu sia snímek *Dotek zenu* (Xia nü, 1971) za jedno ze stěžejních uměleckých děl hongkongské kinematografie a režiséra krvavých gangsterů Johna Wooa za zdejšího výsadního autora.

Jak tedy konkrétně vypadá Bordwellovo pojetí filmového umění? Už v první kapitole autor relativizuje klasickou opozici komerčního a nekomerčního umění tím, že odhaluje potenciál ke kreativě u výrazně komerčních zakázek od italské renesanční malby po tvorbu Johna Forda nebo Alfreda Hitchcocka v klasickém Hollywoodu. Na druhé



Může z komerčně založené hongkongské kinematografie vzejít umělecké dílo? Z filmu Johna Wooa Lepší zítřek. Foto moviepilot.de

straně poukazuje na to, že autorské festivalové filmy se také řídí určitou poptávkou a samotný festivalový okruh nakonec rovněž představuje určitý specifický trh. Na jednom místě dokonce neváhá opozici vysokého a nízkého zdánlivě zcela smířit: „mnoho hongkongských filmů zahrnuje kvality, kterých si ceníme v každém umění, vysokém i nízkém, moderním i klasickém. Mají komplexní strukturu, funkční a elegantní styl, expresivní intenzitu, vztahují se k obecně lidským pocitům a zkušenostem a jsou originální.“

Jeho základní strategií však není setřetí rozdílů mezi populárním a vysokým uměním, ale naopak zdůraznění skutečnosti, že populární kinematografie má svá vlastní měřítka kvality, která jsou odlišná od těch, na jejichž základě hodnotíme autorské či realistické snímky. Je přitom pozoruhodné, že Bordwellův popis populárního umění má vlastně velmi blízko k důvodům, proč zastánci vysokého umění tento typ „pouhé zábavy“ zatracují. Pro Bordwella například není problém odvozovat základní umělecké impulsy nikoli od „vnitřního života“ autora či potřeby reagovat na palčivé společenské problémy, ale prostě od zadání vycházejících z potřeb samotného průmyslu. Následující pasáž, kterou Bordwell zahajuje svoji charakteristiku populárního umění, by mohli použít i jeho kritici jako argument, proč populární tvorba podle jejich měřítek vůbec uměním není: „Populární kinematografie má původ v obchodních zájmech – ve snaze pravidelně uvádět snímky, které mají uspokojit vkus masového publika. Jak tedy vypadá estetika populárního filmu? Nijak překvapivě je založena na masovém vkusu, a ten obvykle upřednostňuje sílu před elegancí.“

Radost z myšlení

V předchozím citátu se také ukazuje, že Bordwellovi tu skutečně jde pouze o estetiku a umělecké hodnoty. Tím se liší od mnoha filmových teoretiků, kteří svůj zájem o popkulturu obhajují tím, že v ní lze najít řadu symptomů současné společenské situace, manifestů nevědomých mechanismů psychiky a podobně. Přístup, který sám Bordwell razí, si ale vytváření takovýchto souvislostí zakazuje. Snaha předestřít estetiku populární kinematografie je tak o to provokativnější – nejen že máme populární filmy přijmout v jejich ekonomicky

motivované podbízivosti, ale ještě si od tohoto přijetí nemáme slibovat žádný zisk pro porozumění naší obecně lidské či specificky společenské situaci, která hraje tak důležitou roli ve vysokém umění.

Co tedy máme získat? V jedné pasáži knihy se Bordwell obsáhle věnuje komediální scéně z hongkongského filmu *Sinnui yauman* (Čínský duchařský příběh, 1987): „Ve své nenucenosti a divácké atraktivitě je scéna v ložnici Siu-sin virtuózní. Trvá jen něco málo přes pět minut, ale sestává ze sto sedmdesáti záběrů. S průměrnou délkou záběru méně než dvě vteřiny scéna riskuje, že bude zmatená v duchu Michaela Baye. (...) Téměř vše se odvíjí podle pravidel klasického kontinuálního stylu, ale tvůrci si před sebe postavili několik obtížných problémů týkajících se přehlednosti i expresivity. A vyřešili je triumfálně. Akce je rozdělena do přehledně sestavených pasáží, přičemž většina záběrů vede divákův pohled nebo se soustředí na pohyb a některé výjevy prezentují obojí v dynamické, ale působivě zinscenované hloubce.“

Bordwell tu kombinuje superlativní hodnocení s velmi technickým popisem konkrétních filmařských postupů, což je pro jeho texty poměrně typické. Tato pasáž možná nejlépe vyjadřuje smysl bordwellovské estetiky, který by se dal označit soulovím radost z myšlení. Tedy nikoli přímo z diváckého zážitku, protože při samotném sledování dokáže postihnout průměrnou délku záběrů jen málokdo. Spíš jde o nahlédnutí různých složek daného filmu, jako jsou mizanscéna, střih nebo narace, o porozumění limitům a problémům, jimiž jsou tyto složky formovány, a posouzení, jak elegantně se s nimi filmaři vypořádali. Asi nejlépe to Bordwell vyjadřuje v jednom ze svých blogových příspěvků, kde píše, že chce, aby se diváci naučili myslet jako filmaři.

Mistři podbízivosti

V tomto kontextu také dává smysl, proč má podle Bordwella populární umění vycházet z vědomí divácké podbízivosti a obchodovatelnosti. Velcí populární umělci nejsou podle něj ani tak tvůrci, kterým se daří tyto limity překračovat, ale naopak ti, kteří je nápaditým způsobem naplňují. Proto také v knize věnuje víc prostoru filmům jako *Sinnui yauman* a žánrovým tvůrcům typu Johna Wooa, Tsuiho Harka nebo Kinga Hua než

tvorbě méně komerčních filmařů, jako jsou Wong Kar-wai nebo Ann Huiová. Tím také Bordwell završuje svou nenápadnou redefinici vztahu vysokého a nízkého umění. Je zjevné, že kritéria umělecké hodnoty, která Bordwell uvádí v citované větě – totiž komplexní struktura, funkční a elegantní styl, expresivní intenzita a vazby k obecně lidským pocitům a zkušenostem – budou v podmínkách komerční kinematografie naplňována úplně jinak než řekneme ve festivalovém či experimentálním filmu.

Může se zdát, že Bordwellovo pojetí estetiky populárního filmu má mimo jiné za důsledek, že sice povoluje kritizovat filmy, které nejsou uvnitř podmínek svého vzniku „dobře udělané“ (jak to autor dělá mimo jiné v citovaném úryvku s Michaellem Bayem), ale nedává prostor kritizovat tyto podmínky samotné. Přinejmenším tato koncepce znemožňuje směřovat kritiku obecných znaků komerční kinematografie s kritikou konkrétních populárních či komerčních filmů. Můžeme tedy kritizovat obecné poměry panující v určité komerční kinematografii, ale zároveň oceňovat konkrétní díla, která v těchto poměrech vznikají a dokážou je užitečně využívat. Tento zdánlivě schizofrenní postoj nicméně může v mnoha situacích pomoci vyjasnit řadu argumentací.

Stejně jako většina koncepcí bordwellovské filmové poetiky je i jeho pohled na populární umění minimalistickým souborem doporučení, jak se vztahovat k určitému typu filmů. Jeho základem je, také zcela typicky, důraz na pečlivou analýzu konkrétních snímků a hledání kritérií hodnocení, jež vůči nim budou adekvátní. Jsou to doporučení, která jistě lze podle potřeby rozšiřovat, stejně jako je možné přistupovat k nim selektivně. Jejich úplné přehlížení by ale mohlo vést k řadě nedorozumění.

Staré triky Nového Hollywoodu

Čtyřaktové vyprávění a zesílená kontinuita podle Bordwella

Jedním z nejčastěji citovaných termínů Davida Bordwella je takzvaná zesílená kontinuita. Jeho popis převládajícího současného filmového stylu ale spadá do širšího pojetí, podle něžž má většina inovací dnešního mainstreamu kořeny v klasickém Hollywoodu.

ONDŘEJ PAVLÍK

Přednáška zasvěcená hollywoodské žánrové kinematografii čtyřicátých let, kterou David Bordwell zahájil oficiální část své pražské návštěvy, dobře ilustrovala, jaký přístup tento významný historik a teoretik ke studiu filmu obvykle zaujímá. Experimentování s flashbaky a subjektivitou, které prováděli tvůrci tehdejších melodramat, Bordwell nesledoval jako izolovaný jev, ale odhalil několik důležitých kulturně-ekonomických souvislostí a fenomén navíc vztáhl k dnešní produkci. Moderní kultovní snímky jako *Klub rváčů* (Fight Club, 1999) nebo *Memento* (2000), v nichž narušená mysl hrdinů zásadně určuje skladbu vyprávění, by podle něj nemohly vzniknout bez vlivu klasických filmů noir a vyprávění žánru mystery. Jak se píše v závěru Bordwellova nedávného blogového příspěvku, který tradiční postupy nachází v blokové výstavbě snímků Quentina Tarantina: „Studujeme historii, abychom lépe porozuměli přítomnosti.“ A naopak.

Zdola nahoru

Většina filmových vědců by noirový žánr patrně zkoumala z genderového hlediska, případně by se ptala, jak tematickou rovinu snímků určovala traumatická zkušenost s druhou světovou válkou. Bordwell ale významy cíleně odsouvá na druhou kolej a řadu interpretačních her, často navazujících na ideologickou kritiku Louise Althussera nebo lacanovskou psychoanalýzu, odmítá jako příliš reduktivní a nepřínosné. Místo strojového aplikování neohebných teoretických konceptů na filmová díla upřednostňuje pružnější postup „zdola nahoru“, tedy důkladnou a nepředpojatou formální analýzu jednotlivých děl, na jejímž základě lze teprve dospět ke konkrétním zjištěním. Ta pak mohou pomoci zodpovědět obecnější otázky týkající se filmového vyprávění a stylu. Jak například filmy dávkuje podstatné narativní informace? Jakými prostředky zajišťují divákovu orientaci v příběhu? Jakým historickým vývojem prošla poetika hollywoodské kinematografie?

Poslední otázka je ve filmové vědě dlouhodobě příčinou sporů. Někteří badatelé, jako třeba Thomas Elsaesser a Warren Buckland, tvrdí, že počínaje Novým Hollywoodem (tj. přibližně od konce šedesátých let) americký film vstoupil do postklasické fáze – samostatné kapitoly, kterou je nutné oddělit od předválečného studiového systému. Bordwell a jeho partnerka Kristin Thompsonová ovšem oponují a tvrdí, že mezi oběma obdobími přetrvávají silné

vazby, které činí radikální dělení neopodstatněným. Argumentují přitom zejména prostřednictvím dvou stěžejních konceptů: čtyřaktové struktury vyprávění a takzvané zesílené kontinuity.

Čtyřaktové blockbustery

Filmoví publicisté o hollywoodských blockbusterech s oblibou prohlašují, že na úkor soudržného děje servírují jen smršť volně pospojovaných akčních scén. Teoretik Tom Gunning pak přišel s termínem „kinematografie atrakcí“, kterým provázal roztržitost novodobých velkofilmů s šokujícími vzruchy raných němých snímků. Jak ale ukazuje Thompsonová ve své knize *Storytelling in the New Hollywood* (Vyprávění v Novém Hollywoodu, 1999), tyto efektní vysoko-rozpočtové filmy až na výjimky stále dodržují jednotnou narativní strukturu, stejně jako jejich méně okázalí hollywoodští předchůdci. Tato struktura se navíc neskládá ze tří aktů, které do všeobecného povědomí vnesly vlivné scenáristické příručky, nýbrž ze čtyř částí a krátkého epilogu. Rozdělení, značené vždy takzvanými body obratu, se pak řídí podle měnících se cílů hrdinů, které jsou v průběhu vyprávění různě formovány a upřesňovány.

V *Čelistech* (Jaws, 1975) Stevena Spielberga se klíčovou postavou pro vývoj příběhu stává Quint, zkušený lovec žraloků. Úvodní část, v níž dojde k prvním smrtelným útokům, se uzavírá, když se Quint objevuje na městském shromáždění a navrhuje, že za deset tisíc dolarů zabijáckého žraloka zlikviduje. Ve druhém aktu, který zpravidla nové stanoví protagonistovy cíle za změněných podmínek, ale obyvatelé Quintovu nabídku zavrhnou jako příliš drahou a spoléhají se, že někoho jiného přiláká nižší odměna navrhovaná matkou jedné z obětí. Poté, co je dalším žralokovým útokem ohrožen syn šéfa místní policie Brodyho, Quint se opět vrací do hry a na konci druhého aktu sepisuje se starostou smlouvu. Mezi ním a dalším členem posádky, biologem Hooperem, ale brzy vzniká konflikt. Ten funguje jako překážka ve splnění mise, což je typické pro charakteristiku třetího aktu, který pozdržuje realizaci cíle a klade před ni nové překážky. Moment, kdy se Quint po večeri ostatním svěří se svou zkušeností z války a spolu s nimi začne zpívat opileckou píseň, pak znamená smíření trojice mužů a začátek čtvrté části – vyvrcholení. Po zdárném zneškodnění obřího žraloka, k němuž každý z lovců přispěje svým dílem, už následuje jen krátký, zhruba

třímínutový epilog. Jak vidno, vyhlášený letní blockbuster, který proslavily hlavně nervy drásající scény žraločích útoků, ve skutečnosti této akci nepodřizuje své vyprávění.

Přednost navrhovaného dělení, orientujícího se podle jednání protagonisty či protagonistů, pak spočívá hlavně v jeho flexibilitě. Jednotlivé části nemusí být nutně souměrné a u snímků s delší stopáží se některé z nich zdvojují – jako v případě *Vlka z Wall Street* (The Wolf of Wall Street, 2013) [viz esej na s. 18 v tomto čísle]. Vzorce, jež z klasické studiové éry přetrvaly až dodnes, zároveň dokládají, že za dlouhodobým diváckým úspěchem hollywoodských filmů mimo jiné stojí dodržování prověřených, pečlivě zkonstruovaných schémat.

Intenzifikovaná pravidla

Čtyřaktový model narativní struktury Bordwell následně použil pro svůj výklad o normách amerických filmů po roce 1960 v knize *The Way Hollywood Tells It* (2006). V publikaci ale představil také jiný, hojně citovaný koncept – zesílenou kontinuitu. Tentokrát se v centru pozornosti ocitá filmový styl, konkrétně střih nebo práce kamery, ovšem argumentační linie zůstává stejná jako u vyprávění. Soudobé hollywoodské filmy, ač mohou mnohdy působit chaoticky a nepřehledně, podle Bordwella neopustily klasická kontinuální pravidla, jen je intenzifikovaly.

Toto zesílení pak zahrnuje celkem čtyři stylistické techniky: rychlejší střih (nižší průměrnou délku záběru), bližší rámování (větší množství detailů), extrémní rozdíly ve využití objektivů (rychlé střídání širokoúhlých a dlouhoohniskových objektivů) a takzvanou odpoutanou kameru, která volně pluje prostorem bez ohledu na pohyb postav. Jak Bordwell dokládá, všechny tyto techniky mají ve filmové historii precedent a nová je pouze jejich kombinace doprovozená častým výskytem. Faktorů, které k zesílení přispěly, je podle něj několik a týkáje se především technologických změn, ať už v oblasti filmařského vybavení nebo uvádění audiovizuální produkce. Kromě rozvoje lehčích, mobilnějších kamer hrál proto nezastupitelnou roli nástup televize, později videoklipů a nových médií.

Ačkoli se závěry Bordwella a Thompsonové zakládají na poctivém induktivním výzkumu a přesvědčivé prezentaci, nemusíme s nimi vždy souhlasit. Jejich lpění na neměnnosti klasických norem může být v určitých případech až kontraproduktivní. Ohlas vzbudila například série článků o filmech s Jasonem Bournem, v nichž Bordwell mírnil nadšené výkřiky o jejich revolučnosti tvrzením, že představují jen obhroublou variantu zesílené kontinuity. Výrazné stylistické inovace (například práci se zvukem), které ve skutečnosti přesahovaly hranice jeho konceptu, ale ve svých textech spíše marginalizoval.

John Mullarkey pak Bordwella viní z přílišné normativnosti, která plyne zejména z jeho pojmání klasického hollywoodského vyprávění jako něčeho přirozeného, dokonale simulujícího fungování mozku během sledování filmového příběhu. Podle Mullarkeyho jsou pro Bordwella umělecké snímky pouhou deviací, odchylkou od normy založenou na nejednoznačnosti, jež by přitom stejně tak mohla být vnímána jako nová forma realismu.

Přes výtky, které lze vůči Davidu Bordwellovi a Kristin Thompsonové mít, není možné pomíjet jejich erudici a schopnost srozumitelně a poutavě předat své poznatky publiku zahrnujícímu nejen filmovědné odborníky, ale také širší veřejnost. Představují střizlivý hlas, který je v odvětví, jež v nás cíleně vzbuzuje dojem převratného a dosud neviděného, zvláště potřeba.



Letní blockbuster Čelisti dodržuje čtyřaktovou strukturu vyprávění. Foto festival-cannes.com

Monumenta poštěsté

Podivné město manželů Kabakovových

Pařížský výstavní projekt Monumenta letos poprvé představuje umělce z východní Evropy a poprvé se neomezuje jen na jednoho autora. Realizace Ilji a Emilie Kabakovových je monumentální spíš obsahově než formálně, a tím vybočuje z dosavadního trendu přehlídky. Přesto potvrzuje společenský status quo.

TEREZA JINDROVÁ

Časy, kdy byla Paříž hlavním městem soudobého umění, jsou už dlouho ty tam. Pařížané i miliony turistů si sice potrpí na návštěvy muzeí umění a město pravidelně hostí velké autorské i skupinové výstavy, za „střed vesmíru“ současného umění ho už ale považovat nemůžeme. Snad i proto, aby Paříž posílila svou prestiž v oblasti současného umění, iniciovalo Ministerstvo kultury a informací před osmi lety založení výstavy Monumenta. Přesně podle rčení nomen omen zde jde hlavně o velikost. Od roku 2007 – s výjimkou let 2009 a 2013 – prostory hlavní haly pavilonu Grand Palais, postaveného pro Světovou výstavu v roce 1900, poskytují 13 500 metrů čtverečních a 35 metrů výšky pro instalace mezinárodně známých umělců. Postupně tu vystavovali Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski, Anish Kapoor, Daniel Buren a letos manželé Ilja a Emilia Kabakovovi s projektem *L'étrange cité*. Konečně se tedy – byť v neodmyslitelné dvojici se svým mužem – představila také žena.

Senzační měřítko

Absence ženského živlu v uplynulých ročnících je ale zřejmě odrazem celkové koncepce Monumenty, která de facto staví na heroickém výkonu umělce jakožto ultimátního (maskulinního) individua. Tato tradiční představa, kterou moderní umění průběžně nabourává akty demytologizace uměleckého génia a projekty přenášejícími aktivitu na diváka-účastníka, poměrně úspěšně přetrvávají (nebo jsou udržovány?) v náhledu nejširší veřejnosti. A právě na ni je, zdá se, Monumenta zaměřena především. Už z hlediska rozměrů jde totiž nutně o senzaci, potažmo atrakci. Se svou vzrůstající návštěvností (ze 135 tisíc diváků poskočila až na 280 tisíc) má tato zhruba pětítýdenní výstava výrazně popularizační potenciál. Jejím modelovým návštěvníkem není primárně (respektive výhradně) poučený recipient umění, nýbrž zástupce široké „masy“. Bohatý doprovodný a lektorský program pro všechny věkové skupiny byl tedy vždy samozřejmou součástí Monumenty. V úhrnu se ale dá říct, že proběhlé přehlídky ani příliš obsírný výklad nepotřebovaly.

Kiefer v instalaci *Falling Stars* rozšířil své vize rozpadu a zániku, když mezi ruiny z betonu a železa postavil pavilony ukrývající jeho obrazy a sochy. Serra celkem očekávatelně vztyčil v palácové lodi pět mohutných železných stél. Boltanski využil patosu osudovosti

a nevyhnutelné smrti a v instalaci *Personnes* s pomocí obrovského množství šatstva a zvukové stopy zachycující tlukot srdce připomenul oběti holocaustu. Kapoor v instalaci *Leviathan* téměř celý prostor haly vyplnil organickou sochou z červeného průsvitného plastu, do jejíhož dutého vnitřku mohli vstoupit diváci. Se světelnými efekty pak pracoval i Buren, když po celé ploše lodi zbudoval v několika-metrové výšce rovnou střechu složenou z různých barevných a různě velkých kruhů vrhajících pod sebe pestré stíny. I přes jistou míru symboliky (především v případě Kiefera a Boltanského) tak měly všechny dosavadní přehlídky ponejvíc charakter spektaklu. Šlo v podstatě o svrchované estetické objekty-instalace, jejichž hlavní těžiště spočívalo v samotné formě. Pro její efektnost byla samozřejmě zásadní velikost.

Myšlenková monumentalita

Projekt Kabakovových se poněkud odlišuje – je poměrně komplexní realizací, která se nedá tak snadno jednorázově přehlédnout jako rozměrná díla předchozích vystavujících. Nestaví tak okázale na monumentalitě uměleckého díla v prostoru, jež si podmaňuje diváka, ale spíše na velkorysosti myšlenky, představy. *L'étrange cité*, tedy podivné, nebo také cizí město, není skutečnou architekturou nebo urbanismem, ale spíše zvětšeným modelem prostoru nabitého až mytologickou symbolikou a utopickými vizemi. Jeho součástmi jsou dóm – kupolovitá konstrukce dotvořená hrou barev a hudby v duchu Skrijabinových úvah o synestezii –, ruiny uvádějící návštěvníky do města, prázdné muzeum vyplněné Bachovou hudbou, bílá a tmavá kaple a také čtveřice výstavních pavilónů s vlastními příběhy. V těchto pavilonech se jako v matrice ukrývají další a další modely: Manas, jenž je rekonstrukcí bájněho tibetského města obklopeného osmi vrcholky, na nichž dochází ke styku člověka s jinými světy. Centrum kosmické energie pro přijímání signálů z vesmíru, které v podání Kabakovových propojuje archeologii starověkých civilizací s konstruktivistickými vizemi Tatlina nebo Lisického. Brány fungují jako body přechodu nejen mezi vnitřkem a vnějškem, individuálním a kolektivním, ale také mezi životem a tím, co je po něm. Zároveň tyto brány použitým malířským rukopisem evokují obecně známou kapitolu moderního umění – impresionismus.

A konečně, v posledním pavilonu, nastane okamžik setkání s andělem – postavou, jež v tvorbě Kabakovových dlouhodobě

představuje alegorii lidského hledání štěstí a moudrosti. Autoři před diváka stavějí synkrezi filosofických úvah, náboženské spirituality, (kvazi)vědeckých myšlenek, technologického a architektonického utopismu i odkazů k dějinám umění. V intencích jejich zájmu o (zejména ruskou) avantgardu bychom tento přístup mohli téměř vztáhnout k tehdy tolik populární antroposofii a theosofii.

Umění pro masy?

Podstatné je, že monumentalita instalace není dána mohutností jednotlivých prvků, ale jejich obsahovou, symbolickou rovinou. Chrám je místem spirituální energie, ruiny odkazují k antice jakožto kolébce „naší civilizace“, a tudíž i obecně k dějinám a plynutí času, velkolepost Bachovy hudby představuje koncentraci lidského tvořivého génia. Povznesený návštěvník pak může kontemplovat u výkresů a modelů, které znázorňují posvátná místa nacházející se téměř v oblacích, případně v hlubinách země, kde se pouze hrstka vyvolených nebo dokonce jen osamocené jednotlivce může setkat s transcendentem.

Kabakovovi sice nechtějí ohromit diváka prvoplánovým nabobtnáním vlastního uměleckého „rukopisu“, předkládají mu ale vizi cizího světa, v němž kolektivita a společenství nehraje příliš podstatnou roli. Jednotlivec se musí usebrat a sám vystoupit na vrchol nesmírného žebříku, aby si podal ruce s andělem. Není právě taková utopie příznačná pro pojetí umělce jakožto krajní individuality, nebo dokonce jako někoho privilegovaného?

Třebaže je tedy možné Kabakovovým pogratulovat k tomu, že dokázali výstavu pojmut jinak – a možná zajímavěji a sofistikovaněji – než jejich předchůdci, v konečném důsledku i jejich projekt potvrzuje určité skryté (paradoxní?) elitářství Monumenty. Její výstupy člověka jistě ohromí, ve své okázalé bezúčelnosti až bezobsažnosti ale zřejmě většinu „obyčejných lidí“ přesvědčí o tom, že umění a život jsou někde „úplně jinde“. Kabakovovi prezentují duchovní, individualistickou variantu utopie, v níž se může umění zdát překonané, rozpuštěné v životě. Ve skutečnosti je tato představa spolehlivým „ideologickým spojencem“ elitního, expertního umění s jeho konstitutivním momentem – sociální distinkcí. Skutečně „monumentální“ je tedy spíše otázka, zda je právě tato diferenciací samotnou podstatou umění, nebo je naopak možné ji uměním dnes překonávat.



Kabakovovi předkládají vizi cizího světa, v němž společenství nehraje příliš podstatnou roli. Foto Monumenta press

Zlaté šediny

Současná tvorba umělkyň ve zralém věku

Výstava Grey Gold v brněnském Domě umění představuje aktuální tvorbu devatenácti významných českých a slovenských umělkyň po pětadesátce. Snaží se tak poněkud vyvažovat převládající společenské trendy upřednostňující mládí a jeho honbu za novým a překvapivým.

ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Když je vám nad pětadesát, vaše okolí vás patrně bude považovat za staré. S největší pravděpodobností už jste také nějaký ten rok v penzi, takže pro společnost ztrácíte status produktivního jedince a stáváte se z ekonomického hlediska nepotřebným. Jste-li navíc žena, je šance, že budete v pětadesáti pracovat, ještě podstatně nižší než u mužské části populace. Co si z této rovnice vyvodí naše na výkon zaměřená společnost? V takto nastaveném prostředí není starý člověk vnímán jako přirozená autorita ani jako zdroj životní moudrosti, ale spíš jako přítěž.

V uměleckém světě je handicap seniorů sice poněkud vyvážen představou vyzrálého mistrovského díla, ale minimálně počínaje modernou je postavení „zasloužilých umělců“ zpochybněno touhou po mladých talentech a imperativem revolty proti autoritám. Situace žen je v tomto smyslu ještě komplikovanější. Tradiční předsudky vůči nim a jejich údajné nedostatečné kreativitě se zde spojují s představou rutiny a uvíznutí ve stereotypu jako neklamného příznaku stáří.

Kreativita podzimu života

Jak však dokládá výstava *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+*, nalezneme v česko-slovenském kontextu řadu umělkyň, které ani v pokročilém věku neopustila chuť tvořit. Kurátorky Vendula Fremlová, Terezie Petišková a Anna Vartecká shromáždily recentní díla devatenácti žen, z nichž mnohé už patří mezi klasiky. Výstava, které předcházela dvouletý seminář zabývající se úlohou kreativity v pozdním věku ženy, však nedává jednoznačnou odpověď na otázku, jak tuto zralou tvořivost popsat. Vzhledem k různorodosti užitých přístupů, technik a materiálů totiž není jednoduché vystopovat společného jmenovatele, kromě už zmíněného věku a pohlaví. Zatímco pro některé z vystavujících je příznačný příklon ke konceptu, pro jiné je

východiskem tělo nebo předmět a jeho předpodstatnění, respektive odhmotnění. Najdeme zde expresivní malby, experiment s materiálem závěsného obrazu, malířské záznamy zvuku, fotografický dokument, využití geometrické struktury, ale i hru s genderem.

Právě v otázce (ne)přítomnosti genderu v tvorbě vystavujících umělkyň se nabízí srovnání s výstavou *Někdy v sukni*, uspořádanou letos na jaře v Moravské galerii. Zatímco v díle mladších umělkyň, které nastoupily na scénu během devadesátých let, jsou odkazy k ženské zkušenosti časté, u jejich starších kolegyní jde spíše o výjimku. Nejcitelněji je tato perspektiva přítomná v dílech Miloty Havránkové a Evy Cisárové-Minárikové, jejíž gigantický *Slabikář* sešitý z útržků látky a provázků obsahuje mimo jiné výpůjčky ze starých výšivek z kuchyně. Sama autorka považuje tyto motivy za součást „ženské paměti“ a zároveň vědomě využívá tradiční ženské rukodělné postupy.

„Ženskou paměť“ se pokusily zpřítomnit i kurátorky prostřednictvím (auto)biografických videí a zároveň ponechaly divákům možnost nahlédnout za výstavní panely a na jejich rubovou stranu umístily fotokopie ručně psané korespondence zachycující přípravu expozice, fotografie ze setkání v ateliérech i přepisy útržků rozhovorů o vlastním tématu výstavy.

Opakováním k hloubce

Právě z těchto dokumentů vysvítá přinejmenším jeden výrazný společný rys příznačný pro „kreativitu v pozdním věku“: opakování a cykličnost. S nadhledem sobě vlastním tento aspekt pojmenovává Daisy Mrázková: „Tvůrčí člověk, i když nemá, z čeho by co tvořil, aspoň u stolu postrkuje drobečky na svém talíři, aby z nich sestavil jakousi senzační kresbu. Když je kresba dost senzační, rozmetá to a začne znova.“ Tato schopnost nalézt cosi fascinujícího na opakování třeba i banální činnosti je podle Mrázkové vlastní všem tvůrčím lidem, ale s trochou zobecnění lze tvrdit, že opakování jednoduchého gesta hraničící s meditací je typické především pro zralé umělce, kteří už našli svůj „styl“. Opakování může mít přitom různou podobu, ať už jde o rozvíjení motivu v sériích, variace jednoho gesta či prvku v rámci jednoho díla nebo repetici téhož námětu. Cykličnost práce se přitom může organicky spojit s opakováním v reálném životě. Příkladem je cyklus fotografií Markéty Luskačové nazvaný *O smrti, o koních a jiných lidech*, zachycující

masopustní průvod v Roztokách u Prahy, jež autorka dokumentuje už čtrnáctým rokem.

Opakování pochopitelně není jen výsadou umělkyň v důchodovém věku. Je však zajímavé porovnat, jak různě je lze interpretovat v závislosti na stáří autora. Zatímco v případě mladých umělců (a samozřejmě nejen jich) se očekává schopnost přicházet vždy s něčím novým a překvapivým, s přibývajícím

věkem a zkušeností se repetitivnost stává přípustnou, a někdy dokonce žádoucí. Jejím prostřednictvím se totiž můžeme dotknout hloubky, kterou věčný hon za aktuálností opomíjí.

Autorka je kurátorka a kritička.

Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+.

Dům umění města Brna, 30. 4. – 3. 8. 2014.



Adéla Matasová: Illuminace – čtení, 2005 / Marie Filippová: Zvěst hvězd, Moc nocí, Rána ran, 2013–14

na oprátce

Kulatý nesmysl

ONDŘEJ FUCZIK

Název textu jsem si sice vypůjčil z eseje filozofa Konrada L. Liessmanna, ale jde o tak notorický termín, že i nejzastaralejší odpůrci kopané vědí, o čem je řeč. V době fotbalového mistrovství světa se vynořuje množství úvah, které tento celosvětový a celospolečenský fenomén konfrontují s dalšími lidskými činnostmi. Nabízí se také srovnání světa vrcholového fotbalu a (vrcholového) výtvarného umění – zdá se totiž, že procházejí obdobnými potížemi.

Na nedávné přednášce historika umění Tomáše Wintera *Proč umělci malují fotbal?*, pronesené na půdě Akademie věd, zaznělo, že čeští umělci počátku století (Jan Preisler,

Miloš Jiránek, Miloslav Holý či teoretik Karel Teige) obdivovali na kopané (kromě krásy dresů) spojení lidové zábavy a tehdy moderně tráveného volného času. Samotný zápas byl až v pozadí jejich zájmu. Právě na základě tohoto přístupu má pozorovatel současného stavu možnost si uvědomit, jak výrazně se svět – včetně fotbalu i výtvarného umění – od té doby proměnil. Fotbal se mezitím stal z okrajové zábavy globálním fenoménem, který zná svoji hodnotu. Daleko přesněji proto jeho podobu představují díla současných umělců, inspirovaná společenskokritickými motivy, které s sebou fotbal přináší (například Josef Dabernig, Harun Farocki nebo Andreas Gursky).

Čím si kopaná získala takový obdiv a vliv? Magií „kulatého nesmyslu“, který skončí oproti očekávání v síti favoritů? Tento sport si od svého počátku uchoval svoji podstatu – vášně pro hru, jíž se účastníte pro ni samotnou, a nikoli pro výsledek zápasu. Přetrvává obdiv ke hře jednotlivců, kteří se obětují pro úspěch týmu. I když dnes dojem z radostně prožívané hry možná

často nahrazuje spíše vědomí „profesionálně odvedené práce“.

Paralel, které svět fotbalu spojují se současným uměleckým prostorem, je více, než by se na první pohled zdálo. Kopírují stav společnosti. České prostředí je specifické i v tomto srovnání. Obě oblasti jsou si podobné na více úrovních, od nízké návštěvnosti stadionů/galerií přes institucionalizované zaostávání za vývojem ve světě a neexistující trh až po nepříliš kvalitní výchovu fotbalistů/umělců.

Reprezentační tým a obří, multifunkční arény jsou novým dějištěm „reprezentace národa“ před zraky celého světa (fotbal dokáže dokonce fungovat v jistém smyslu jako revanš: připomeňme vítězství Argentiny nad Angličany po válce o Falklandy nebo Íránu nad USA v devadesátých letech). Po tragických událostech na tribunách diváků vstoupila v platnost tvrdá pravidla, která zcela změnila sociologickou skladbu návštěvníků zápasů. Utkání běžně doplňují kampaně proti rasismu a za fair play, hráči se ze zvykaných hvězd změnili (v rámci možnosti) v uvědomělé bojovníky podporující celosvětová hnutí. Prostředí

institucionalizovaného uměleckého světa působí v tomto srovnání daleko uzavřeněji a v některých okamžicích prostě snobsky.

Probíhající mistrovství světa odhaluje problematická témata, která do popředí tolik nevystupovala. Propastný rozdíl mezi dětmi kopajícími do balonu na okrajích brazilských (jihoamerických, afrických, asijských) měst a nesmyslně předraženými, nevkusnými a zkorumpovanými turnaji, jež jsou opakem toho, co tento sport představoval dříve. Najednou může sociálně diferencovanou společnost ještě více rozdělovat. Jeho hlavní schopnost, stejně jako u výtvarného umění, tedy bezprostředně zprostředkovávat jedinečný zážitek či zábavu, možnost zapomenout, rozptýlit se, je tím korumpována. Hra samotná a společně trávený čas a prostor by měly být hlavními devízami jak kopané, tak současného výtvarného umění. Svět fotbalu může o nás samotných, ale také o naší společnosti odhalovat víc, než je nám milé. I proto je dobré jeho proměny alespoň zpovzdálí sledovat.

Autor je spolupracovník galerie Tranzitdisplay.

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

Vladimír Houdek *Kanoucí šíře*

15 05 — 31 08 2014

Markus Copper *Kursk*

29 05 — 17 08 2014

Galerie města Ostravy

Multifunkční aula Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993
Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, Vstup volný
www.plato-ostrava.cz



OSTRAVA!!!



Moravskoslezský kraj



Mediační partneři



A2



Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

DIPLOMANTI AVU 2014
GRADUATES FROM THE ACADEMY OF FINE ARTS IN PRAGUE
27/6/2014 — 3/8/2014
VELETRŽNÍ PALÁC NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE MALÁ DVORANA + 5. PATRO
VERNISÁŽ 26. 6. v 17:00
kurátoři: Martin Mainer + Samuel Paučo
www.avu.cz
VSTUP ZDARMA

ANDREAS MÜLLER-POHLE
KOINCIDENCE.
NÝBĚROVÁ RETROSPEKTIVA.
COINCIDENCES.
A SELECT RETROSPECTIVE.

22/7 — 28/9/2014
GALERIE HLAVNÍHO
MĚSTA PRAHY
DŮM FOTOGRAFIE

REVOLUČNÍ 1006/5, PRAHA 1
ÚT — NE 10 — 18 H

WWW.GHMP.CZ



SKUPINA ČEZ



Národní divadlo

UVÁDÍME
VE STÁTNÍ
OPĚŘE

opera

STRAUSS

SALOME

PREMIÉRY 23. A 26. ŘÍJNA 2014
DIRIGENT: HEIKO M. FÖRSTER
REŽIE: MARIUSZ TRELIŃSKI

Vstupenky na www.narodni-divadlo.cz

Ceci n'est pas une danse

Nad českou premiérou francouzského choreografa Jérôma Bela

V rámci 26. ročníku festivalu Tanec Praha měli čeští diváci možnost poprvé se osobně seznámit s tvorbou Jérôma Bela, významného představitele konceptuálních tendencí v současném tanci. Jeho styl, známý pod pojmem non-danse, charakterizuje i uvedené dílo, nazvané Cédric Andrieux.

VIKTOR ČECH

Pro představení choreografa Jérôma Bela téměř bez výjimky platí, že tanec není hlavním způsobem projevu, ale spíše tématem či referencí, s nimiž autor pracuje. Alespoň pokud jej definujeme jako činnost, při níž se „rytmicky pohybují lidé, skáčou nahoru a dolů, obvykle na hudbu, byť ne vždy“, což jednomu z diváků Dublinského festivalu chybělo v kusu *Jérôme Bel* (1995) natolik, že autora zažaloval za utrpění osobní újmy. Problematika pozice „tance“ v Belově tvorbě je však mnohem složitější. Nejenže on sám odmítá svou tvorbu definovat jakožto „konceptuální“, ale samotný zdánlivě snadný úkol určit, co je a co už není tanec, podstatně zproblematizovala i teoretická diskuse posledních dvou desetiletí, především úvahy akademika a kurátora Andrého Lepeckého v knize *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (Vyčerpávající tanec: Performance a politika pohybu, 2006).

Autobiografické vyprávění

Na letošním festivalu Tanec Praha mohli diváci zhlédnout (u nás vůbec poprvé)

na prázdnou scénu, představí se a postupně seznamuje publikum nejen se svými osobními zkušenostmi s mechanismy fungování tanečního světa, ale i se způsobem práce zmíněných osobností.

V těchto chvílích je také přítomen – a v rámci Belovy tvorby jde vlastně spíše o výjimku – samotný tanec. Ke konci se dostane i na ukázkou z Belovy práce *Show must go on* (2001), kde se, paradoxně bez přítomnosti „tance“, také jedinkrát v rámci celého představení objevuje hudba. Současně zde tanečník obrací naruby zdánlivou nedivadelnost celé produkce, když se pro uvedení Belova kousku převléká do „civilního“ oblečení a navazuje rovněž převrácenou komunikaci s publikem.

Kus působí velice uvolněným dojmem, divák neznalý autorova přístupu by za celým projektem ani žádného dramaturga nehledal a mohl by ho chápat jako přirozenou zpověď tanečníka. I tak se nejen v celé Belově tvorbě, ale i mezi jeho „biografickými“ pracemi *Cédric Andrieux* řadí mezi díla nejméně narušující

myslitelů, je kritika reprezentace uměleckého tance, v čemž navazuje především na americké postmodernisty šedesátých a sedmdesátých let.

Tradiční pojetí choreografie a pozice tance v divadelním prostředí je pro něj i odrazem obecně platného diskursu reprezentace moci v kultuře, což je právě v případě francouzské intelektuální tradice i dějin tamního tance a jeho kořenů v mocenské reprezentaci absolutismu více než logické. Jérôme Bel zde vystupuje po boku svých generačních souputníků, jako jsou například tanečník a choreograf Xavier Le Roy nebo výtvarný umělec Pierre Huyghe. Všichni náležejí k nové vlně francouzského umění devadesátých let, která dokázala kreativně zhodnotit intelektuální podněty myslitelů, jako byli Roland Barthes, Michel Foucault či Jacques Derrida, ve stejně přínosném uměleckém projevu.

V této intelektuální rovině bychom pak mohli souhlasit se šéfkou baletu pařížské opery, která se provokativního uvedení *Veronique Doisneau* na tamních prknech



Cédric Andrieux. Foto Val Lima

Belovo dílo *Cédric Andrieux*, uváděné od roku 2009. Řadí se mezi jeho „biografické“ realizace, v nichž prostřednictvím civilních sebe prezentací tanečníků obkresluje běžnému divákovi skrytý kontext tanečního světa. Zvláště v případě jeho prvního pokusu tohoto druhu, jehož tématem i protagonistkou je dosluhující řadová tanečnice pařížské opery Veronique Doisneau, by se dalo zjednodušeně mluvit o práci blízké „institucionální kritice“ ve vizuálním umění. Představení uvedené v Praze na *Veronique Doisneau* (2004) v základní koncepci navazuje, ale přesto se od ní zásadně liší hned v několika ohledech.

Šestatřicátník Cédric Andrieux, tanečník, který v průběhu své kariéry v oblasti současného tance pracoval s takovými choreografy světového významu, jako jsou Merce Cunningham, Trisha Brown či právě Jérôme Bel, vstupuje v pohodlném sportovním oblečení

konvence. Jedná se spíše o skvěle dramatizovanou performativní přednášku, doplněnou několika ironickými i sebeironickými narážkami obou autorů a ilustrativními „ukázkami“, které mají samy o sobě až didaktickou hodnotu. Především názorný popis způsobu práce Merceho Cunninghama odhaluje leccos z jeho přístupu k pohybu a lidskému tělu.

Ohledávání hranic tance

I když je pro Belovy práce, tíhnoucí ke střídání intelektuální hře, příznačná absence tradičně chápaného tance i většiny vymožeností divadelního pódia, stále vyžadují alespoň zařazení do patřičného uměleckého kontextu. I zde nalezneme řadu vrstev, jež zdánlivě prostou koncepci tohoto představení komplikují. Základním momentem Belova myšlení, vycházejícího mimo jiné z textů poststrukturalistických a dekonstruktivistických

zastala slovy, že tanec sice není pro Belovu práci zásadní, ale jeho práce je zásadní pro tanec. Na druhé straně si je nutné uvědomit, že Jérôme Bel vždy byl a je především choreografem, který podobně, jako Merce Cunningham ohledával technické limity lidského těla, sám testuje základní mechanismy a hranice tance v současné umělecké situaci. A možná právě díky tomuto jeho skrytému, ale rigidnímu formalismu je jeho zdánlivě suchopárná práce ve skutečnosti pro diváky tolik zábavná.

Autor je kurátor a kritik.

Jérôme Bel: Cédrix Andrieux. Námět a spolupráce Cédric Andrieux, s použitím úryvků z děl: Trisha Brown (Newark), Merce Cunningham (Biped, Suite for 5), Philippe Tréhet (Nuit fragile), Jérôme Bel (The show must go on). Divadlo Ponec, Praha, premiéra v rámci festivalu Tanec Praha 5. 6. 2014.

Stáří přichází do Nuslí

V loňském roce založený blog CS Industrial (1982–2010) podrobně dokumentuje tuzemskou historii industriální scény. Úspěšně se mu daří shromažďovat cenné zvukové i textové materiály, jež mohou být často inspirativní i při promýšlení současných podob nezávislé hudby.

KLAMM



„Radikalita“ model 2014. Darkambietní polská skupina Sui Generis Umbra na festivalu Hradby samoty. Foto Samayel Peklo

Když se někdy vytáhnou na světlo staré, uzavřené záležitosti, které navíc v minulosti spolehlivě fungovaly, může mít člověk pocit, že se dívá na podivnou sbírku kamenů z nějakého cizího světa. Je snadné se jim vysmát, protože jsou v současné konstelaci těžko pochopitelné, ale ve chvíli, kdy si uvědomíme, že stejný osud – a to ještě v lepším případě – může potkat věci, které nás dnes obklopují a jež chápeme jako samozřejmé, je těžké ubránit se fascinaci.

Přesně tohle se může přihodit při četbě patnáct let starého rozhovoru s Tomem Saivonem, vůdčím duchem kolektivu Ars Morta Universum (AMU), který byl před časem zveřejněn na blogu CS Industrial (1982–2010). V roce 1999 se činnost AMU nacházela – při zpětném pohledu – těsně před obdobím největšího rozmachu: přibývalo koncertů, na Pražském industriálním festivalu (v letech 1996 až 2009 proběhlo čtrnáct ročníků) vystupovalo čím dál více zahraničních performerů a ustálilo se publikum, které akce zaštitěné strohým černobílým logem, sestávajícím z kruhu, trojúhelníku a kříže, pravidelně navštěvovalo. Není v intencích tohoto textu podrobně popisovat projekty AMU – ty zachycuje zmíněný dokumentační blog a také přehledový článek Přemysla Ondry *Česká industriální scéna od totality k dnešku* (Živel č. 38) –, nebude však na škodu dopřát si nyní, čtyři roky po konci industrialu v Česku, jak naznačuje název blogu, delší ukázkou autentického hlasu z minulých časů.

Postrach masové kultury

„Obýváme podzemí, ale nejsme underground. Tato nálepka s sebou nese jakousi zhoršenou kvalitu – amatérismus, špatný zvuk. Slyšíš, jak šumí? Stojíme mimo tyto kategorie. Svoje myšlenky chceme svobodně šířit v co nejširším rozsahu. Neuvažujeme lokálně,

neuvažujeme nacionálně v rámci jednoho státu; momentálně jsme tu umístění. Nepřistupujeme na hru, v níž je nám vnucován daný kulturní model. Máme vlastní vize. Zdůrazňuji, že pracujeme na kulturním poli a naše cíle jsou neskromné. Jsme obětí kulturního marasmu, kterou nechceme být. Média nám musí padnout do rukou, zhroutit se na kolena jako oddaná dívka. Potom přijdou naši lidé. (...)

[Plánovaný časopis] Controversial se stane postrachem masové kultury, jejíž pohřeb připravujeme na počátek příštího tisíciletí. (...) Filozofií a podstatou naší práce je kulturní terorismus, kulturní reakce a odpor. (...) Jsme uzavřeným, vnitřně dobře organizovaným systémem, jehož efektivnost vzrůstá. V tomto okamžiku máme již dostatek přátel, kteří s námi tak či onak spolupracují, pomáhají nám. Nejde ovšem o žádné instituce, ale o soukromé, velmi chudé osoby. Naše spolupráce na domácím teritoriu je ojedinelá. Navíc mnohdy jen ztrácíme čas. Pro své ne zcela běžné zaměření není jednoduché pocítit opravdovou blízkost a vášeň. (...) náš web Art and Industry je elektronickým orgánem, prodlouženou rukou a údem naší organizace. (...) Největší úspěch (...) máme ale doufám ještě před sebou. Vidím horizont zalitý světlem. Cítím, že z Východu vane svěží vítr. Tlak a intenzita sílí. Neakceptujeme nesmyslně anglosaský kulturní diktát. Jak jsem již řekl, žádný kulturní ani jiný diktát pro nás neexistuje. Současná politika showbusinessu a médií vede k jedné jediné globální kultuře, která ovšem s kulturou nemá nic společného. Není součástí nadstavby, je přímo v samém jádru průmyslu. (...)

Industrial je teritorium, které momentálně obýváme. Ritualizace zvuku a slov. Půda nabitá elektrinou. Budoucnost. (...) Pracuji na Internetu, zabývám se kulturou, politikou

a mediálními systémy. Podílel jsem se na projektu Plug 7, v němž šlo o transformaci člověka v systém, jenž by mohl být vyživován hlukem. Tento projekt bohužel vzhledem k dosavadním možnostem ztroskotal. (...) Skutečnou explozí bude ovšem romský industriální projekt Zygar, který se bude moci směle postavit po bok Věry Bílé a Kale, Točkolotoče a dalších exponentů stále populárnější romské vlny. Tady půjde o peníze. Ještě mohu prozradit, že mým společníkem bude Robert (Seismic Wave Factory), se kterým budeme společně vytvářet strukturované hlukové základy. Já přispěji slovy a pěkným, melodickým zpěvem. (...)

Momentálně žádné kolektivní slavnosti nezažíváme. Čekáme na svůj čas. Zažehli jsme plamen. Byl nám darován meč. (...) Za stavu plné profesionality chceme vybudovat nezávislou, autonomní organizaci s vlastním hudebním vydavatelstvím a tiskovými a elektronickými orgány. (...) Taneční hudba se stala globálním fenoménem. Těším se, až to skončí. Lidé chtějí tančit. Mají strach. Proč dnes tolik lidí tančí? Existuje snad nějaký zvláštní důvod? Zatmění slunce, milénium, 34. 18. nebo jiné ‚významné‘ datum? (...) Dává mě zvrácený dj-guru model, který směřuje ke hvězdám. Kristus za dvěma gramofony. Mám pocit, že se zrodilo hodně dj-stars, jež brzy vyhasnou. Geniálním obrazem tohoto cirkusu jsou venkovští djové se svými legračními jmény, stačí se podívat do periferních klubů. Je to upocená, masová záležitost jako celý ten nechutný rockový kolotoč. Toto je třeba dekonstruovat. Ars Morta Universum jde proti módním vlnám a trendům. (...) Věřím v ‚pozitivní‘ myšlení. Nevěřím ovšem laciným sloganům o ‚pozitivním‘ myšlení. V jakýkoliv okamžik pozorujeme ďábla uvnitř i vně sebe. Budme bdělí a ostražití. Nyní jsem řekl vše, co bylo třeba.“

Industrial a hybridní žánry mezi radikalitou a eskapismem

Potřeba extremismu

Už samotná rétorika dlouhého citátu naznačuje, že proud reprezentovaný aktivitami AMU nebyl žádnou nahodilou kuriozitou, ale přinejmenším v rovině proklamace zarputile stavěl na radikálně kontrakturním základu industriální hudby, která se zrodila v sedmdesátých letech minulého století. Existuje přitom hned několik důvodů, proč lze industrial označit za již uzavřenou kapitolu kulturních dějin, a současně o něm stále hovořit jako o podnětném a silně aktuálním fenoménu.

Zjednodušeně lze říct, že podstata industrialu spočívá v uchopení negativních jevů průmyslové civilizace, jako jsou hluk, násilí, znečištění, vykořisťování a podobně, a v jejich transformaci v prostředky uměleckého vyjádření se silným protispolečenským a proticivilizačním rozměrem. Z nežádoucích vedlejších produktů technického pokroku se stal nástroj kritiky, zbraň obrácená proti pokroku samotnému. Z tohoto hlediska se od sedmdesátých let vlastně nic zásadního nezměnilo, a pokud přece, pravděpodobně pouze k horšímu. Nežádoucích účinků civilizace je víc a víc a zasahují do našich životů tak hluboko, že často už ani nejsme schopni rozeznat jejich pravou povahu. Otázka je, jak se dá na tyto civilizační tlaky v dnešní době adekvátně reagovat a jestli hudba, potažmo umění obecně jsou takové reakce schopny.

Že je dnes za zenitem hudební tvorba, která by se dala beze zbytku označit za industrial, případně která sama cítí potřebu se takto označovat, o tom nemůže být pochyb. A nebude ani příliš těžké najít důvody, proč tomu tak je. Zcela určité to není způsobeno její radikalitou, ale naopak tím, že radikální být přestala: nikoho už neděsí, nezraňuje ani nefascinuje, zcela se vyprázdnila, stala se z ní manýra bez jakékoli perspektivy či vazby k realitě. Zároveň se radikalitou nepřestala zaštiťovat, což na jedné straně pochopitelně nemálo umocňuje její úpadek, na druhé straně tato skutečnost – byť poněkud nejasně – vypovídá o tom, že pořád existuje potřeba radikálních gest. A právě tato neurčitá snaha o extrémní vyjádření je možná mnohem aktuálnější tématem k promyšlení než samotný současný stav industriální hudby či její vliv na jiné žánry a oblasti. Z tohoto úhlu pohledu se pak možná lépe vyjeví úskalí dominantních trendů dnešní menšinové hudby.

Revoluce bez zábavy

Citovaná výpověď Toma Saivona poskytuje ideální východisko pro tyto úvahy. V textu, v němž se pozoruhodným způsobem mísí myšlenkový odkaz avantgardy s nihilistickým přístupem ke světu, se vedle osobitého humoru opakovaně ozývají dvě symptomatické tendence: potřeba kulturní revoluce (zničení dosavadního kulturního modelu a vytvoření nového) a pohrdání téměř jakoukoli formou zábavy, vyjma té, jež je zároveň provokací. Jde o postuláty, kterým dnes v rámci takzvané progresivní nekomerční scény nevěří téměř nikdo. Popravdě řečeno, těžko se tomu divit: radikální plány či prognózy se totiž ani v nejmenším nenaplnily; pohřeb masové kultury nenastal, hvězdy taneční scény nevyhasly, budoucnost je stále nejistá. Z takové situace vedou dvě jednoznačné únikové cesty založené na rezignaci: první spočívá v ignorování nesplnitelných požadavků či v předstírání, že nikdy neexistovaly – pak je možné opakovat donekonečna prověřené „radikální“ postupy, aniž by se dostavilo rozčarování z toho, že nefungují; druhá je založená na odvrhnutí jakýchkoli postulátů a na akceptaci poznání, že nic nového už není možné vytvořit – jediné, co zbývá, je hra, eklekticismus, recyklování minulosti a především zábava.

A tak se staří i noví industrialisté mohou scházet v kostelech či na středověkých hradech

a užívat si subkulturní sounáležitost, aniž by si připadali anachronicky, a stejně tak si mohou svou pozici vychutnávat tvůrci nejrůznějších hybridních žánrů, jejichž východiskem se stalo volné, ničím neomezené nakládání s minulými i současnými hudebními vlivy. Lze oprávněně namítnout, že takové rozdělení působí příliš umělé, že skutečnost je daleko mnohotvárnější a podobně. Nicméně tyto úvahy nejsou vedeny ani záměrem co nejvěrněji popsat dnešní značně diverzifikované hudební dění, ani potřebou poněkud bezúčelné polarizace přístupů, ale v první řadě nechotou uvěřit tomu, že by radikální požadavky v současné hudbě ztratily smysl, respektive neschopností si připustit, že v situaci, kdy tyto postuláty zcela zmizí, by mohlo být tak snadné obejít zásadní problém: Má tedy vůbec smysl nějakou hudbu nadále tvořit?

Nástup hybridních žánrů

Proč dnes tolik lidí tančí? V době, kdy Tom Saivon vznesl tuto otázku, byl svět hudebního experimentu od taneční scény poměrně striktně oddělen. Ještě o šest let později, kdy extrémní žánry pomalu začínaly absorbovat cizorodé prvky, v rozhovoru pro HIS Voice hodnotil právě proběhlý ročník Pražského industriálního festivalu slovy: „Publikum reagovalo nadšeně. Žádné negativní reakce jsem nezaznamenal. A i kdyby, tak by mě to nezajímalo, protože já jsem opravdu spokojen. Dobrá atmosféra, celkem zdařilá promotion, návštěvnost a jedna dívka, která tančila.“ Jako by možnost tance v tomto kontextu byla de facto nepřipustná. Když

se o několik let později objevily hybridní žánry jako hypnagogický pop, witch house, technoise nebo industriální techno, byla na experimentální scéně cítit velká úleva. Do té doby byla zábavě vyhrazena škatulka „dirty pleasures“ – díky ní mohl jakýkoli vyznavač extrémní hudby doma poslouchat Modern Talking, dokonce se k tomu mohl i veřejně přiznat, ale hranice seriózního zájmu byla jasná a nepropustná. A najednou jako by bylo odstraněno nesnesitelné těžké břímě, kvůli kterému „není jednoduché pocítit opravdovou blízkost a vášeň“.

Přibližně ve stejné době, v roce 2010, došlo k ukončení činnosti AMU. Zánik však nepřišel ani tak v důsledku změn v rozvržení hudební scény, jako spíš z osobních a zdravotních důvodů aktérů, jak ilustruje věta ze soukromé e-mailové korespondence Toma Saivona, trochu svévolně vsazená do titulku tohoto článku. Zároveň v tomto vyklizení pozic bylo cosi symbolického, protože brzy se začalo tančit skoro všude. Do rytmického šílenství se zapojili i veteráni industrialu a noiseu, například William Bennett z Whitehouse nebo Merzbow, otázkou zůstává proč. Možná znovuobjevili rituální rozměr tance, ale svou roli v tomto trendu mohlo sehrát i určité zoufalství či vypočítavost. Experimentální projekty využívající beaty každopádně začaly získávat nové publikum a příklon k tanečním prvkům se stal možností úniku ze stereotypu příliš vyhraněných scén. V tomto duchu promlouvá i článek o industriálním technu (*Anek: Zábava s mrtvolou. Nastala renesance industriálního technu?*, A2 č. 4/2014), v jehož

závěru se píše: „Industriální techno v současné době představuje ideální směr pro hledače radikálních hudebních projevů. Nežije pouze z opakování dvacet let starých postupů jako hardcore punk ani není odcizené realitě a uzavřené ve vlastním světě jako metal. Díky taneční složce je navíc výrazně přístupnější než noise a industrial.“

S poslední větou nelze polemizovat, celkové vyznění je ale minimálně diskutabilní. Není industriální techno naopak žánrem, v němž se posluchači setkávají se zbytky radikality spíš mimoděk – prostřednictvím rytmu, který pro ně představuje známou půdu, na níž nic hledat nepotřebují? Není takový přístup především hledáním úniku ze světa, který je těžko pochopitelný a nepřináší úlevu? A nenačází se jistá míra nepřístupnosti v samotných základech jakéhokoli radikálního uměleckého projevu? Ostatně pochybnostem o povaze a smyslu tance nahrává i způsob, jakým se dnes převážně tančí: je příliš civilizovaný, není v něm většinou žádný animální ani démonický prvek – nic z toho, co lze přímo fyzicky cítit z legendárního koncertního videa, na němž Marc Almond a Jim Thirlwell zpívají ve víru zběsilých tanečních kreací píseň Ghost Rider od skupiny Suicide. Samozřejmě existují i hudebníci, kteří tvoří na pomezí tanečních žánrů a dokážou „démona tance“ oživit. Tyto výjimky ale v posledku ještě bolestněji odhalují převažující relaxační funkci současné taneční elektroniky.

Odchod jako radikální řešení

Pokud budeme fungování kolektivu AMU poměřovat se situací současné menšinové hudby, jeho význam spočívá nejen v tom, že v době před masovým nástupem internetu dokázal v českém prostředí aktivizovat výraznou scénu, v jejíž sféře vlivu se vyskytlo i mnoho skupin a projektů překračujících industriální žánr, ale i v tom, že nastolil ony až absurdně znějící požadavky a svým způsobem se jim snažil dostat. Zásadní je dokonce i způsob, jak se svých postulátů dokázal vzdát: nikoli tím, že by je opustil a našel si únikovou cestu v hudbě bez jejich limitace, nýbrž skutečným odchodem, který byl vlastně nejradiálnější možným řešením.

Právě tento moment může být v dnešní době, kdy i na experimentální scéně převažuje eskapistická funkce hudby, paradoxně hlavním odkazem bohatých aktivit AMU. Odkazuje totiž k poznání, že prostý odchod ze scény, bez jakékoli vypočítavosti a postranních úmyslů, může být důstojným a smysluplným koncem. Odkaz, který říká: i nečinnost je někdy stanovisko.



Jeden ze zakladatelů industrialu – Genesis P-Orridge ze skupiny Throbbing Gristle v roce 1978. Foto archiv G. P-O.





Série americké umělkyně Bunny Rogers (nar. 1990 v Texasu) nazvaná Poníci pracuje s napětím mezi dětskou hrou a sexuální pozicí. Odmítání dospělosti a snaha zůstat ve světě dětí se zde spojují s racionálním postojem a rafinovaností generace, která si od mládí uvědomuje marketingové mechanismy, jichž je sama objektem. „Podle mne existuje podobnost mezi tím, jak se masová kultura obecně sexualizovala, a způsobem, jakým zneužívá obrazy dětí a zvířat,“ říká Bunny Rogers. Infantilní hra se zde mísí s obrazem ženy jako objektu, jehož úkolem je poskytnout uspokojení v receptivní pozici znemožňující pohyb. Estetika turistické momentky, stejně jako absurdita vybraných míst nebo gesto muže opírajícího se o umělkyni jako o neživou sochu však dávají tušit, že vizuálně vzdělaná generace vnímá vyprázdňenost mechanismů marketingového svádění a přistupuje k nim s nadhledem a ironií.

Michal Novotný

Jak rozumět filmovému vyprávění

Jedním z hlavních zájmů Davida Bordwella jsou způsoby, jakými filmy vyprávějí příběhy. V následujícím eseji nabízí možnosti, jak analyzovat vyprávění na příkladu posledního celovečerního filmu Martina Scorseseho Vlk z Wall Street.

DAVID BORDWELL

Ve filmu *Vlk z Wall Street* (The Wolf of Wall Street, 2013) režiséra Martina Scorseseho slyšíme několikrát Jordana Belforta vykládat o svých bezohledných kouscích při budování finanční společnosti. A v několika případech dokonce mluví přímo do kamery. Copak to dělá? Pochopitelně – vypráví nám příběh. Příběhy nám vypráví většina filmů (i když ne všechny). Ale jak přesně máme rozumět procesu vypravování ve filmu? Co to vlastně filmoví tvůrci dělají a co děláme my sami?

Pro svou knihu *Poetics of Cinema* (Poetika filmu, 2008) jsem napsal kapitolu nazvanou Tři dimenze filmového narativu. Text, který právě čtete, je náčrtem této kapitoly, nebo možná jen trailerem k ní. Protože jde o trailer, používám film *Vlk z Wall Street* jen jako ilustraci. Nenabízím žádnou úplnou analýzu nebo snad recenzi. A podobně jako většina trailerů i ten můj obsahuje spoilery. Tři dimenze, které zkoumám ve svém eseji, jsou narace, fabule a svět příběhu.

Dimenze první: Co s námi dělá narace

Filmovou naraci chápu jako rozvíjení a organizování informací týkajících se příběhu tak, jak se s nimi setkává divák, vteřinu po vteřině. Narace má sloužit jako náš cestovní průvodce celým filmem. Je to složitá řada náznaků, které sledujeme při konstrukci příběhu.

Ve *Vlkovi z Wall Street* dostáváme první várku informací v podobě televizní reklamy na investiční společnost Stratton Oakmont. Vidíme zaneprázdněné, čínorodé makléře sehnuté v prostorné kanceláři nad stoly, mezi nimiž uličkou prochází lev. Potom se nám nabízí ještě jiný pohled na kancelář, když se oslavující personál chystá mrštit liliputa v obleku se suchým zipem proti terči. Chlapík je vržen na cíl a jeden z házejících se představuje jako Jordan Belfort. Následuje sekvence předvádějící Jordanův životní styl vyplněný drogami a sexem, život na vysoké noze, v celistvém bloku koncentrované expozice. Narace mohla představit Jordanovu nevázanost postupně pomocí náznaků, ale místo toho je nám všechno řečeno na rovinu a naráz. Jordan se chlubí tím, že v šestadvaceti letech vydělává téměř padesát milionů dolarů ročně. Máme nutkání se zeptat: jak se mu to podařilo?

Otázka po tom, co v minulosti vedlo k současnému stavu věcí, je, dalo by se říct, zvládá otázka. Filmová narace nás často pobízí, abychom si podobnou otázku položili. Vyprávění ovšem může vyvolat také efekt překvapení, například příhoda s házením na terč podřívá představu, kterou jsme si nejprve udělali o investiční společnosti. Překvapení je ve vztahu k narativu ústřední, protože znalost informací je mezi postavami a diváky rozprostřena nerovnoměrně a jakákoli postava může mít tajemství. Také je tu napětí, které můžeme obecněji popsat jako zostřenou anticipaci toho, co se může stát dále. Zvědavost, překvapení a napětí nejsou pochopitelně jediné způsoby, jimiž vyprávění působí na diváka, fungují nicméně, řečeno slovy Meiera Sternberga, jako „hlavní efekty“. Jsou pro naše porozumění příběhu klíčové.

Styl a zážitek, špenát a kokain

Narace současně formuje náš zážitek prostřednictvím filmového stylu. Pozvolný záběr v úvodní reklamní pasáži, který sleduje pracovní stoly a uličkou mezi nimi se procházejícího lva, který je obchodní značkou firmy, vystřídá prudký střih a zastavený obraz, který uvede Jordana. Výkony herců, a především chvástavý výstup Leonarda DiCapria, jsou rovněž součástí narace. Stylistický rozvrh zvukové stopy k ní přispívá také. Jordanův voiceover, hudba a zvukové efekty přitom vyvolávají dojem nabuzenosti a rozjařenosti.

Způsob, jakým narace využívá filmovou techniku, má za cíl šokovat, ale i pobavit a vyvolat fascinaci dekadentním světem, jemuž Jordan vládne.

V Scorseseho *Vlkovi* slouží stylistické volby narativním účelům. Jsou zde svižné střihové sekvence, ilustrativní hudební melodie, návaznosti po sobě následujících scén je dosaženo za pomoci odkazů v dialozích na konci první z obou scén (po větě „Nezavolám mu“, ukončující jednu scénu, následuje záběr na Denhama, jak patrně potom, co mu Jordan zavolał, přichází na jachtu). Scorseseho záliba předvádět různá psychická rozpoložení – tedy především ta pod vlivem drog – se realizuje pomocí technik klasického impresionistického filmu. Jak snímek pokračuje, zavádí nás do myslí postav prostřednictvím vnitřních monologů i jejich chybného vnímání situace (nabourané Ferrari). Stylistická šablona zároveň přispívá k tomu, aby film vyzněl jako absurdní komedie, a to nikoli jen díky dialogům, hereckým výkonům a hudbě, ale především střihu. Potenciálně dramatický moment, kdy Jordan zachraňuje Donniemu život masáží srdce, je proložen animákem s Pepkem Námořníkem: Jordanovým zázračným špenátem je tu kokain.

Nejsme odborníky na logiku

Nabízím mentalistický přístup k chápání narativu. Mám za to, že příběhový film nás prostřednictvím narace pobízí k tomu, abychom činili nějaké závěry. Sledovat filmový příběh znamená proměňovat obrazy a zvuky v postavy, děje, události, příčiny a tak dále. To se děje pomocí rychlých, automatických usuzování toho druhu, jaká ustavičně provádíme, když vnímáme své okolí, a částečně také (a poněkud zřejměji) pomocí závěrů, které děláme speciálně při tvoření konstruktu, jemuž říkáme filmový příběh.

Všechny postupy, které jsem zatím popisoval, nás ponoukají zaplňovat mezery, odhadovat, vyvozovat závěry na úrovni porozumění. Říkáme si, že reklama na Stratton Oakmont svědčí o důvěryhodnosti. Při scéně s házením trpaslíka na terč si máme myslet, že je to pobuřující a urážlivá, krutá zábava lidí obdařených bezohlednou energií. Střihová scéna s Jordanovým vychloubáním nás nabádá vidět ho jako mocného a arogantního materialistu.

Tvrzením, že nás narace tlačí k tomu dělat určité závěry, nemíním, že by snad tyto dedukce následovaly nějaká schémata soustředěného myšlení. Tyto závěry se spíše řídí, řekněme, selským rozumem. V multiplexu nejsme odborníky na logiku. Chápání příběhu a reagování na příběh jsou procesy založené především na lidové psychologii.

Pochopitelně ne všechny naše úsudky budou správné. Příběh by snadno mohl vyvrátit náš první dojem z Jordana, kdybychom se třeba dozvěděli, že pod kůží žraloka se skrývá sympatický idealista. Ve *Vlko*vi však naše uvažování zavádí na scesti jiné okamžiky. V jedné scéně si máme myslet, že Jordan řídí své Lamborghini domů bezpečně, ale tenhle dojem je scénou z následujícího rána poopraven. V jiné scéně, kdy Denham navštíví Jordana na jachtě, nás poměrně dlouhá, napjatá scéna vede k domněnce, že agent FBI je ochotný vzít úplatek. Jeho otázka a výrazy obličej naznačují, že zvažuje Jordanovu nabídku pomoci mu s jistými investicemi. Teprve když Denham požádá Jordana, aby svou nabídku zopakoval, zabere Scorsese situaci z takového úhlu, aby bylo vidět, že Denhamův kolega se, mimo záběr, potichu dostal právě tak blízko, aby mohl být svědkem případného nabídnutí úplatku. Podobné změny názoru na situaci přitom probíhají v poměrně blízkých záběrech

a střídajících se protizáběrech. Scorsese některé informace zamlčuje ve prospěch překvapení – a jsou to právě ty informace, které opravují dojem, jež si zprvu utváříme. Jedna z největších slastí kinematografie spočívá v uvádění narace, která nás měla zmýlit, na pravou míru. Hitchcockovi fanoušci, udělejte si poznámku.

Dimenze druhá: Fabule jako šablona

O narativu lze uvažovat i tak, že má svou abstraktnější, geometrickou strukturu, která je nám podávána jako fabule. Narace se vyvíjí v přímém přenosu, ve sledu okamžiků – jako diváci jdeme s proudem. Fabule má více architektonickou povahu, představuje neměnnou anatomii filmu jako celku. Můžeme o ní uvažovat několika způsoby.

Jako mapa konkrétního filmu fabule sestává z celkového uspořádání událostí. Rozvrhuje děje příběhu na časové ose. Může postupovat chronologicky, jak to fabule většinou dělává, anebo může sestavit události mimo lineární pořádek. Ve *Vlkovi z Wall Street* následuje po reklamě na Stratton Oakmont scéna s házením na terč, a poté je ukázán Jordan na vrcholu svých sil. Ale po rychlém předvedení jeho životního stylu se fabule vrací zpět k Jordanovu prvnímu dni na Wall Street v roce 1987. Pak je film rozvržen v podstatě chronologicky. Tato trajektorie je někdy přerušena rychlými flashbacky doplňujícími pozadí k postavě nebo situaci a dostává se nám dokonce i flashbacků uvnitř jiných flashbacků. Celkový časový plán je mlhavý, jelikož se nám nikdy neukáže, kde přesně na časové ose se „nyní“ nacházíme. Film naznačuje, že úvodní retrospektiva je završena, když se Jordanovi spolupracovníci setkávají, aby naplánovali ono házení trpaslíka na terč, tato pasáž ale není nikdy zopakována, takže si nemůžeme být jisti, kdy přesně retrospektiva končí. Konec flashbacku se musí nacházet v nějakém neurčitěm čase později ve filmu, kdy Jordanova šťastná hvězda zachází a Naomi se mu odcizuje. Narace nás však strhne dalším směrem, aniž by stanovila přesné časové souvislosti, jak je to při použití flashbacku obvyklé.

Vlk v pěti aktech

Jiným způsobem, jak uvažovat o struktuře fabule, je zvážít, nakolik se konkrétní film řídí širšími zákonitostmi výstavby. Tragédie, komedie, melodrama, detektivky a další žánry využívají odlišné, obecně známé konvence fabulační geometrie. Existují pochopitelně i zvyklosti platící napříč žánry. Nejslavnější strukturní zvyklostí v moderní komerční kinematografii je trojaktové schéma. Kristin Thompsonová tvrdí, že v případě hollywoodské filmové tvorby je lepší uvažovat o několika segmentech, které jsou založené na motivacích postav. Film může mít dvě, tři, čtyři a více částí, podle délky a podle toho, jakými způsoby nám předvádí, jak jsou záměry postav vytvářeny, přeformulovány, mařeny, odkládány a naplňovány.

Jelikož *Vlk* trvá bez titulků asi 173 minut, myslím, že je vhodné rozvrhnout tento film do pěti rozsáhlých částí. Jsou zarámované stručným prologem (reklama a scéna s terčem) a epilogem, který tvoří závěrečná řeč při Jordanově odsouzení, jeho pobyt ve vězení připomínajícím letní tábor a jeho nová kariéra „nejlepšího obchodního trenéra na světě“. Úvodní část přeskočí z vrcholné etapy Jordanova života k jeho začátkům v obchodě a následnému vzestupu. Po založení Stratton Oakmont Jordan předvádí své obchodní techniky a scénář, který mají jeho obchodní partneři následovat. Tato část zabere prvních třicet pět minut filmu. V části, kterou v Thompsonová nazvala komplikace, jsou představeny protagonistovy cíle,

Tři dimenze narativu ve Vlkovi z Wall Street

sledujeme Jordanův plán s první veřejnou nabídkou akcií firmy a jeho aférku s Naomi. Po hodině filmu je Jordan rozvedený a připravený spustit prodej, ale zároveň už společnost sleduje agent FBI. Třetí akt, takzvaný vývoj, který typicky rozvíjí a zbrzdí je naplnění dříve naznačených cílů, ukazuje, jak si Jordan bere Naomi, spouští se prodej akcií a jak neslavně končí Jordanův pokus podplatit Denhama. Až kolem devadesáté šesté minuty filmu se oba antagonisté, Jordan a Denham, utkávají v prvním střetu. Zbývá jen zhlédnout, jak Jordan odolá porážce.

Kloním se k tomu pohlížet na čtvrtou část jako na druhou komplikaci, protože Jordan v tomto úseku přehodnocuje cíl svého snažení. Firma vydělává tolik peněz, že je potřeba najít místo, kam je tajně převést. Tato pasáž, poněkud delší než ostatní, trvá kolem čty-

druhé komplikace, klasické schéma rozvinuto, aby vznikl film s nadprůměrnou délkou.

Dimenze třetí: Příběh a jeho svět

Existuje tendence uvažovat o ději příběhu, jako by existoval ve skutečnosti ještě před fabulí a předtím, než je předveden do filmu prostřednictvím narace. Jako by tu příběh už vždy byl a jen čekal, až se promění ve film. Což může do jisté míry platit u dokumentárních narativů a adaptací románů, divadelních her a komiksů. Jako diváci nicméně přistupujeme ke světu filmu pouze prostřednictvím narace a struktur fabule. Ve skutečnosti „přistupovat“ není to pravé slovo. Jak jsem naznačil, mám za to, že příběh konstruuje vyvozováním, na základě náznaků.

Pokud si musí každý divák vytvořit příběh sám, neměly by se naše představy o tom, co

postavě izolovaně. Postavy interagují a narace a struktura fabule nás vyzývají, abychom je porovnávali, zařazovali, různými způsoby třídili. Jordanova první žena je tmavovlasá kadeřnice, jež má o jeho plánech pochybnosti, druhá žena je oslňující blondýna, která s ním nadšeně sdílí hýřivý životní styl. V obou případech nám narace a struktura fabule poskytují nezbytná vodítka, a to často redundantně. Jordanův komentář navíc doplňuje informace, které získáváme ze vzezření herců a jejich výkonů.

Můžeme si rovněž všimnout toho, jak film předvádí změnu charakteru postavy. Někdy se postavy poučí – jejich charakterové rysy sice třeba zůstanou stejné, ale uvědomí si, že udělaly chybu. Anebo se dokonce mohou rozhodnout navázat kontakt s dosud potlačovanou stránkou sebe samých. Ale velmi často se postavy nezmění. Jordan má ve *Vlku*

poučit o obecnějších normách platných pro filmovou tvorbu a o tom, jak se k těmto normám, ať už současným nebo historickým, konkrétní filmy vztahují. Zároveň narážíme na schopnosti, jež rozvíjíme, většinou nevědomky, když sledujeme filmy. Bez ohledu na to, jak hloupý je film, který sledujeme, si podle mého názoru vždy cvičíme svou narativní kompetenci.

Třídění věcí tímto způsobem navíc může vysvětlit škálu voleb a rozhodnutí, před nimiž stojí filmový tvůrce. Jsem přesvědčen, že poetika filmu, již navrhuji, může pomoci filmovým tvůrcům, aby si byli vědomi nástrojů, jež používají – a třeba je přimět k tomu, aby zkusili nějaké jiné. Uvedené kategorie přímo vyplývají z řemesla filmové tvorby a možná mohou na oplátku osvětlit praktické úkoly, jimž filmoví tvůrci čelí.

Autor je filmový teoretik.



Jordan se chlubí tím, že v šestadvaceti letech vydělává téměř padesát milionů dolarů ročně. Máme nutkání se zeptat: jak se mu to podařilo? Foto moviebit.it

řiceti minut. Je to hlavně důsledek vložené scény, která je téměř čistým zdržením děje: jde o scénu divoké noci Jordana a Donnieho na práscích Quaalude, která končí tím, jak se Jordan doplází po břicho do auta, několikrát ho nabourá, a zachrání Donnieho před udušením. Nic z toho nemá téměř žádný dopad na další vývoj fabule – Donnie přežije a Jordan není za nehodu potrestán. Jediné, co má kauzální vliv na další děj, je fakt, že zfotovaný Donnie učiní usvědčující telefonát na Jordanův domácí telefon, který je napíchnutý. Tenhle ždíbec děje mohl být odbyt daleko stručněji, ale žravost vyvolaná prášky je tak zábavná a tvoří tak uvěřitelné završení „práškového“ motivu, který je ve filmu opakovaně přítomný, že je scéna natažena do pozoruhodných dvanácti minut. Tento typ pozdržení děje je obvykle k vidění v aktu vývoje, ale protože Jordan pozměnil v této části filmu své cíle, považuji ho za komplikaci. Pěťadvacetiminutové vyvrcholení přichází, když se Jordan, skrývající se společně s Donniem a jejich manželkami v Itálii, dozví, že zemřela teta Emma, jeho bílý kůň ve švýcarské práci na peníze. Potom je zadržen a poslán do vězení. V epilogu se objevuje znovu při síle, před publikem plným hlupáků, kteří mají stejně jako kdysi on sen stát se pohádkově bohatými.

Scénář Terence Wintera ukazuje, jak může být zmnožením jednoho hlavního aktu, totiž

se stane, silně rozcházet? Do jisté míry to tak je. Lidé mohou různé mezery v ději zaplnit odlišně nebo docházet k různým závěrům o tom, co bylo příčinou něčeho, co se stalo. Určité filmy – nikoli zrovna ty hollywoodské – podněcují volnější domýšlení příběhu. Nicméně i v „nezávislých filmech“ existuje většinou mezi diváky ve vyvozování závěrů značná shoda. Dříve či později dospějeme ke společnému porozumění většině z toho, co se stalo. Když ovšem opouštíme sdílené oblasti vnímání a rozumění, divácké konstrukty se mohou lišit velmi výrazně. Jakmile se dostaneme k obecnějším interpretacím (například jestli *Vlk z Wall Street* oslavuje, nebo naopak odsuzuje přístup „vše za nic“), můžeme očekávat mnoho variant odpovědí.

Myslím, že se při sledování filmu řídíme podobným principem, jako když se ve skutečném životě pokoušíme vmýšlet do druhých: povahové rysy postav, jejich motivy a záměry se snažíme poznat a pochopit na základě jejich chování. Konstruuje je jako osoby na základě náznaků a připisujeme jim mnoho vlastností, o nichž předpokládáme, že je lidé ve skutečném světě projevují. Základ k tomu poskytuje lidová psychologie s tím, že oproti povahám reálně žijících osobností bude komplexnost filmových postav pravděpodobně organizovanější a zjednodušenější. Jako diváci nerozumíme

z *Wall Street* příležitost litovat svých činů, vrátit peníze, o něž obral své klienty, a přijmout trest. Namísto toho trvá na tom, že vše, co udělal, dělal pro své přátele, zaměstnance firmy, kteří si zasloužili úspěch stejným způsobem jako on sám. Mám podezření, že tím, co mnoho diváků na filmu šokuje, je právě fakt, že se Jordan nestane lepším člověkem. Potrestán je jen lehce, z ničeho se nepoučí a na konci filmu je stejně amorální jako na začátku. Jak se někdy stává, do hledáčku fabule se dostal talentovaný, vynalézavý darebák, který své techniky přizpůsobuje měnícím se situacím.

Ale moment, je toho víc!

Už se asi nedočkavě ptáte, proč nabízet všechny ty kategorie, pitvat se ve věcech, hledat jemné rozdíly, vymýšlet novou terminologii. Proč prostě jen nedělat filmovou kritiku? Částečně proto, že chci vyjádřit více než jen svou reakci na určitý film. Chci porozumět obecnějším způsobům, v rámci nichž film funguje a působí na nás. Myslím, že je možné efektivně pátrat po vysvětlení funkcí a účinků filmů, a k tomu nám běžná filmová kritika obvykle nedává příležitost. Když si uvědomíme, jak jednotlivé prvky filmu fungují v souvislosti s narací, fabulí, stylem a světem příběhu, můžeme tím získat víc než jen větší citlivost vůči tomu kterému konkrétnímu snímku. Tento druh analýzy nás může

Z anglického originálu **Understanding Film Narrative: The Trailer**, publikovaného na webu Observations on Film Art, přeložila **Marta Svobodová**. Redakčně kráceno. Uveřejněno s laskavým svolením autora.

Jsem teoretik středního stupně

Na konci června navštívil Prahu filmový vědec David Bordwell. Byl pozván u příležitosti čtvrtstoletí existence časopisu *Illuminace*. Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy přednášel o digitalizaci kin a Hollywoodu čtyřicátých let.

ANTONÍN TESAŘ

Jedna z vašich pražských přednášek byla zaměřená na hollywoodský film čtyřicátých let. Co je na tomto desetiletí tak specifické? Lze podle vás najít nějaké společné znaky této dekády se současným filmem?

Hlavní teze mé přednášky zní, že Hollywood čtyřicátých let byl centrem nejvýraznějších inovací v celé americké kinematografii, ať už vizuálně, hlavně co se týče používání obrazů s velkou hloubkou ostrosti, nebo z hlediska vyprávění. Hollywood začal výrazněji experimentovat s flashbaky, voiceovery, ztvárněním snů, komplexními postavami a dalšími prvky, které v předchozích desetiletích nefigurovaly. Čtyřicátá léta měla také velký vliv na kinematografii od devadesátých let po současnost, zejména na režiséry jako Christopher Nolan, Quentin Tarantino, Martin Scorsese a tak dále.

Často slyšíme, že současný film, alespoň ten hollywoodský, je v krizi, ať už ekonomicky nebo umělecky vzato. Jaké jsou podle vás největší problémy současné hollywoodské kinematografie? Nemyslím si, že by současný americký film byl dnes ve větší krizi než v předchozích obdobích. Celý průmysl už dokázal, že je flexibilní a schopný reagovat na změněné podmínky – opatrně, ale důkladně. Já jako největší problém současného Hollywoodu vnímám nedostatek kreativity u vysokorozpočtových snímků. Ale filmy s nižšími rozpočty bývají stále poměrně vynalézavé – vezměte si třeba některé béčkové horory, komedie a část nezávislého filmu, například tvorbu Wese Andersona, Paula Thomase Andersona, Quentina Tarantina a dalších.

Tématem vaší druhé pražské přednášky byla digitalizace kin, kterou se zabýváte i v nové knize *Pandora's Digital Box*. Jaké změny v souvislosti s ní můžeme očekávat? Velká změna, kterou jsem studoval, není na straně produkce. Nejde o to, že se některé filmy natáčejí nebo stříhají pomocí digitálních technologií a že mnoho snímků je digitálně upravováno v postprodukci, kupříkladu jejich barevnost. Značným posunem prošla hlavně

distribuce a samotné promítání. Donedávna platilo, že i filmy natočené digitálně se distribuovaly a promítaly z třicetipětimilimetrové filmové kopie. Americká studia ale chtěla přejít na jiný způsob šíření a promítání snímků, který by byl lacinější než vyrábění filmových kopií a zároveň by bránil pirátství. Během nultých let postupně našla systém, který jim to umožňoval. Digitální způsob šíření a promítání studia podsunula kinům prostřednictvím „trojského koně“ 3D filmů, které zároveň znamenaly vyšší prodejní ceny lístků. I když byl proces digitalizace zpomalen finanční krizí v roce 2008, už o rok později byla změna v pohybu. Velké řetězce kin na ni přistoupily, a jelikož hollywoodská studia mají největší vliv, zbytek světa se prostě přizpůsobil.

Před třemi lety vyšla také třetí revidovaná verze vaší knihy *Planet Hong Kong*, doplněná o nové kapitoly týkající se současného hongkongského filmu. Často se mluví o tom, že hongkongské filmy ztrácejí svůj osobitý charakter vinou toho, že se přizpůsobují trhu pevninské Číny. Je to vidět třeba na novém filmu Johnnieho Toa *Drogová válka*. Souhlasím, že hongkongský filmový průmysl je teď víc závislý na pevninské Číně. Také si myslím, že současná produkce je méně kreativní, než bývala. Ale nejdůležitější režiséři – nedávno třeba Johnnie To a Wong Kar-wai – dokázali čínský trh využít k tomu, aby natočili dobré filmy. Myslím, že *Drogová válka* je jeden z nejlepších snímků využívajících tento systém. A v Hongkongu pořád vznikají filmy lokálního významu, které udržují osobitý charakter zdejší kinematografie.

V *Planet Hong Kong* také píšete, že hongkongský film je pozoruhodným příkladem originální a specifické regionální kinematografie. Jaké další osobité filmařské regiony byste v současném filmu zdůraznil? Uvedl bych iránský film, který je velmi invenční a novátorský.

Na svém blogu jste nedávno publikoval seriál o amerických filmových kritikách

ze čtyřicátých let – Otisu Fergusonovi, Jamesi Ageem, Mannym Farberovi a Parkeru Tylerovi, kterým se prý také chcete věnovat ve své připravované knize o vyprávění v hollywoodských filmech ze stejné doby. Co vás na těchto kritikách zaujalo? Souvisí jejich texty nějak s vašimi vlastními metodami?

Tito autoři ze čtyřicátých let založili novou tradici v americké filmové kritice. Přišli s velmi atypickými styly psaní, každý měl svůj specifický rukopis. Všichni také přistupovali k filmu jako k populární umělecké formě velmi seriózně. Nesnažili se porovnávat kinematografii s jinými uměleckými druhy, ale viděli ji jako zcela svébytnou a vitální tradici. Zvlášť sympatické je, že odmítali názor mnoha tehdejších intelektuálů, kteří viděli Hollywood jako zlovolnou sílu a celou popkulturu jako nevkusnou záležitost. Tito kritici naopak k hollywoodským filmům přistupovali s co možná největším uměleckým zájmem. Já se k filmu stavím akademičtěji a s větším důrazem na historii než oni, ale patří jim můj velký obdiv.

V témže blogu jste také nedávno uvedl, že v současném vydání *Umění filmu* jste s Kristin Thompsonovou mírně změnili svou perspektivu. Psal jste, že stále více vašich čtenářů má možnost natáčet vlastní filmy, takže zatímco dříve jste oslovovali hlavně filmové diváky, dnes berete v potaz i filmové tvůrce. Píšete, že vaším hlavním zájmem je, aby se diváci naučili myslet jako filmaři. Mladí lidé se dnes ve svém volném čase spon-tánně pouštějí do natáčení filmů nebo videí, takže mají aktivní zkušenost s technikami, jimiž se zabýváme v *Umění filmu*. Chtěli jsme jim ukázat, v čem se jejich rozhodování – i v případě obyčejného domácího videa z večírku nebo výletu – podobají volbám profesionálních filmařů.

Ve svých textech často vyjadřujete entuziasmus vůči tématům, kterým se věnujete. Můžeme váš „poetický“ přístup ke kinematografii chápat jako svého druhu hédonismus? Je potěšení hlavním cílem diváka, jenž myslí jako filmař?

Měsíc autorského čtení
čestný host Skotsko
15. ročník ■ 1. 7. až 3. 8. 2014
Brno ■ Košice ■ Ostrava ■ Wrocław
www.autorskecteni.cz

S Davidem Bordwellem o Hollywoodu, poetice a teorii filmu

Hédonismem bych to úplně nenazval. Pokud tedy nevezmeme v potaz, že s věděním se spojuje určité potěšení, což je určitě pravda. Spíš se domnívám, že se snažíme předat filmovým divákům hlubší poznání filmového umění, takže jejich potěšení z filmů je obohaceno vědomím, jak filmaři dané scény dosáhli. Poetický přístup se snaží vyjasnit principy, které napříč historií formovaly přístupy tvůrců k natáčení filmů.

Jste považován za filmového historika i teoretika. Jakým způsobem tyto profese kombinujete? Jaký je podle vás ideální vztah mezi historií a teorií?

K teorii se dá přistupovat různými způsoby. Pokud chápeme filmovou teorii jako obecné a systematické vysvětlování povahy a funkce kinematografie jako takové, tak se za teoretika úplně považovat nemohu. Zabývám se totiž problémy, které jsou specifitější. Spíš bych to označil za teoretizování středního stupně. Právě specifické otázky středního stupně, například jaké narativní inovace můžeme objevit v Hollywoodu čtyřicátých let, nás také nabádají k tomu myslet historicky a analyticky zároveň. Jde totiž o zkoumání forem a stylů konkrétních filmů. Snažím se vysvětlovat návaznosti i proměny, jichž si všímám, ale ty mají spíš historický než ryze teoretický charakter. Nejde o vysvětlení typu „táhle změna nastala kvůli povaze filmového média jako takového“.

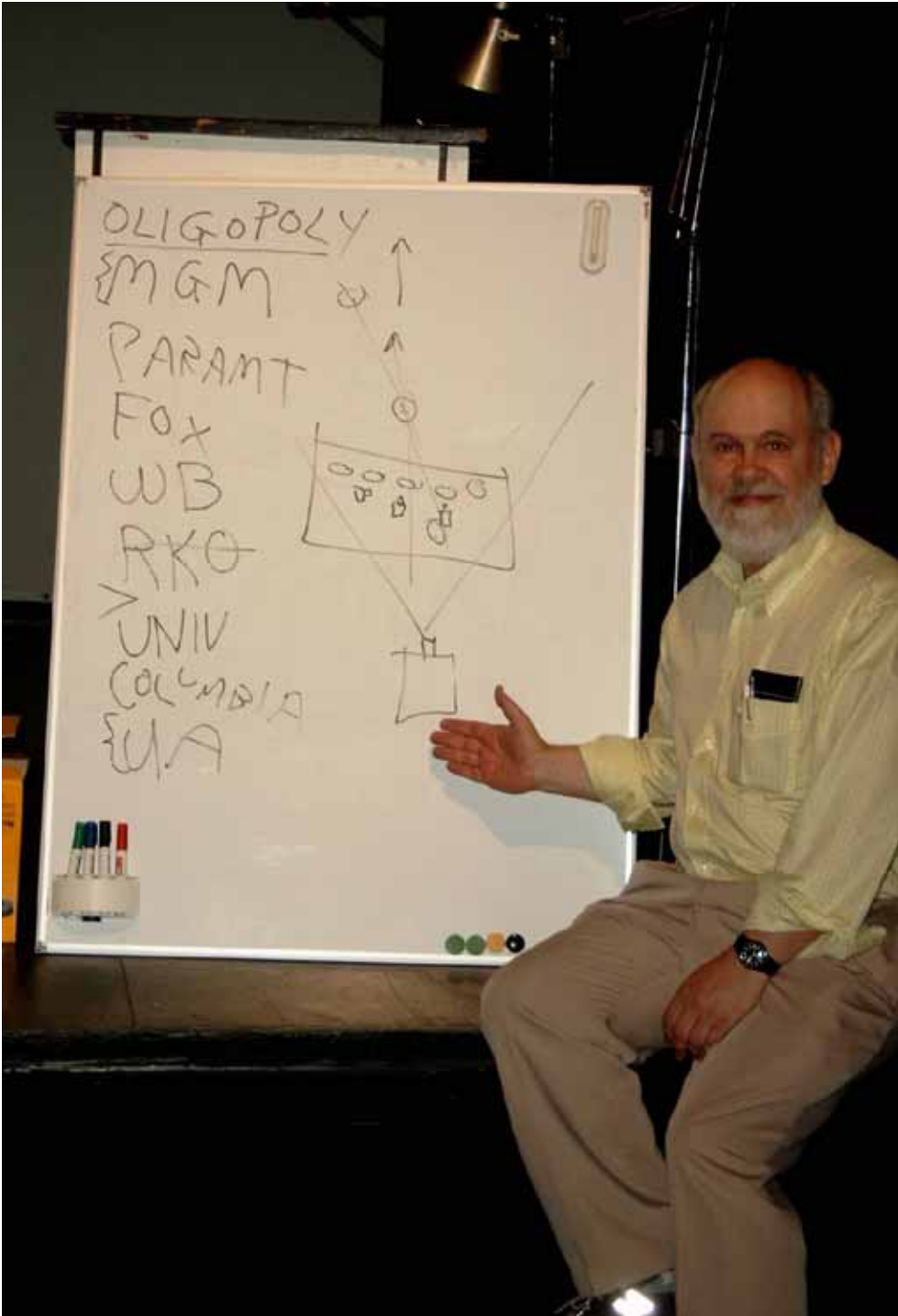
Koncepcie postteorie byla v době, kdy jste ji poprvé prezentovali, velmi kontroverzní. Stále vás současní filmoví teoretici kritizují? Změnila se filmová teorie nějak zásadně od té doby, co jste přišli s postteorií?

Postteorie je kritika některých konkrétních teorií typických pro angloamerická filmová studia, ale také určitých přístupů, jak se filmové teorii věnovat, tedy jistých metod, argumentace a podobně. Myslím si, že na jedné straně postteorie pomohla oslabit pozice psychoanalytické filmové teorie, která byla v době, kdy jsme s postteorií přišli, už na ústupu. Tento proces jsme nejspíš urychlili. Ale co se týče naší kritiky přístupů k filmové teorii, nemyslím, že bychom vyvolali nějakou zásadnější změnu. Filmová teorie se stále velmi často provozuje těmi problematickými způsoby, které jsme hlavně s kolegou Noëlem Carrollem kritizovali.

Postteorie odmítá všechny takzvané Velké teorie, které vycházejí z určitých obecných teoretických či ideologických principů a ty aplikují na kinematografii. Podle řady kritiků ale váš přístup vlastně přehlíží ideologické či politické aspekty filmového média. Lze se i v rámci postteoretického přístupu zabývat politikou nebo ideologií?

Jakožto teoretik středního stupně většinou hledám pro různé fenomény spíš historická vysvětlení. Ale v principu nic nebrání tomu zakládat jejich zdůvodnění na politických, společenských, kulturních nebo ideologických faktorech. Já sám se jimi ostatně v některých svých textech zabývám. Například ve své knize o Jasudžiró Ozuovi sleduji dobové ideologie v Japonsku třicátých až padesátých let, v publikaci o Sergeji Ejzenštejnovi zase oficiální stalinistickou politiku. Často zdůrazňuji, jak rozličné společenské konvence ovlivňují filmovou naráci, ať už v populárních žánrech nebo jinde.

Mnoho akademiků vychází z politických a společenských fenoménů a hledají jejich stopy ve filmech, například výjevy dělnické třídy či zobrazování žen nebo menšin. Myslím, že takový přístup je zcela legitimní a jeho výsledky mohou být pozoruhodné.



David Bordwell přednáší o hollywoodském filmovém průmyslu. Foto en.wikipedia.org

Já ale vycházím z formy a stylu filmů samotných, poté se zaměřuji na podmínky, za nichž dané filmy vznikaly a byly sledovány, a teprve následně hledám další faktory, které mohly mít na tento kontext nějaký vliv. Nemusí jít o bezprostřední sociální faktory, ale také o tradice existující v dané filmařské komunitě. Myslím, že pokud nejprve studujeme filmy jakožto filmy, uvědomíme si více věcí. Naproti tomu přistupujeme-li k nim na základě nějakých předpokladů, pak často objevujeme to, co v nich už předem hledáme.

Ve vaší polemice se Slavojem Žižekem tvrdíte, že postteorie je nezávislá na dalším přístupu, s nímž bývá spojován, totiž na kognitivní filmové teorii. Jaký přesně je jejich vztah?

Postteorie je založená na skepsi vůči již zmíněným Velkým teoriím. Tato skepse může mít mnoho variant a jednou z nich je i přístup, kdy zakládáme výzkum na velmi konkrétních otázkách. Kognitivní filmová teorie vznikla jako reakce na určitý soubor problémů – například na základě čeho diváci rozumějí filmovým vyprávěním? – a tvrdí, že při hledání smysluplné odpovědi je možné vycházet z poznatků kognitivní vědy. Je přitom pozoruhodné, že někteří zastánci Velkých teorií, jako Raymond Bellour nebo Gilles Deleuze, se jistým způsobem vztahují k té linii kognitivní vědy, která je spojená s neurovědou. Zdá se mi ale,

že s neurovědou zacházejí jen na základě volných asociací a podobně se ostatně vztahují i k psychoanalýze. Tyto teorie pak používají jako základ pro zodpovězení všech otázek týkajících se filmu. Polemika s Velkými teoriemi vychází z tvrzení, že naše vědění roste pomocí teorií a teoretizování a skrze kladení specifických výzkumných otázek, a nikoli na bezvýhradné víře v jedinou všezahrnující doktrínu. V mnoha mých výzkumných projektech nehraje kognitivismus vůbec žádnou roli, pokud mi nijak nepomáhá zodpovědět otázky, které si kladu.

Vy sám vysvětlujete divácké porozumění filmovým vyprávěním na základě selského rozumu (common sense). Jak konkrétně se obecné smýšlení promítá do našeho porozumění filmovým příběhům?

Filmová vyprávění intenzivně využívají zaběhnutých argumentačních figur, tedy přímočarého a zkratkovitého zdůvodňování. Tyto figury nemusí být nutně logické nebo vědecké, ale jsou běžně a zvykově užívány. Některé z nich jsou možná univerzální. Například v určité sérii prvků máme tendenci zdůrazňovat první položku. Pokud vám předloží následující sérii slov: modlitba, katedrála, chrám, mrakodrap a zeptám se vás, které z uvedených slov nezapadá do této řady, nejspíše mi odpovíte, že mrakodrap, protože se nevztahuje k náboženství. Ale pokud vám zadám tuto řadu: mrakodrap, chrám,

katedrála, modlitba, bude vaše odpověď pravděpodobně znít, že nezapadá modlitba, protože všechny ostatní položky jsou budovy. Filmové vyprávění také využívá tento princip výsadního postavení prvního členu, protože právě na jeho základě předpokládáme, že první scény představí základní východiska pro to, co uvidíme a uslyšíme ve zbytku filmu. Samozřejmě, že nás někdy příběh obelstí tím, že nám poskytne matoucí první dojmy, které pak musíme přehodnocovat podle toho, co se ve zbytku snímku stane. Selský rozum využívá mnoho dalších kognitivních zkratk, jako jsou kotevní heuristika, reprezentativnostní heuristika a tak dále. Mnoho z těchto zkratk najdeme po celém světě, takže je můžeme vzít za základ univerzální srozumitelnosti filmových vyprávění. Na selském rozumu se samozřejmě zakládají i jiné aspekty filmové narace, jako vkládání kauzálních souvislostí mezi události, ale i tady můžeme vidět jistou zkratkovitost, obzvlášť když dojde na určité stereotypy.

David Bordwell (nar. 1947) je americký filmový historik, analytik a teoretik. Je zástupcem filmového neoformalismu, kognitivismu a postteorie. Napsal knihy o klasickém i postklasickém Hollywoodu, filmovém impresionismu, hongkongské kinematografii a monografie Carla Theodora Dreyera, Jasudžiró Ozua a Sergeje Ejzenštejna. Filmovou naráci se zabývá v publikaci Narration in the Fiction Film (Narace ve fikčním filmu, 1985), kniha Figures Traced in Light (Postavy zachycené ve světle, 2005) je věnována inscenování postav a prostoru ve filmech Louise Feuilladeho, Kendži Mizogučiho, Thea Angelopoulase a Hou Hsiao-Hsiena. Záběr jeho zájmu ovšem sahá až ke knize o filmové kritice Making Meaning (Jak se dělá význam, 1989) nebo publikaci o digitalizaci kin Pandora's Digital Box (Pandořina digitální skříňka, 2013). V češtině vyšla dvojice textů, které Bordwell napsal se svou manželkou Kristin Thompsonovou: Dějiny filmu (Film History: An Introduction, 1994; česky 2007, 2011, recenze v A2 č. 51–52/2007) a Umění filmu (Film Art: An Introduction, 1979; česky 2011, recenze v A2 č. 20/2012). Spolu s Thompsonovou publikuje texty na svém blogu Observations on film art (Postřehy o umění filmu).

MÁROU CLOUMA NOSTALGIE

Prázdninový úryvek z chystané knihy Nikdy nebylo líp od Ladislava Šerého nás zavádí do nudy letní Prahy, kde hospodské konverzace s kamarády plynou stejně líně jako drobné radosti a proud vzpomínek.

Márou cloumá nostalgie. Gábi je pryč, všichni jsou pryč, prázdniny si vybírají svou daň, venku je krásně, není do čeho píchnout, město mu leze na nervy, v práci nemůže vydržet ani do oběda. Píše už několikátou zprávu jako do zdi, už ani nečeká odpovědi.

Hezky ses do mě obtiskla, kočinko. Na montmartským hřbitově je na jednom náhrobku mramorová plastika hlavy, ale dovnitř, jako kadlub, forma, tak tě mám v sobě, uvnitř ve své hlavě tvoji hlavu.

Před pár lety jsem si říkal, že je čas odlepit se z rodný hroudy, pocuchat si trochu peří, začít s jinejma lidma, projet se po světě, ale brzo mi došlo, že by to byla největší pitomost mého života. Minule jsem nadával na minulost, ale teď na ni nedám dopustit. Hele, to jsou blízcenci, s tím se nedá nic dělat.

Sedí na Střeláku a užívá si vnitřnosti. Město vzdáleně hučí, ptáci ho zblízka doplňují, přímo na jeho hlavou. Vyvrací si ji, kde vlastně sídlí ten národ vzdušných umělců.

Ptačí hnízdo, tyjo, jak je vymakaný. Dyť oni jsou hotoví architekti, kdyby jen trochu víc chtěli, mohli by být jako my.

Pod lavičkou se válí petka, Mára ji zvedá a loudá se ke koši. Prima odpoledne, ale chtělo by to něco podniknout. Zatím jen vede líný vnitřní monolog štamgasta bez kumpánů, flána bez hůlky.

Kdy se objevily pet lahve? Na začátku osmdesátých, nebo až někdy těsně před převratem?

Stojí na špici ostrova a pozoruje racky, jak lítají nad vodou. Mohli by něco ulovit, ale ještě je s kořistí z Vltavy nikdy neviděl. Možná tu ryby plujou ve větší hloubce, jsou po česku opatrnější.

Kdo chce přežít, rád se přizpůsobí.

V mládí neměl potuchy o čase, budoucnost, kterou měl tehdy před sebou, pro něj znamenala mnohem víc než minulost, která mu už stačila protéct mezi prsty. Dnes to má přesně naopak. Objevuje propast mezi duchem a hmotou a zjišťuje, že to lehounké já, které znával, které si v sobě vybudoval jako soubor představ a iluzí, se mění v odcizené hmotné tělo, čím dál těžší, čím dál tíživěji přítomné, všudypřítomné.

Cit mizí nebo mutuje v soucit, ale ne s jinými, se sebou.

Mára se chce stát někým jiným, ale zjišťuje, že to nebude nijak snadné. Psal by, pomáhal potřebným, odjel by někam daleko, samé zoufalé náhražky, samá přiznání, že neuspěl v tom, co dělal dosud, že vyhořel a není mu pomoci. Tím, čím byl, musí být v očích jiných už pořád, ostatní už ho vždy budou vidět jako Marka Fukse, nikoho už ničím nepřekvapí. Může si stěžovat kamarádům, stýskat si ženám, svět ho odepsal a není moci, která by to změnila.

Pomalů jde k mostu, stoupá po schodech nahoru a vycházkovým krokem míří k Národnímu. Sednu si do Rybky a cinknu někomu, holt se zase budou pít ty blbý piva.

Registruje bezpečnostní kamery, nastražená tykadla režimu, ve dne mhouří oči před sluncem a v noci si v prázdných ulicích tiše povídají.

V Rybce je poloprázdno, to je dobře. Zběžně se koukne, koho tu máme, žádné překvapení. Tři holky štěbetají u stolku vzadu u knižních regálů. Dvojice pod oknem téměř nemluví, ale nevypadá rozhádaně. U baru dva osamělí vlčáci zahalení do novin prohrávají závod s přibývajícími lety. Občas se nad okrajem tisku objeví jejich pátravé oči. Chytí se někdo, nový přítel, nová přítelkyně? Sami pro to nic nedělají, jako by stačilo sedět, tvářit se kavárensky a číst nesmysly.

Místo toho, aby povolal kamarády, píše zase své nemilosrdné samaritance.

Je to zvláštní pocit, nevědět, kde jseš a co děláš, není to, jako bys nebyla, kdepak, je to, jako bys byla někde, kam chci a nemůžu.

Vzpomínám tady nad pivem, jak jsme minule zahulili. Někdy nás ta tráva strčí do stejný knížky, ale do jiný kapitoly. Pak se pohybujeme dějem, ale s fázovým posunem, trochu se naháníme a konec bejvá na pokračování.

Píchl jsem duši, nějak moc se nafoukla.

Nechám toho, odkládá přístroj, přece si umím poručit.

Ale ještě napíše Borisovi, ten by tu mohl být, fix. A má to kousek. Tyhle prázdninový dny jsou někdy na levačku. Měl bych radši někoho sblít, třeba tady toho zrovna. Do kavárny vstupuje vysoký mouřenín ve světlých kalhotách a barevné košili. Nemá batůžek ani foták ani mapu, že by naturalizovaný přivandrovalec? Košile je určitě havajská, takhle si ji aspoň představuju.

Boris hned zabliká, že přijde, prima.

Mára se napije kupodivu dobré plzně a kouká do blba, takhle je mu dobře, zavírá oči, takhle je mu nejlíp.

Přicházejí myšlenky na křivdy a promarněné příležitosti, to je kategorie sama pro sebe. Stojí za to občas se k nim vracet, ne z masochismu, ale pro poučení. Vystavět si pomník na podstavci z mírných výčitek.

Úplně přesně si vybavuje, jak mu před pětadvaceti lety konečně zavedli pevnou telefonní linku.

Jeho první telefon. Měli ho přijít instalovat už v pondělí ráno, ale v deset hodin nikde nikdo. Byl nervózní jako před maturitou, volal tam, ženský hlas mu řekl, že přijdou v úterý, že budou dělat i sousední vchody. Následující den se nasnídal, potom si četl a občas vyhlížel z okna. Opravdu, o dva vchody vedle se objevilo jejich auto. Trochu se uklidnil, ale když se blížilo poledne a nic se nedělo, začal zuřit. Uvařil si oběd za vzteklého spílání bolševickým kreténům, které se podivně neslo do tichého bytu, najedl se, chvíli si četl a před druhou šel ven zkontrolovat situaci. Chlapi se zrovna vrátili z hospody, najezení, veselí. Byli dva, oba silní a sebejistí, v modrých laclácích, vercajk rozložený v předsíni přízemního bytu, dveře dokořán. Snažil se mluvit klidně, jen chce zjistit, co se děje, byli objednaní i u něj, měli přijít včera, chápe, že... Ale hned na začátku mu přiskočil hlas a na jejich lehce pobavených výrazech viděl, že to nezvládl. Prostě to neumí a nikdy umět nebude. Mluvil jen ten o něco větší, ano, dělají tady víc bytů, mají harmonogram, k vám dorazíme ve čtvrtek ráno. Zbytek úterý a středa byly k nepřekání, ve čtvrtek ráno přišli, za dvě hodiny byli hotoví, podepsal protokol o předání, a když odešli, šťastně si sedl k aparátu. Moc se mu nelíbil, byl příliš hranatý, ale měl pěknou lahově zelenou barvu. Věděl, komu zavolá jako prvním, kamarádovi Loskotovi. Ten měl linku dávno a bylo to jedno z jeho mnoha prvenství a privilegií, které na něm obdivoval. Půlhodinový hovor ho naprosto uspokojil, konečně cítil, že se vyrovnává místním frajerům, že začíná v hlavním městě zapouštět kořeny. Bože, jaký byl tenkrát špagát, ucho, pako a moravský buran.

No tady je veselo jak na hřbitově.

Boris si sedá a s gustem se napije Márou piva.

Dovolíš, jsem schvácenější jak maratónské posel.

Hřbitovy jsou zmenšený vesnice a města, probírá se Mára ze stuporu, akorát tam má každé o hodně míň místa a minimální příležitost škodit.

Jsi spal nebo co, oči zavřeny, meditace?

Ále, jen jsem trochu zavzpomínal, úplně mě to přeneslo do mladejch let. Pamatuješ, jak to vypadalo v posledních letech bolševika na Andělu? Byly tam jen dvě lavičky. Věčně na nich posedávala velká cikánská parta, spíš starší, mladí chodili jinam. Velela jim Tlustá noha, strašidelná cigaňa, ošklivá jak čert, s ohromnou zduřelou hnátou. Po převratu se

postupně někam vytratili, potom to magický místo dostalo novou podobu. Naposled jsem Tlustou nohu viděl koncem devadesátých let v tramvaji, když jsme jeli s Pepkem někam povzbudit naše skomírající přátelství. Stála u tyče vedle tří nebo čtyř úřednických paníček a něco si polohlasem nenávistně brblala. Veden objevitelským instinktem, posunul jsem se až skoro k ní a pak už to slyšel jasně: kundopičo, kundopičo, kundopičo, furt doko-la. Sverepě na ně hleděla, kancelářsky vyfintěné ženštiny se tvářily kamenně a nasraně, bodejť. Vrátil jsem se k Pepkovi a podal mu zprávu, dusili jsme se smíchy.

Tyhle černý pronárody jsou bohužel naše jediná naděje, šklebí se Boris, zlomyslný rarach, pyšný na svůj původ z lampasáckých Dejvic. Ale ty se svou blondatou hlavou by sis měl nasekat aspoň pět dětí, kdo jinej by to měl vyrovnávat. Odkud že seš z tý Moravy?

Z vesnice jménem Mladějovice, tam jsem žil do svých deseti let, hodně polí, pak kopce a lesy, končí tam Haná, byla to vlastně detašovaná část, šest baráků, říkalo se tomu Horní kolonie, ten náš už je zbouranej, místo něho je tam výrobná nějakých chemických sraček, to jsem dopad, když jedu kolem, brečím vzteky a ponížením, pak nemá být člověk vykořeněnej. Do školy jsme chodili dva kiláky pěšky, od první třídy sami, já vodil bratry, občas jsme si stopli auto, ale jinak se celej náš dětskej život odehrával na velkém dvoře s drůbeží, husy, slepice, kuřátka zjara v teple u kamen, u kůlu uvázaná koza, v chlívků čuník, zabíjačky jsem totálně miloval, taky jsem se na ní poprvé opil, u tety, čím jiným než slivovicí, zvracel přede všema do dřezu, kde se předtím praly střeva, ble, ale všichni to chápali jako nutnou průpravu k dospělosti, k dalším opicím, takovej mám původ, rodiče z nejmenších poměrů, jaký si umíš představit, chalupníci, otec z Valašska, matka ze Slovácka, nejchudší kraje, nejchudší ráje.

To je pro mě exotika, já už když jsem v Brně, připadá mi, že to je za hranicema, jiná řeč, jiní lidi.

Tys byl teď na nějakým hudebním festivalu, to bylo tam někde? Kdepak, to byl Sázavafest tady za Prahou. Tam se mi líbilo, panovala uvolněná bezstarostnost, počasí prálo, český kapely bohužel většinou dost zoufalý, ale byli tam cizáci a nejlepší z nich byl Moby, ale žádná elektronika, s kapelou, nic neodflákl, bušili do toho pěkně, Moby je skromnej sympatickej kluk, moc se nám omlouval za svou ničemnou vlast Ameriku a chválil naši úžasnou zemičku, až by se jeden stal patriotem, no ale většina ostatní muziky vlastně za moc nestála, chvilku posloucháš a jdeš radši na jedno nebo na nulle se zeleninou, ale pár objevů bylo, třeba Xavier Baumaxa, ten mě dostal, a Rusáci z Berlína, Cosmonautix, balalajka a gusle, nárez, a naši mladí znali ruský klasický písně, to bys nevěřil, sborovej zpěv, sborová radost, vychadila na břeg krutoj, tyjo, to jsem neslyšel třicet let, a přesto nás měli muzikanti na háku, to se mi líbilo moc, houslista, typ vytáhlýho zloděje, celou dobu žvejkal a opovrživě si nás měřil.

Rád kouše do ruky, která ho hladí, hodnotí Boris neznámého. Já skoro nikam nejezdím, stačí mi chalupa. Když tam po zimě přijedu, vždycky nejdřív kouknu pod polštáře. Kdysi jsem tam našel myši hnízdo s malejma myšátkama, ještě slepejma. Nepřej si vědět, jak jsem se lek a co jsem s nima udělal.

Šup do kamen?

Přesně tak.

To je tajemství ne života, ale smrti. Jak lehce přichází, jak snadno ji můžeš přivolat.

Mára si prolamuje prsty, tohle ho zajímá. Nepoznatelnost pohnutek, skryté cíle nevidomého hodináře nebeského stroje.

Nojo, zasní se Boris, chybí tu možnost jen tak nakouknout do světa, chvíli pobýt a zase

Ladislav Šerý



Peter Paul Rubens: Caritas Romana, 1630

se vrátit do bezpečí nicoty. Stačí jeden západ slunce a měl bys pochopit všechno, ale kde-pak, mozek není naladěný, duše probuzena, možná je lepší tápat a nenacházet, poznání může i zabít.

Jdou na chodník a zapalují brko. To se pro Máru debata hned posouvá o dva stupně výš, myšlenky se tlačí u východu, synapse tiše praskají.

Jenže znáš to, nevíra v obecně sdílený hodnoty a odolnost vůči hypnotismu prostředí vyžadují buď nějakou povahovou dispozici, nebo velký duševní úsilí, založený v systematický snaze porozumět světu bez berliček uměle vytvářeného osmyslení všeho. Musíš prostě seškrábat čistou a na pohled pěknou fasádu iluzí a obnažit holou zeď nicoty.

Nojo. Jak to jde v práci?

Ale znáš to, pomalu šplháš pořád vejš a pak zjistíš, že nahoře je vzduch sakra řidkejší, že to je jen pro trénovaný nebo omlácený povahy, vůbec ti to tam nedělá dobře. Chce to psychologii manažera, mimikry hajzla kovaného v umění, jak vyjebat s ostatními. Osobní moci se brzo nabažíš, ale musíš vycházet s podobnejma šmejdama, jako jseš sám, musíš si na ně dávat bacha, a přitom jako bejt kamarád, to dost vyčerpává, alespoň mě. Podívej se na Andreje nebo na Plecháče, co to s něma udělalo.

Vracejí se dovnitř a Boris poroučí dvě vodečky, dnes je na něm vidět chuť do života a do všeho. To se nijak netluče s kritickým odstupem k přítomnosti, který si oba pěstují jako masožravou trvalku.

Komunismus vypadal vedle nablýskaného kapitalistického ráje uboze, ale jen co se odebral do pekla, začal vypadat uboze

i kapitalismus. Pokud ses za bolševika cítil jako neužitečný idiot, můžeš se teď v tomhle konzumním očistci cítit ještě hůř. Z tvech dětí se stanou věční dlužníci, vděční i za to, že vzduch je pořád ještě relativně levnej.

Hele, to se ještě uvidí, protahuje se Mára rozkošnický, taky dostává výbornou náladu. Vono nebude tak zle, třeba je to jen perioda, odraziště k lepším zitrkům.

Co dělá brácha, už si někoho našel?

Markův bratr Ivan nemá ženskou, možná žádnou nikdy neměl, ale je naprosto srovnaný a neřeší jediný z problémů, s nimiž se potýkají jeho vrstevníci. Nevěry, hádky, rozvody, hypotéky, děti, impotence, kariéra, nic z toho se ho netýká. Vede spokojený, uspořádaný a celkem veselý život, má dost kamarádů na to, aby bylo o víkendech a dovolených co dělat, a pokud se nudí, tak jen občas v týdnu večer, kdy není nic pořádného v bedně. Zdraví mu slouží, vlasy pomalu ustupují, ambice se neprobouzejí a stáří ho nijak neděsí.

Chystá se do Indie, zatím řeší, jestli vzduchem nebo po zemi. Všichni jedou do Indie, jako by před něčím utkali.

Je lepší jet tam osm dní než letět osm hodin, o tom není spor. Jde jen o to, kde nahrabat tolik času, čeho se zbavit, aby ses mohl zbavit jakoby všeho. Chce to jet pomalu, co nejpomalejc.

Mára myslí na to, jak si před převratem neuměl představit, že by se někdy podíval někam opravdu daleko. V dobách svého mládí se chytal všech zmínek o jiných světech, o drogách, o hippies a kontrakultuře, vdechoval ve svém maloměstě vůni neurčitých dalek a romantických horizontů, život

vypadal jako vzdálený rej barevných světél, shluk psychedelických zvuků a dobyvatelských činů, i když bezprostřední realita tomu nijak nenasvědčovala.

Říkal mi Ignác, že má nové obrazy, nezapomenu na něj? Sednem si na chvíli pod věž, dáme zdravotní pauzu a pak můžem pokračovat U sadu. Nemusíme lejt pivo celý odpoledne a večer. A pudem pěšky, dyť je to kousek.

Dopíjejí, zvedají se v nejasné naději, že jinde bude možná něco, co se do nich otiskne jako barevné razítko, vzrušivá vzpomínka.

Město se kolem nich posouvá jako ideální kulisa počítačové střilečky, všude se dá schovat, mezi parkujícími auty, v domovních vchodech, za stojící tramvají, podvečerní slunce vyrábí měkké světlo a namodralý stín, lidí málo, ospalé letní odpoledne někde mezi Haličí a Berlínem.

Pomalu ve dvou kráčet v lehkém trávovém oparu ulicemi, které každou chvíli nabízejí nějakou drobnou radost, je slast, již se máloco vyrovná.

Pod žižkovskou věží čekají prázdné lavičky, na trávníku hrají dva zhruba sedmáci a jedna stejně stará holka podivnou přehazovnou s měkkým míčem. Když spadne na zem, jeden z nich jde doprostřed, ale nikdy ne ten, kdo chybu zavínil. Boris s Márou je sledují s pozorným zájmem a marně se snaží přijít na kloub pravidlům hry. Mohli by se zeptat, ale nezeptají. Holka je skvělá, obratná a živá, kaštanové vlasy žíhané do světlejších pramenů, je vidět, jak si to užívá, jak ji baví lítat s klukama po venku, vyroste z ní kalhotová princezna, klučíci typ s pěknými malými prsama. Boris nahlas lituje, že nebydlí poblíž a nebude moct sledovat její pomalou

proměnu v hrdinku středoškolských škamen. Pomalu padá modrý soumrak, potom modrofialový, potom se rozsvítí věž v národních barvách, je to krása, Mára cítí pučící slzy v očích, dojíká se snadno, při čtení, v kině, u bedny, u každé silnější pozitivní emoce, naopak smrt, neštěstí, porážku snáší špatně, vyhýbá se byt jen pomyšlení na nepěkné věci, nepouští si negativitu k tělu.

Oba hledí do nebe na vzdálené hory mraků, temně šedá v temné bílé, horní okraje do žluta, spodní do fialova, nejsou to Alpy, ale tak nějak by odtud mohly vypadat. Výtvarno je všude a je ho tolik, že se stává neviditelným.

Myslíš, že ty Ignácovy obrazy mají šanci někde prorazit?

A kam? Hele, my jsme generace, která má svůj horizont na Václaváku.

Žižkovská raketa se ztrácí v nebeské báni, Boris cítí její vypouklost, cítí těch několik kilometrů atmosféry a za ní teprve začíná celý širý svět, nelítostný, plný energií, strčíš do toho nos a vesmír tě slízne jako ohromný mravenečník.

Čirý svět přírodních sil, jak je k němu daleko, a přitom každou chvíli může nastat právě tady, u tebe, kdekoli.

Rozvalují se na lavičce, hlavy zakloněné, večeru chybí k dokonalosti jen to, aby trval věčně.

Máš nějaký novinky o Plecháčovi? ptá se Boris a jeho otázka rozbíjí obláček bezstarostnosti levitující těsně nad nimi.

Nikdo neví, kde je. Kluci mu zkoušeli volat, je nedostupnej.

Ladislav Šerý (nar. 1958) vystudoval francouzštinu a češtinu na FF UK v Praze, poté pracoval jako topič. V roce 1990 nastoupil jako odborný pracovník do Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1992 přednášel moderní francouzskou literaturu na FF UK. Od roku 2005 působí na FAMU jako proděkan pro zahraniční vztahy. Překládá z francouzštiny (Artaud, Daumal, Bataille, Genet, Mandiargues, Camus, Queneau, Dubuffet). Vydal První knížku o tom, že řád je chaos a že potřebujem světlo a nedovedem žít ve tmě a že každému obsahu se vnutí nějaká forma a že moc je všude a nikde a že i ta blbá svoboda je jenom jako a že ještě nenastala ta pravá dekolonizace a že i to umění je jeden velké mýtus (DharmaGaia 1997) a tři díly Laserové romance (Analogon 2005, Fra 2008 a 2009).

„Naprosto ohromující, jeden z nejlepších filmů roku.“ / OLIVER LYTTTELTON, THE PLAYLIST



Ida

OD 17. ČERVENCE V KINECH
A NA WWW.AEROVOD.CZ

800x
Zobrazení

A2
MP

Radio Wave
Cover online

cinema

metropolis

RESPECT

Aktuálně.cz

ELLE

ELLE

ELLE

ELLE

ELLE

ELLE

ELLE

„Musím na něj pořád myslet. Nemohu se dočkat, až ho uvidím znovu.“ / A. O. SCOTT, THE NEW YORK TIMES

Bitva o Doněck

Co se děje na východní Ukrajině?

Po posledních úspěších ukrajinské armády se zdá, že se situace v Doněcké a Luhanské oblasti blíží k dramatickému finále. Zároveň je patrné, že nešlo o předem promyšlený ruský projekt nebo dokonce invazi. Otázkou zůstává, jak se k východním oblastem a lidem, kteří v nich žijí, postaví současná ukrajinská vláda.

MIROSLAV TOMEK

V posledních týdnech se ukazuje, že celé dobrodružství Doněcké lidové republiky je nejspíš dílem skupiny fanatiků, kteří dostali tichý souhlas Moskvy, jež jim přes bíděně střeženou hranici dokonce poslala nějaké zbraně – staré samopaly, protiletectvé rakety a pár zastaralých tanků, které byly bez podpory letectva odsouzeny k tomu, aby se staly ocelovými rakvemi svých posádek. Separatisté snad obdrželi i prostředky k zaplacení dobrovolníků z Ruska, kterých ovšem v poslední době výrazně nepřibývá.

Skutečnost podle fotografií

Velitel ozbrojených sil Doněcké lidové republiky Igor Strelkov, vlastním jménem Girkin, byl původně historik, rozhodl se však, že musí dějiny sám tvořit a napomoci obnovení ruského impéria. Patří do relativně nepočetné skupiny sobě podobných, mezi lidmi, kteří se jako dobrovolníci účastnili konfliktů v Podněstří, v bývalé Jugoslávii či v Čečensku. Jejich boj nebude u konce, dokud budou věřit, že Rusko potřebuje, aby za něj prolévali krev. Hodnoty a cíle této sekty ovšem většina běžných Rusů nesdílí. Nedávný průzkum veřejného mínění ukázal, že 66 procent ruských občanů je proti vstupu ruských vojsk na Ukrajinu. Profesor Alexandr Dugin, ideolog té nejodpudivější podoby ruského imperialismu, přišel o své postavení na moskevské univerzitě kvůli

petici, pod níž se podepsalo deset tisíc lidí, kteří považovali jeho výzvu k zabíjení Ukrajinců za neslučitelnou s jeho akademickou funkcí. Během takzvané informační války mezi Ruskem a Ukrajinou se však právě figurky z řad radikálů na obou stranách staly opravdovými esy v hrách uživatelů sociálních sítí i profesionálních novinářů a komentátorů. Strelkov, vousatý kozák Babaj a další jsou podobnými hvězdami jako členové Pravého sektoru nebo dobrovolnického praporu Azov se svými keltskými kříži a záhadnými runami. Na YouTube je můžeme vidět při plamenných výzvách k příslušníkům domobrany nebo když u oltáře líbají čerstvě posvěcené prapory a kochat se jejich papachami, případně vytetovanými svasťkami. Tato virtuální realita se na barevných fotografiích zdá skutečnější než skutečnost, a kdo chce, vidí Ukrajinu jako stát ovládaný neonacisty. Přitom se vytrácí fakt, že separatistické hnutí na východě země by ničeho nedosáhlo, kdyby zde neexistovaly reálné dlouhodobé problémy především sociálního charakteru. Co se však na východě Ukrajiny opravdu děje?

Separatisté bez Putina

Na začátku července ukrajinská vláda ukončila příměří, které mělo domobraně lidových republik umožnit složit zbraně. Ukrajinská armáda ukázala, že se umí poučit z chyb – vyhnala doněcké jednotky ze Slavjansku i Kramatorsku a přiblížila se k Doněcku a Luhansku. Vojáci kromě toho ochránili Leninův památník, který se „vlastenci“ po vstupu do města pokusili strhnout. Zatímco se obyvatelé Slavjansku radují z obnovených dodávek elektřiny, což jim mimo jiné umožňuje získávat zprávy z internetu, a byrokraté jim rozdělují humanitární pomoc, lidé v Doněcku a Luhansku s obavami očekávají další boje.

Mezi příslušníky doněcké domobrany se šíří nervozita hraničící s hysterií. Zřejmě jim pomalu dochází, že Putinovi na nich ani v nejmenším nezáleží. Perspektiva štedřejší vojenské podpory nebo dokonce vstupu ruských vojsk (pochopitelně v roli „mírotvorců“) se

ztrácí a pro využití ovládaného území povstalců neudělali v podstatě nic – nedokázali vybudovat státní aparát ani vybírat daně. Právě z tohoto důvodu je nyní kritizují i ti Rusové, kteří předtím nešetřili slovy chvály pro novodobé hrdiny. Domobraně a ruským dobrovolníkům, posíleným různými excentricky z Evropy, nezbyvá než se připravovat na hrdinskou obranu svého Stalingradu nebo se v poslední chvíli bez velkých ztrát vypařit, jako se to povedlo jednotkám, které ustoupily ze Slavjansku. Obránci Doněcku ovšem zatím – patrně s myšlenkami na velké vítězné bitvy ruské historie – likvidují mosty v okolí města. Ukrajinská armáda prý chce Doněck dobýt blokadou, což zní bezpochyby hroziavě, uvědomíme-li si, že doněcká aglomerace je větší než Praha. Na druhé straně ovšem ozbrojenci dokázali opustit i mnohem menší a údajně spolehlivě obklíčený Slavjansk.

Ukrajina však v případě vítězství bude čelit těžkému úkolu – dokázat obyvatelům Doněcké

a Luhanské oblasti, že je i jejich domovem. Místní viděli, jak lidé z jiných částí Ukrajiny odmítají brát na vědomí jejich přání, zažili nálety ukrajinského letectva a pozorovali, jak snadné je ozbrojit se, zastrašovat a ovládat – ať už šlo o místní domobranu či o dobrovolnické prapory na straně ukrajinské armády, složené často z fotbalových ultras či příslušníků ultrapravicových hnutí. Navíc problémy s politickými představiteli Donbasu se Kyjev chystá odstranit zákazem komunistické strany, již obviňuje z ohrožení územní celistvosti státu. Ta přitom, jakkoli je diskreditovaná, nyní de facto představuje jedinou sílu zastupující východoukrajinské voliče na nejvyšší úrovni. Řešit bude třeba i vztahy s Ruskem – a zřejmě k tomu bude nutné přistoupit zcela jinak, než jak to učinil ukrajinský oligarcha Kolomojskyj, který v červnu navrhl vybudovat zeď s ostatným drátem, táhnoucí se na skoro dvou tisících kilometrech společné hranice.

Autor je ukrajinista.



Radikální figurky můžeme na YouTube vidět při plamenných výzvách k příslušníkům domobrany nebo když u oltáře líbají čerstvě posvěcené prapory

par avion

Z ČÍNSKÉHO TISKU VYBÍRALA ANNA ZÁDRAPOVÁ

人民日报

Lidový deník (Renmin ribao) nás ve vydání z 3. července informuje o provincii Kuej-čou, která se dlouhodobě drží na konci žebříčku čínských provincií řazených dle hrubého domácího produktu. Čtyři desítky dobrovolníků o prázdninách zorganizovaly tábor pro opuštěné děti. Hlavním cílem bylo dát těmto dětem pocítit zájem společnosti, ale také se přesvědčit o jejich psychické kondici. „Kromě psychologické pomoci jsme dětem přivezli i dárky a radost,“ píše se v textu doprovázeném mnoha fotografiemi, na nichž děti vesele skáčou přes švihadla nebo lízají lízátka, zatímco jejich učitelku fotograf zachytil v momentě, kdy plačky vyprávěla dobrovolníkům o osudech svých svěřenců. „Děti budou mít týden letních radovánek: trénink skákání přes švihadlo, vojenská cvičení, ale také vystřihovánky nebo keramiku.“ Z Kuej-jangu, hlavního města provincie Kuej-čou, je další zpráva. Týká se akce pro školáky, na níž byla posledního června tohoto roku představena série komiksových publikací s didaktickou

tematikou, jako je například dopravní výchova, prevence požáru, bezpečnost v domácnosti, ostražitost vůči přírodním pohromám a podobně. Dětem se zde hravou formou vštěpují pravidla chování v mezních situacích, nezřídka ohrožujících život: „**Když vzplaneš ohněm, neběhej,/ spíš na zemi se vyválej./ Strhej si hned oblečení,/ nad to lepší rada není!**“ Během roku mají vyjít čtyři knížčky rozdělené dle oblastí dětského života. Ke školákům se zdarma dostane sto tisíc svazečků tohoto vzdělávacího počínu. Ředitel jedné školy, kde je přes devadesát procent dětí, jejichž rodiče se kvůli práci stěhují z místa na místo, takže kontinuita jejich vzdělání má značné trhliny, si pochvaluje snadno srozumitelnou formu publikace, díky které může sdělení pochopit skutečně každý.

新华网

Podle čínského zákona platí jasné pravidlo – v blízkosti základních a středních škol se nesmějí zřizovat žádné „zábavní podniky“, myšleno pochopitelně především noční kluby a nevěstince. Komentář zpravodajské agentury Nová Čína (Xinhua) se 7. července podíval na zoubek jednomu z mnoha případů, městu Čchao-čou v provincii Kuang-tung. **Veřejným tajemstvím je, že restaurace Mořské štěstí není jen tak obyčejnou restaurací, ale jedním z podniků, který lidé obvykle nazývají „nejhustší bordel“.** A není od místní střední školy ani sto metrů! Novináři se vydali hledat odpověď na otázku, kdo za podobnými

luxusními podniky stojí. „Vystoupali jsme do druhého poschodí Mořského štěstí po prostorném schodišti, a uvítaly nás svůdně nastrojené a nalíčené dívky sešikované do řady. Muž, který nás přijímal, nám dal dnešní cenovou nabídku – ceny dvačtyřiceti přepychově vybavených boxů se na něm pohybovaly v širokém rozmezí od 480 do 1 580 jüanů. Skoro všechny boxy už byly zamluvené, ty velké, s doprovodem slečen, je třeba si zajistit s dostatečným časovým předstihem,“ čteme si první informace z terénního průzkumu. Odbor kultury, poskytující oprávnění k danému typu podnikání, přijímá mnohá opatření, která zůstanou jen na papíře, a „ředitelé místních školních zařízení jsou každý den jako na trní“. Článek končí objektivizující poznámkou: „Jednadvacet procent z předpokládaného měsíčního profitu Mořského štěstí – což je 600 tisíc jüanů – je možná pro úřady docela silnou motivací nechat tyhle provozovny žít.“

京报网

Pekingský deník (Beijing ribao) přinesl 4. července článek o obchodu spojeném s nelegální recyklací elektronického odpadu, při němž si lze přijít na neuvěřitelné zisky. **Novináři v utajeném průzkumu zkoumali „řetěz podzemního odvětví, který se táhne od Pekingu přes Che-pej až ke Kuang-tungu“.** Problémy ekologické i ekonomické, které toto nezákonné podnikání přináší, okamžitě vzbudily pozornost na všech frontách. Astronomické částky, o nichž mluví informované osoby, se

dají ilustrovat na výdělku, kterého lze dosáhnout při zpracovávání destiček s integrovanými obvody. Hovoří stranický tajemník Čang z města Kuej-jü v provincii Kuang-tung: „Když rozprodáte vytržiděnou tunu tohoto materiálu, čistý výdělek přijde na čtyřicet až padesát tisíc jüanů. Dokonce i malá domácnost někde na vesnici si ročně může vydělat pohodlně daleko přes sto tisíc jüanů, na tom není nic neobvyklého.“ Podomácku dělaná recyklace má samozřejmě svá dalekosáhlá ekologická úskalí, takže se hledá řešení. Jedním z návrhů je posílit zodpovědnost výrobců elektronických zařízení podle hesla „Kdo vyrobil, ten se stará o recyklaci“, avšak Čína nemá pro takové řešení žádný systém pravidel. Pokud bude chtít něco takového zavést, bude se potýkat s problémy na všech úrovních.

京报网

Ve stejném listu se ve vydání z 6. července dozvídáme o pozoruhodné, čistě prázdninové akci, která se rozpoutala v jistém baru v čínské metropoli. Jde o rajčatovou válku. „**Nespočet mladých mužů a žen oblečených do bikin, respektive šortek, se použít do krvavě rudého oceánu, aby tam bojovali v rajčatové válce.**“ Na základě výpravných doprovodných fotografií těl obalených slupkami z rajčat vcelku snadno pochopíme povzdech jedné z přihlížejících: „Tahle rajčata, to je fakt prdlý. Když jsem vešla, několikrát jsem se pozvracela, než jsem si na to celé zvykla!“

Černá kronika internetu

Fragmentace vědění, mělkost myšlení, zlenivění mozku, úpadek tvořivých schopností, deprese, poruchy spánku, emocionální zploštění, celková otupělost a sklony k násilí u mladistvých. Že za všechny tyto jevy mohou digitální média, se čtenáře pokouší přesvědčit dramaticky napsaný německý bestseller Digitální demence.

MICHAL KOTÍK

Diskuse o důsledcích využívání digitálních technologií nejsou nic nového, objevovaly se již krátce po zrodu počítačů. Tehdy šlo ale spíše o problém sociálních nerovností v přístupu ke vzdělávání – děti z nižších vrstev totiž byly v nevýhodě. Dnes je naopak problémem to, že se počítač v lidském životě již od útlého věku stává běžně přijímaným „narkotikem“, jehož používání lze jen těžko omezovat.

Knihy psychiatra a neurologa Manfreda Spitzera *Digitální demence. Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum* (Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen, 2012) vychází z přesvědčení, že moderní technologie – počítače, internet, tablety, smartphony, počítačové hry, sociální sítě a televize – mohou snad společnosti dobře sloužit, jejich intenzivní používání ale má celou řadu vedlejších účinků. Autor se zaměřuje především na otázku, jak digitální technologie ovlivňují mozek se specifickým zaměřením na výchovu a socializaci dětí a mladistvých.

Pohroma pro školní výuku

K digitalizaci výchovy a vzdělávání a z ní vyplývající „algoritmizaci“ života se staví ostře negativně. Ve čtrnácti kapitolách předkládá svoji chmurnou vizi nárůstu takzvané digitální demence jakožto psychického procesu, při němž dochází k rozkladu kognitivních funkcí mozku následkem nadužívání digitálních médií. Nejprve rozebírá činnost mozku především v procesu učení či navazování sociálních vztahů a na odborné úrovni přesvědčivě ukazuje nutnost jeho neustálého tréninku pro získání a udržení jeho výkonnosti.

Přesvědčivost se ale vytrácí, když tvrdí, že vinou digitalizace mozek leniví, protože se mu přestává dostávat tréninku v potřebné míře. Například používáním online navigace se ztrácí schopnosti orientace ve složitějším prostoru, psaní na počítači zase neposiluje jemné motorické schopnosti, což ohrožuje především děti a dospívající. Digitalizace ve škole vede ke zploštění myšlení a žákovské laptopy slouží všemu jinému, jen ne výuce. Instantní přístup k informacím a život na sociálních sítích omezuje fyzický kontakt a budování sociálních kompetencí, ale i schopnost si informace a odborné dovednosti pamatovat. Počítačové hry jsou škodlivé a vedou jen k větší otupělosti a toleranci násilí. Vyzývaný multitasking znesnadňuje pochopení informací a snižuje schopnost koncentrace. U generace „digitálních domorodců“, narozených po roce 1980, se následkem googlování již projevuje horší paměť, povrchnost, neefektivnost, nedostatek sebeovládání a další problémy.

Jednostranný pohled

Pro svá kategoričká a paušální tvrzení Spitzer čerpá z řady seriózních, avšak účelově interpretovaných výzkumů, srovnávacích skupiny, jež využívají digitální média, s těmi, které se jim vyhýbají; lépe pochopitelně vychází ta druhá. Ani slovem však nenaznačí, že výsledky lze často vykládat i jinak, a jeho argumenty jsou v těchto pasážích předvídatelné a povrchní. A když argumenty chybějí, nastupují rétorické otázky, moralizování



Pro svá tvrzení Spitzer čerpá z řady seriózních, avšak účelově interpretovaných výzkumů, srovnávacích skupiny, jež využívají digitální média, s těmi, které se jim vyhýbají. Foto Dereck Giles

a rozhořčení. Jako v pasáži o možnostech využití počítačových her pro výuku čtení, v nichž autor rozčileně vykřikuje: „Máme tedy nahradit Goetha a Schillera, Shakespeara a Hemingwaye virtuálními válečnými hrami (konkrétně jde o strategickou hru *World of Warcraft*), jak to navrhuje tato americká pedagožka?“

Podle mnoha výzkumů mají ale autorem opovrhované počítačové hry, ve kterých se společně plní různé úkoly, pozitivní vliv na zvýšení schopnosti navazovat kontakty a spolupracovat při řešení problémů i v reálném světě a ve škole. A u seniorů mají zase příznivý účinek na jejich kognitivní schopnosti, čímž se u nich nástup digitální demence minimálně zpomaluje. O tom ale Spitzer již nehovoří. Problémem textu není poukazování na škodlivost nevhodného používání počítačů – tu nikdo nepopírá, ale jednostrannost argumentace proti digitalizaci, která z něj vychází. Kritický rozbor kladů digitalizace zde naprosto chybí.

Kde vládne strach

Místo seriózního závěru, v němž by nastínil možnosti, jak digitalizaci zdárně využívat a jak se vyhnout možným problémům, poskytuje autor čtenáři rady jako vystřižené ze zprofanovaných příruček typu „jak se zamilovat či odmílovat ve čtrnácti dnech“: stravovat se zdravě, hybat se, pomáhat druhým, zpívat, usmívat se, aktivně překonávat překážky a vyhýbat se digitálním médiím. Dětem je třeba omezit k nim přístup, protože „to je jediné opatření, které má prokazatelně pozitivní efekt. Každý den, který vaše dítě stráví bez digitálních médií, je čas vyhraný. Pro celou naši společnost platí: pokud jde o náš blahobyt a zachování naší kultury, nemáme nic jiného než hlavy příští generace. Přestaňme je systematicky zasypávat odpadky!“ Kde jsou ty staré dobré časy, kdy se strašilo jen poledníci a vodníkem...?

Téma dopadů digitalizace na schopnosti mozku rozhodně není banální. Spitzerův přístup k problematickým aspektům digitálního světa ale bohužel vychází spíše z osobního strachu než ze seriózního pokusu o uchopení podstaty problému.

Autor je sociolog.

Manfred Spitzer: Digitální demence. Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum. Přeložil František Ryčl. Host, Brno 2014, 344 stran.

Kdybych byla kluk

Socioložka Lucie Jarkovská strávila jeden školní rok v šesté třídě základní školy a nevynechala ani hodiny sexuální výchovy. Její etnografický výzkum se zaměřoval na to, jakým způsobem se během vyučování, při hrách a komunikaci reprodukuje gender. Výsledkem je kniha Gender před tabulí.

PAVEL ŠPLÍCHAL

Sociologie ukazuje, že tím, čím jsme, se nerodíme, ale stáváme, a popisuje, jak k tomu dochází. Platí to i pro knihu Lucie Jarkovské *Gender před tabulí*. Nejde ovšem o převratné sociologické dílo, po jehož přečtení se už na společnost nebudete nikdy dívat jako dřív, ale o podrobné zkoumání jedné školní třídy šestáků, kde se děti učí, hrají si, zlobí – a při tom reprodukují genderové vzorce.

Kdo chce být queer?

Doba strávená ve škole je genderovými kategoriemi a soudy zcela prostoupená. Hodiny sexuální výchovy vyplňují výklady o mužské aktivitě a ženské pasivitě a kluci v jejich průběhu dominují tím, že jsou drzejší a provokují sexuálně explicitním vyrušováním. Učitelka nicméně předpokládá zájem o tento předmět spíše u dívek. Mezi světem dospívajících mužů a žen a jejich hodnotami vede výrazná dělicí čára a stejně ostře se liší jejich představy o budoucnosti. Studie ovšem zároveň ukazuje, že na individuální rovině existuje ještě množství odchylek, které do jednoznačných škatulek nezapadají.

Jarkovská zkoumá genderové identity „od pólu k pólu“. K lepšímu odstínění rozdílů v přijímání nebo odmítání genderového řádu jí pomáhá trojice experimentů, které ve třídě provedla. Těmi jsou dotazník na téma „Co by bylo jinak, kdybych byla kluk/holka“, čtení feministické pohádky Princezna v papírovém pytlíku a malování fantazie „Až mi bude třicet“. Jak se ukáže, jedna z žaček, Magda, osud dívky nese těžce, a to přesto, že se kamarádí s kluky, nosí chlapecké oblečení, v čemž jí nikdo nebrání, a dělá si podle svých slov, co chce. Přesto

zastává názory, ze kterých je zřejmé, že si genderové hranice silně uvědomuje a že jimi i trpí. Tyto hranice však zároveň hájí. Na otázku, co by bylo jiné, kdyby byla kluk, odpověděla: „Že by jsem pomlouvala s klukama holky a kamarádila jsem se s klukama víc a líp by jsem se učila. Měla by jsem hezčí věci a byla by jsem starší o pět let než teď a měla by jsem větší pokoj.“ Magda si tedy do mužství projektuje všechno, co vnímá jako lepší. Ale přestože ve svém chování genderové hranice sama celkem běžné a bez problémů překračuje, vnitřně je respektuje. Odmítnutí ženské role by ji totiž posunulo do kategorie queer, čemuž se usilovně brání.

Za větší nebezpečí pro jednoznačné genderové kategorie Jarkovská považuje případ Emilie, která v odpovědi na citovanou otázku uvedla, že by se možná nezměnilo nic. K jinému narušení genderové jednoznačnosti došlo, když se na obrázku kluka Kuby na téma feministické pohádky, kterou jim výzkumnice přečetla, objevil drak se dvěma malými dráčky, o kterých ale v pohádce nebyla zmínka. Chlapec tak převedl agresi do „výuky malých dráčků“.

Patriarchální dividenda

Utlačovaní vždy vědí o světě těch dominujících o trochu více, než oni o životě utlačovaných. Podobně dívky počítají ve svých fantaziích na téma „Až mi bude třicet“ s manžely a v krátkých textech, kterými doprovázejí své kresby, popisují jejich povolání a mají sklon přisuzovat jim vyšší příjmy. U několika dívek však Jarkovská identifikuje i emancipovanější myšlení, vedoucí k upozadění role manžela a k vyzdvížení jiných vztahů. U těchto dívek se zároveň objevují představy o budoucnosti, jež vycházejí z jejich skutečných koníčků. Chlapci jsou oproti dívkám ve většině případů ve svých fantaziích o budoucnosti ještě o něco bohatší (někteří mají na kontě čtyři biliony) a svými partnerkami se příliš nezabývají. Nerovné genderové distribuce bohatství jsou si ovšem vědomi také. „Patriarchální dividenda“ však neslouží všem chlapcům bez rozdílu, ale jen těm z vyšších vrstev, kteří jsou systémem na mnoha úrovních zvýhodňováni a mohou si dovolit být bohorovní. Pro chudší chlapce vědomí nadřazenosti a nezájem o budoucnost znamenají v dospělém životě spíše jen symbolickou převahu nad ženami.

Lucie Jarkovská: Gender před tabulí. Etnografický výzkum genderové reprodukce v každodennosti školní třídy. SLON, Praha 2014, 196 stran.

Bílá místa Davida Bordwella

Ideologie jako porozumění

Koncepce postteorie, jejímž je David Bordwell spoluautorem, je založená na kritice přístupů, které do filmové analýzy vnášejí prvky ideologické kritiky. Nezůstává ale takový postoj našemu porozumění filmům něco podstatného dlužen?

MATĚJ METELEC

David Bordwell ve svých textech často opakuje, že ho zajímá nikoli to, co je ve filmech reprezentováno, ale jak filmy fungují a jak jim rozumíme. Často vznášená námitka, například ze strany Slavojе Žižeka, pak zní, že Bordwellův neoformalistický přístup navozuje dojem filmu jako ideologicky neutrálního média, do kterého si každý může dosadit hodnoty dle vlastní libosti, nebo že ignorování „poselství“, jež film nese, nás vystavuje bezbranné potenciální ideologické manipulaci. To jsou bezpochyby oprávněné výtky, ale po pravdě nanevšjashněji vymezují pole Bordwellovy působnosti, aniž by přesvědčivěji polemizovaly s jeho způsobem „čtení“ filmu. I středověký obraz nakonec můžeme recipovat jako umělecké dílo, aniž bychom znali dobové samozřejmosti související s tehdejší ideologií, zjednodušeně s křesťanstvím a feudalismem. Nejsme-li odborníky, jsou nám významy například atributů světců jednoduše natolik vzdálené, že sdělení, jež obraz předává, nás v mnoha směrech naprosto míjí. Pokud chci tvrdit, že film je ideologičtější, než Bordwell připouští, právě na té rovině, na níž se jím zabývá i on sám, musím hledat struktury, které stejně jako jím preferovaná narace podmiňují to, jak film funguje a jak mu rozumíme.

Proti Velké teorii

Bordwellův odmítavý postoj k ideologickému čtení filmů je do značné míry vymezením vůči tomu, co nazývá Velké teorie. Tyto teoretické přístupy, rámované jmény Saussure, Lacan, Althusser a Barthes (odtud pejorativní termín „S. L. A. B. theory“), podle Bordwella jen používají filmy k potvrzení svých konstrukcí a ve skutečnosti je nezajímá, jak fungují. V eseji *Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?*, uveřejněném na jeho blogu, k tomu říká: „Dominantními přístupy formujícími se v osmdesátých letech byly nepochybně neomarxismus, psychoanalýza, kulturní studia a reflexe modernity a postmodernity. Tyto perspektivy nehrají v knize *Narration in the Fiction Film* [Narace ve fikčním filmu, Bordwellovo dílo z roku 1985 – pozn. red.] nebo v tomto eseji žádnou roli, protože jejich zastánci se neptají na to, jak rozumíme filmům. Tito autoři se soustředí na otázky, jaké sociální, kulturní a psychodynamické procesy jsou ve filmech reprezentovány.“

Bordwell tedy netvrdí, že filmy v sobě nějakou ideologii nemohou nést, spíš říká, že ideologie, na rozdíl od narace, nehraje roli v tom, jak filmům rozumíme. Jde vlastně o spor mezi diachronní (narace) a synchronní (sociální, kulturní a ideologické reprezentace) perspektivou. Otázkou tedy je, zda prvky synchronní struktury nejsou fundamentální pro pochopení té diachronní.

Pro lepší porozumění tomu, co mám na mysli, budu muset poněkud vágně a instrumentálně užít dvojí výměr ideologie. V prvním smyslu jde o obecný rámec (například protiklad dobra a zla), v druhém pak o konkrétní uplatnění tohoto rámce (kdo je dobrý a kdo zlý).

Abychom pochopili většinu filmů, musíme mít obecné představy o normativních hodnotách a jejich střetávání. Zároveň to, jak film s těmito představami pracuje, nás, pokud mu chceme porozumět, vede k jejich konkrétním ztotožněním. Náznorným příkladem přidělování statusu dobra a zla může být hodnocení džihádistů ve dvou hollywoodských filmech. Ve snímku *Rambo III* (1988) jsou mudžáhedini bojující v Afghánistánu proti Sovětům ti dobří, a dokonce je jim film věnován (po 11. září byla dedikace nepřekvapivě změněna na „lidu Afghánistánu“). V *Boeingu 747 v ohrožení* (Executive Decision, 1996) jsou naproti tomu džihádisté jednoznačně démoničtí. Základní rámec dobra a zla

zůstává, mění se pouze jeho exponenti. Oba filmy pracují s naším předporozuměním kategoriím dobra a zla, hrdiny a padoucha, ale každý nás vede k jinému hodnocení totožného fenoménu. Prostomyslně řečeno, pokud bychom lpěli na představě hrdinných mudžáhedinů z *Ramba 3*, neporozuměli bychom zápletkce *Boeingu 747 v ohrožení*.

Hodnoty a jejich hierarchie – a ideologie ve své podstatě není ničím jiným – zasahují fundamentálně do toho, čemu rozumíme a jakým způsobem tomu rozumíme. Bez porozumění možnosti konfliktu, a ta je zásadní i pro

podnětnou komplexností narativních strategií a vnitřních referencí poslední bondovky *Skyfall* (2012) jednoduše přehlédne to, co je běžnému divákovi samozřejmější a čemu snadno porozumí – výpověď o tom, kdo je padouch. Nadšení profesionála nad distribucí informací a referencemi k bondovskému univerzu je totiž ve skutečnosti dost vzdálené lidové psychologii, která prozaitěji, ale účinně prostě ztotožní perverzního vynášeče informací Silvu s jeho předobrazem Julianem Assangem. Jemné nuance zpochybňující morální dopady této identifikace,



Čím nás dnes kontaminují filmy jako Skyfall? Foto skyfall-movie.com

Bordwellovu kvaziaristotelovskou poetiku, je nemožná jakákoli narace. Hodnoty střetávající se ve společnosti podmiňují, co a jakým způsobem lze vyprávět. Na druhé straně je tato podmíněnost vzájemná. I ideologický moment může podléhat narativnímu tlaku. Diachronní a synchronní perspektivy jsou jen těžko analyzovatelnou směsí, a abychom porozuměli celku, musíme chápat obě.

Lidová psychologie?

Ve výše citovaném eseji Bordwell nastiňuje koncept lidové psychologie, která stojí proti chápání filmu jako specifického kódu (např. ideologického), k jehož rozluštění potřebujeme Velké teorie. Doslova říká: „lidová psychologie se odvolává na ‚zdravý rozum‘ [common sense] – náš každodenní zvyk přisuzovat vlastnosti, přesvědčení, touhy, úmysly a podobně nám samým i lidem kolem nás. Existují přesvědčivé důkazy, že mnohé základní procesy užívání zdravého rozumu jsou interkulturní univerzálie.“ Bez ohledu na míru oprávněnosti univerzality tohoto konceptu je – přinejmenším v rámci konkrétní kulturní oblasti – Bordwellův důraz na běžné, dekodování nevyžadující porozumění filmům na místě. Právě v tom nakonec spočívá i jádro ideologického působení filmů. Narace je báječný nositel normativních hodnocení a společenský kontext udává, jaká hodnocení má nést. Hodnoty, jež dynamizují samotnou narativitu, nejsou pozdějším vkladem nějaké Velké teorie, násilím překrucující filmový materiál tak, aby jí dal odpovědi, které v něm chce najít. Je to právě přístupnost a přímočarost, s nimiž jsou narativně zprostředkovány hodnoty, které činí ideologickou rovinu o to podstatnější. Kritik zabývající se

přístupné poučenému odborníkovi, nemají na většinu diváků vliv.

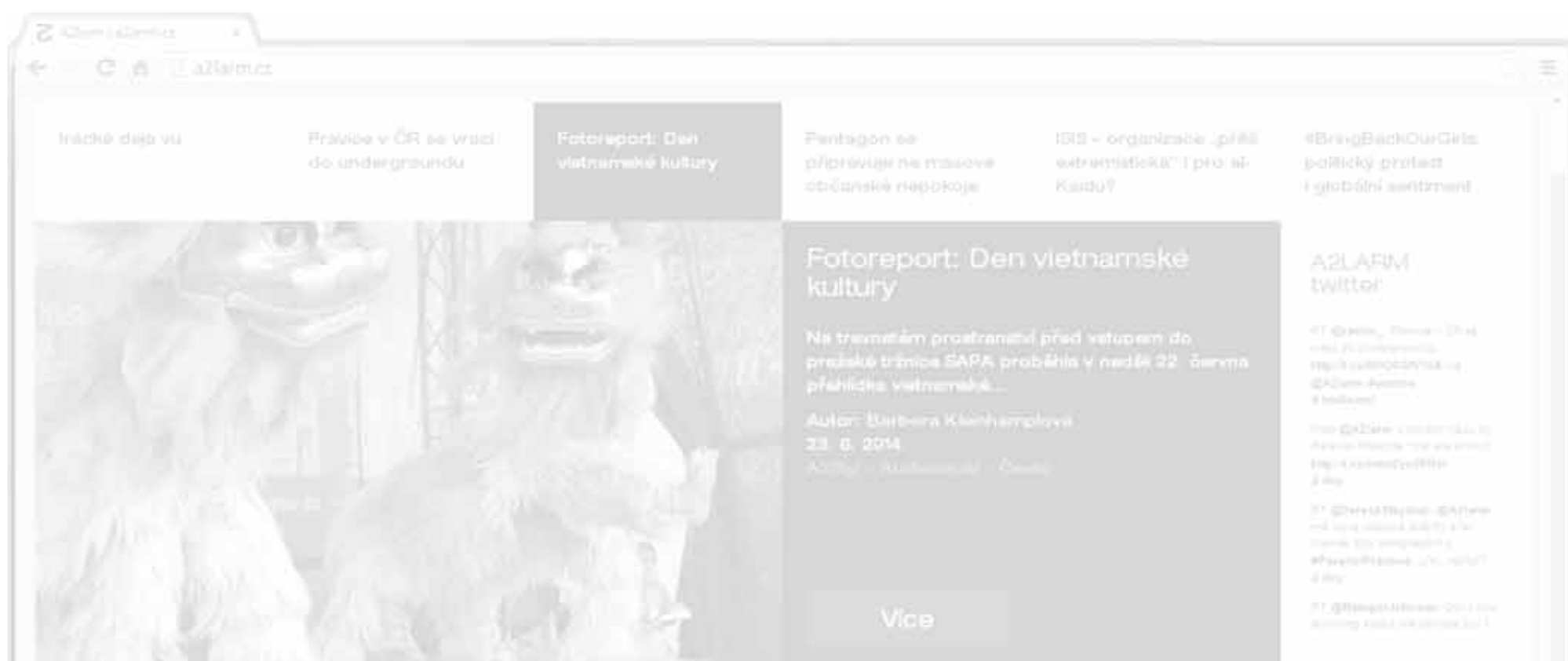
Rozumět filmu

Bordwellovým zájmem je dle jeho vlastních slov z eseje *Understanding Film Narrative: The Trailer* (Rozumění filmovému narativu: upoutávka, 2014) „pochopit obecnější způsob fungování filmu a jeho působení na diváky“. K tomu bezpochyby patří i ideologická rovina filmu. Nejen z důvodu, že vždy rozumíme konkrétním sdělením a totožné narativní strategie mohou předávat velmi odlišná poselství. V prvé řadě proto, že ideologie je inherentní zápasu hodnot, který je předpokladem pohybu realizovaného narací.

V českém prostředí je výrazná citlivost na ideologii ve filmu v jistém smyslu samozřejmostí. Vděčíme za to současnému vztahu k předlistopadovému režimu, pro nějž patřičně dávko- vaná explicitní ideologičnost byla ve větší či menší míře nedílnou součástí filmové a televizní produkce. Nicméně přestože je možné vést intenzivní spor o míře komunistické kontaminace seriálu *Chalupáři* (1975), ona jemnost ideologického čtení s časem výrazně klesá a je otázka, čím nás dnes kontaminují filmy jako *Skyfall*. Jeden film samozřejmě ideologickou hegemonii netvoří, ale jejich masa pocházející z totožného zdroje, a to je bezesporu případ hollywoodské normativity, již zastává sám Bordwell, už ano. U filmu, stejně jako v případě jakéhokoli masového média, nejde jen o to, že mu rozumíme. Toto rozumění nás také nějakým způsobem formuje. Uvědomit si, že také ideologie je nezbytná pro správné porozumění filmovému dílu, patří k předpokladům obecnějšího myšlení o filmu.

Autor je publicista.





A2LARM

komentářový deník A2
v novém hávu



Je hezké jen české?

Češi a Španělé v Evropské unii

Zatímco euroskeptičtí Češi si váhavě 1. května připomněli deset let od vstupu do Evropské unie, Španělé oslaví 1. ledna příštího roku tři dekady plnohodnotného členství v Evropských společenstvích. Kampaně českých a španělských politických stran před eurovolbami poukázaly na markantní rozdíly ve vnímání EU v obou zemích.

JAN STŘÍTECKÝ

Na sklonku středověku (1465) vyšla z českých zemí diplomatická výprava vedená Jaroslavem Lvem z Rožmitálu s cílem přesvědčit panovníky napříč západní Evropou o nutnosti vytvoření Unie katolických evropských států. Sjedená Evropa by tak mohla lépe vzdorovat tureckému expanzionismu. Přestože unie nevznikla, historici hodnotí misi Lva z Rožmitálu jako úspěšnou a pro Evropu přínosnou.

O čtyři sta padesát let později uvažoval na zámku v Poběžovicích nad říčkou Pivoňkou blízko Domažlic o sjednocené Evropě hrabě Richard Mikuláš Coudenhove-Kalergi. Jako intelektuál sledující překotný vývoj Evropy v první čtvrtině 20. století si uvědomoval, že ke střetům bude docházet na geopolitické ose Rusko–USA a jediným vyvážením může být sjednocená Evropa. Nic překvapujícího, ve větším měřítku se jednalo o tutéž situaci jako za krále Jiřího z Poděbrad v šedesátých letech 15. století. Coudenhove-Kalergi založil roku 1922 s Ottou Habsburským Panevropskou unii, z jejíhož odkazu čerпали i zakladatelé Evropské unie. Meziválečné období představovalo pro uskutečnění *Pan-Evropy* (mimo jiné název knihy hraběte Coudenhove-Kalergiho) ovšem příliš krátký časový úsek. Než vůbec mohli Otto Habsburský a Coudenhove-Kalergi najít dostatečnou podporu pro svoji evropskou ideu, vzrůstající nacionalismus ji zašlapal do země.

Jejich plán nabyl reálných obrysů až po druhé světové válce, kdy se křesťansko-demokratičtí politici Konrad Adenauer (kancléř Spolkové republiky Německo) a Robert Schuman (ministr zahraničí Francie) dohodli na vzniku Evropského společenství uhlí a oceli (ESUO). Zárodek toho, co dnes nazýváme Evropskou unií, vznikl podpisem Pařížské smlouvy 18. dubna 1951, v níž se Francie, SRN, Itálie a státy Beneluxu zavázaly na dobu padesáti let (!) ke společnému trhu s uhlím a ocelí. Prvotním úkolem ESUO bylo zabránit dalšímu válečnému řádění v Evropě. Na těchto základech postavila západní Evropa svůj integrační proces, který se až do konce tisíciletí opíral o nebyvalý hospodářský růst společného trhu. Když se v roce 2004 stala Česká republika členem EU, naše členství nevyvolávalo přílišné emoce ani v Bruselu, ani doma.

S čím jsme nespokojeni?

Hospodářská krize, která vypukla v roce 2008 a jejíž konec zůstává v některých zemích osmadvacítky (např. v Řecku, Španělsku či Portugalsku) v nedohlednu, se zdá být prubířským kamenem evropské soudržnosti. Z průzkumu agentury MEDIAN pro Českou televizi (26. 2. 2014) vyplývá, že pouhých 37 procent Čechů hodnotí členství v EU pozitivně, před deseti lety se přitom pro přistoupení k EU vyslovilo 77 procent voličů. Španělé po velkém hospodářském vzepětí z devadesátých let již roky trčí v krizi, avšak nikoho nenapadne svařovat vinu na Brusel. S členstvím v Evropské unii je výslovně spokojeno 65 procent občanů. Konsenzus je však daleko širší a hlubší, byť pestrobarevný. Ve vzdělané části mladé generace se například silně projevuje prastará tradice španělského anarchismu, což u nás téměř neznáme. Navenek to může vypadat, že tato část občanstva je proti Bruselu, jenže ona je proti všemu a žije ve své utopické negaci.

Felipe González, tehdejší předseda španělské vlády, podepsal 12. června 1985 při slavnostním aktu v Madridu smlouvu o připojení své země k Evropskému hospodářskému společenství (dnešní EU). Španělsko v té době disponovalo sedmi sty kilometry dálnic, jeho HDP na jednoho obyvatele činilo sedm tisíc eur, průměrná délka života se pohybovala na hranici 76 let a nezaměstnanost dosahovala k 20 procentům. O čtvrtstoletí později Španělé bilancovali, důstojně a – i přes prohlubující

se krizi – s nadějí. Snad si pokorně uvědomovali, jak pravil při této příležitosti González, „že jejich země disponuje takovými možnostmi, jaké za posledních čtyřicet let nikdy neměla“. V roce 2014 protkává zemi desítkrát víc kilometrů dálnic než v roce 1985, HDP činí 23 tisíc eur, průměrná délka života výrazně překračuje osmdesátku a Španělsko propojuje jedna z nejdokonalejších sítí rychlovlaků na světě. Délka těchto rychlotratí, financovaných z větší části z fondů Evropské unie, dosahuje čtyř tisíc kilometrů, v bohatém Německu pouze tisíc čtyři sta.

Španělsko příkladně ukazuje na dotační politiku EU: chudý musí dostat víc než bohatý, aby se zvedl. Claudi Pérez (El País, 13. 5. 2014) vystihuje v článku *Klesající příděl evropské many* tento mechanismus. Čím blíže se putující Židé ocitají zaslíbené zemi, tím méně jim Hospodin sesílal many, protože ji potřebovali stále méně. Marek Švehla (Respekt č. 18) vypočítává, že „Česko dostalo za deset let po odečtení vlastních odvodů 333 miliard korun, díky nimž bylo vytvořeno 75 tisíc pracovních míst, a HDP vzrostl o deset procent“. S čím jsme vlastně nespokojeni?

Hájíme české zájmy

Hra čísel může omamovat tak i onak. Václav Havel, když už nebyl prezidentem, litoval, že příliš poslouchal ekonomy. Ekonomie činí dojem vědecké racionality, eliminuje emoce. Nejprostší společenská solidarita, jakékoliv citění, ba obyčejný soucit se jeví v jejím světle jako přežitek, předsudek. Nejde samozřejmě o to, že by snad ekonomie vědou nebyla.



Kresba David Böhm

Jde o to, že je pouze vědou. Proto ekonomové tak rádi mluví o možnostech, názorech, řešeních jako jediných možných. Co měli ale obyvatelé Hirošimy a Nagasaki z toho, že na ně spadly pumy brilantně sestrojené na základě nejnovějších a nejvědeckějších poznatků?

Znovu ožívá svod nacionalismu. Ve třicátých letech naše kulturní veřejnost volala: „U Madridu se bojuje za Prahu.“ Dnes se nápadně mnoho lidí odvolává na xenofobní a fašizující tendence a vkládá své naděje ve vítězství Národní fronty Marine Le Penové a v další podobné změny v Evropském parlamentu. Rozruch kolem lidového lidovce Čunka sice opadl, máme však v parlamentu hnutí Úsvit s hesly „Podpora rodinám – ne nepřizpůsobivým“ či „Práci našim – ne imigrantům“. Solidnější strany sice nastavují nevinnější tvář, avšak ani ony nezapomínají apelovat na temné instinkty voličstva. Škoda,

že důvěryhodná kandidátka KDU-ČSL, strany hlásící se ke křesťanství, hlásá, že „hájíme české zájmy“; kupodivu lidovci zatím neučinili svým patronem Josefa Švejka. Kormidelník Zahrádil (ODS) hodlá „otáčet EU správným směrem“. Strana, která sídlí v ulici Politických vězňů (KSČM), „chce Evropu pro lidi“.

Naproti tomu španělské strany se k Evropě hlásí hesly „Ty hýbeš Evropou“ (PSOE, španělská sociální demokracie), „Ve hře je budoucnost“ (PP, španělská strana lidová) a „Pojďme vybudovat naši budoucnost“ (IU, sdružené levicové strany). Španělská hesla se od českých nápadně liší tím, že nestojí na identifikaci rozdílem, kdy se „my“ definuje tím, že nejsme „oni“. Jsem Čech, protože nejsem Němec. Španělská veřejnost, podobně jako bývalá veřejnost západoněmecká, se zdá být imunizována prožitím fašistické éry. Namísto identifikace rozdílem se tu stále silněji uplatňuje identifikace komunikací: všichni jsme stejní právě v tom, jak jsme různí. A na společenství je třeba se domlouvat, což přináší hodnotnější a trvalejší plody než násilí.

Čekání na Evropu

Pojem národ znamená něco jiného ve chvílích vzepětí, radikálního zlomu – a za odlivu převratných vln. Na vrcholu Francouzské revoluce se rozumělo pojmem „la nation“ totéž, co „rovnost, volnost, bratrství“; národ byl chápán jako občanský. Filosof Kant za celý život nevytáhl paty z Královce, dnešního Kaliningradu, ale revoluční Francouzi jej považovali za člena svého národa, kdežto francouzská emigrace v Colmaru za občany pokládána nebyla.

Po mezihře všeobecného dohadování, kdo za co může a kdo co komu vzal, nastává potřeba skoncovat s radikálními změnami a optimálně zorganizovat to, co vzniklo. V této chvíli se ozývá volání, abychom se solidarizovali národně, abychom si uvědomili, že všichni jsme Francouzi, jedné matky synové. Žijeme stále ještě v dobách národního obrození, že nám jen to české připadá hezké?

Španělsko poprvé požádalo o vstup do Evropských společenství 9. února 1962, ještě za vlády generála Franka. Ukázalo se, že Evropa není jen ziskuchtivě spravovaná kůlnička na dříví, ve které se štěpka vyrobí z čehokoliv. Frankovo Španělsko přijato nebylo. Felipe González, který podepsal za Španělsko přístupové dokumenty, v bilančním rozhovoru pro španělskou státní televizi (RTVE, 12. 6. 2010) pravil: „Překonáme-li svorně současnou krizi, Evropu čeká věk míru, bezpečí a rozvoje.“

Autor působí na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Hledání nové revoluce

Íránská opozice věří v konec režimu ajatolláhů



Lidoví mudžáhedini byli vyškrtnuti ze seznamu teroristických organizací, ale tento proces přinesl i určitý ideologický obrat. Foto Peter Owen

Koncem června se do veletržního areálu Villepinte na pařížském předměstí sjelo několik desítek tisíc lidí z celé Evropy, aby se zúčastnili setkání na podporu íránské opozice v exilu. Vše organizuje Íránská národní rada odboje (NCRI), která sdružuje pět významných íránských exilových organizací. Přinášíme reportáž z místa.

JAKUB HORŇÁČEK

Íránská opozice na svém nedávném setkání v Paříži nešetřila optimismem. „Íránský režim se nachází v konečné fázi života,“ řekla ve svém projevu prezidentka Íránské národní rady odboje (National Council of Resistance of Iran, NCRI) Maryam Radjavi. K destabilizaci režimu podle ní přispívá řada faktorů: „Společnost je připravená povstat, rozkol mezi špičkami režimu se zvětšuje, režim musel ustoupit v otázce výroby jaderné bomby a současně se angažuje ve dvou těžkých válkách v Sýrii a Iráku.“ Dle zástupců NCRI bylo i zvolení současného íránského prezidenta Rúhaniho jen ústupným manévrem státu, který se nachází pod tlakem protestních hnutí, kolabující ekonomiky a nepříznivé mezinárodní situace v regionu. Režim prý zůstává na nohou jen díky neustálé mobilizaci státního násilí vůči opozici a disentu.

Proti al-Málíkímu

Teheránští vládcové sice neprožívají nejsvětější momenty své existence, ale ani íránská opozice kolem NCRI nemá mnoho důvodů k radosti. V posledních letech se sice etablovala u celé řady politických elit, díky čemuž byla její největší organizace, Lidoví mudžáhedini (Mojahedin-e-Khalq, MEK), vyškrtuta ze seznamu teroristických organizací, ale tento proces přinesl i určitý ideologický obrat. NCRI se odklonila od kritiky imperialismu a kapitalismu a dnes sází na liberální pojetí lidských práv, emancipace žen a zastupitelské demokracie. Současně se však výrazně zhoršilo postavení členů MEKu v Iráku, kde měla organizace od osmdesátých let svou

základnu pro bojové operace a atentáty na íránském území.

Po americké invazi a nástupu prošíitských sil k moci se aktivisté a sympatizanti Lidových mudžáhedinů ocitli v pozici bývalých spojenců padlého tyrana a byli internováni do uprchlických táborů, které jsou často terčem útoků irácké policie či šíitských ozbrojených skupin. Jen při jednom z posledních bombardování Campu Liberty na jihu Iráku bylo zabito na padesát osob. Ztráta základen v Iráku se silně dotkla operativních možností ilegálních sítí v samotném Íránu. Ještě na konci devadesátých let byl MEK schopen uskutečnit úspěšné atentáty na významné hodnostáře teheránského režimu, jak ukazuje zastřelení zástupce náčelníka generálního štábu íránské armády, brigádního generála Ali Sayyada Shiraziho, k němuž došlo v roce 1998.

Nepřekvapuje tedy, že jedním z hlavních terčů kritik vyslovených ve Villepinte byla vláda iráckého premiéra al-Málíkího, na něhož opozice pohlíží jako na jednoho z hlavních spojenců íránského režimu. Aktuální situace v Iráku pravděpodobně povede k jeho pádu, ale nová politická situace by se nakonec mohla obrátit v neprospěch íránské opozice.

Mnohé výtky směřovaly i na současného amerického prezidenta Baracka Obamu, kterému je vyčítán příliš měkký přístup v otázce íránského jaderného programu a v konfliktu v Sýrii a Iráku. Ačkoli Maryam Radjavi tvrdí, že „konfrontace mezi íránským režimem a Spojenými státy není hlavní hnací silou současné situace“, zároveň platí, že po odchodu Ahmanídežáda není pro Spojené státy změna íránského režimu ani prioritou, ani žádoucím cílem.

Sjezd politických důchodců

Kritiky a útoky na Obamu však směřovaly především od amerických řečníků. V tomto ohledu mítink ve Villepinte připomínal sjezd Klubu politických důchodců (především Republikánské strany): na pódiu se vystřídal Rudolph Giuliani, John Bolton a další bývalí vysocí funkcionáři Bushovy administrativy. NCRI sice odmítá vnější intervenci do Íránu, ale takto viditelné spojení s politiky, kteří ochotně exportují demokracii na křídlech amerických bombardérů, tento postoj v určité míře devaluje. Silná přítomnost americké

politiky se projevila jak v choreografii mítinku, jež se hodně podobala dobře známým volebním sjezdům před americkými prezidentskými volbami, tak v projevech strukturovaných do krátkých vět a srozumitelných a jednoznačných tvrzení. I přes toto zabarvení však NCRI podpořily i osobnosti, jež byly kritické vůči intervenci do Iráku, například bývalý španělský premiér José Luis Rodríguez Zapatero.

Podporu kampaním NCRI vyjádřila také většina francouzských poslanců, ale Francie zastávala vždy vůči íránské opozici ambivalentní pozici. Na začátku osmdesátých let mohl být MEK otevřeně aktivní v Paříži, ale v roce 1986 mu tehdejší vláda pohrozila vyhoštěním, a tak bylo jeho sídlo přemístěno do Iráku. Tento dvojaký postoj pokračoval i v posledních letech, kdy francouzská diplomacie sehrála roli nejtvrďšího vyjednavače v otázce íránského jaderného programu a války v Sýrii, ale současně se snažila udržovat s Teheránem čilé obchodní vztahy.

Vedle těchto geopolitických souřadnic přetrvává ovšem i určitá neschopnost íránské opozice pochopit režim, proti kterému bojuje. NCRI pohlíží na současnou vládu ajatolláhů jako na systém, jehož panství je založeno především na všudypřítomné represí. Ačkoliv se režim nezdráhá proti svým oponentům použít i těch nejtvrďších prostředků, nelze pomíjet ani otevřenou politickou konkurenci mezi jednotlivými křídly vládnoucích elit, neustálé střídání tiché tolerance a náhlých útoků na undergroundové společenské a kulturní proudy. To vše činí režim schopnějším absorbovat společenské tlaky. Dělnické a sociální boje či podzemní kulturní scéna ukazují, že Írán není zpacifikovanou a normalizovanou zemí. Vláda ale dokázala udržet úroveň konfliktu pod bodem zlomu. Pravděpodobně již totiž vyprchala ona politická spiritualita, o které psal ve svých reportážích k íránské revoluci Michel Foucault a skrze níž se ajatolláhům podařilo subjektivizovat íránskou společnost a vystrnadit ostatní revoluční síly, včetně těch, jež v současnosti tvoří NCRI. Íránská společnost a vláda se zkrátka naučily žít ve schizofrenním stavu, v němž se střídá tichá tolerance a otevřená represe. Hlavní otázka pro íránskou opozici doma i v zahraničí zní: Jak tuto situaci zvratit?

Autor je spolupracovník italského deníku Il Manifesto.

napětí

Situace na Blízkém východě směřuje k dalšímu izraelsko-palestinskému konfliktu. Po únosu a následném zavraždění tří izraelských studentů jeruzalémské ješivy došlo k upálení palestinského chlapce zaživa, které mezi Palestinci vzbudilo velkou vlnu protestů. Izraelská policie navíc spustila operaci na západním břehu Jordánu, při níž pozatýkala stovky lidí a zničila jejich obydli, což se prý děje v odvetě za rakety vypálené na území Izraele z Gazy. Premiér Benjamin Netanjahu schválil povolání 40 tisíc záložníků a nevyklučuje ani pozemní vpád na palestinské území. Zatím se spokojil s nálety na Gazu, které podle dostupných informací zatím připravily o život 82 lidí. Podle některých blízkovýchodních expertů se tak pokouší znemožnit mírová jednání, neboť odmítá vyjednávat s vládou, jež vznikla na základě usmíření dříve nepřátelených organizací Fatah a Hamás.

Od 23. června se několik tisíc řeckých vězňů rozhodlo držet hladovku, aby tak upozornili na ponižující podmínky věznic. Zatímco někteří od té doby hladovku ukončili z důvodu vyčerpání, jiní se neustále přidávají. Vězni požadují splnění pěti základních bodů – nejdůležitější je ten, který žádá zrušení vězení typu C, což jsou nové věznice, v nichž je na minimum omezen kontakt vězňů se světem i mezi nimi. Protesty byly navíc načasovány na dobu, kdy by se v parlamentu měla projednávat podoba nového vězeňského zákona, jenž podle řady pozorovatelů může situaci lidí za mřížemi ještě zhoršit nebo přinejmenším konzervovat současný stav.

Do čtyřiařicetihodinové stávky vstoupili v Řecku 9. července i lékaři a jiní státní zaměstnanci, kteří odmítají vládní úsporná opatření, přicházející s plošným rušením pracovních míst a snižováním mezd i důchodů. Podobné protesty jsou v Řecku obvyklé od krize v roce 2010, kdy se stát ocitl na pokraji bankrotu a byl donucen požádat o pomoc Mezinárodní měnový fond a Evropskou unii. Tyto organizace Řecku za finanční pomoc naordinovaly právě úsporná opatření, jež obyvatelstvo ženou v lepším případě do stávek, v horším do pouličních riotů.

V pondělí 7. července dvacet pět aktivistů organizace Greenpeace již potřetíablokovalo přístup na těžební místo břidličného plynu v Rumunsku. Kontroverzní těžební techniku zvanou fracking na místě provádí americká energetická společnost Chevron. Ekologové dlouhodobě upozorňují, že fracking kontaminuje vodní zdroje nebezpečným odpadem a navíc může způsobit menší zemětřesení.

—lr—



**Tomas Espedal
Proti umění**
Přeložila Jarka Vrbová
Havran 2013, 132 s.

Ne nějak rozsáhlá, ale přece významná větev skandinávské literatury reprezentovaná Augustem Strindbergem, Jensem Bjørneboem a nejnověji také Karlem Ovem Knausgaardem nám připomíná, že na sebenenávisti ani nenávisti k okolnímu světu není nic špatného. Rodák z norského Bergenu Tomas Espedal a jeho kniha Proti umění do tohoto kontextu zapadají dokonale. Vše se zde točí kolem aktu psaní a nemožnosti žít spokojený život. „Slyšel jsem, že když je škorpion v ohrožení, někdo ho zažene do kouta a on nemůže uniknout, zvedne jedovatý bodec a špiči zapíchne mezi dva ochranné pancíře na svém těle. Vstříkne do sebe jed.“ Lepší definici literární tvorby by člověk opravdu těžko pohlédl. Autor ji v autobiografickém románu důsledně naplňuje takřka každou stránkou. Paradox umělecké tvorby, jak jej vykresluje, spočívá v následujícím stanovisku: Pokud žiju klidným, spokojeným životem, jsem milován a miluji, nejsem ve finanční nouzi, tak nemůžu psát. Když se však mým životem prožene katastrofa, rodinná tragédie či nešťastná láska, stávám se spisovatelem. Klasický romantický mýtus ztrápeného génia, kterého vnitřní běsi a duševní bolest nutí k tvorbě, však dovádí ještě o kus dál: psaní mu ke zlepšení stavu nepomáhá. Za vznikem románu stojí nešťastná událost – smrt manželky. Espedal nás provádí propletencem historie vlastní rodiny a my v ní vidíme zásadní rozpor. Dělí se totiž na dvě společensky protichůdné poloviny – dělnickou a buržoazní. Že by právě z toho pramenila autorova bytostná nespokojenost se stavem věcí ve světě? Vše shrnuje věta z úplného závěru knihy: „Nová kniha; nový domov, neobyvatelný jako vždycky.“

Jan Bělíček



Kdyby ti tak pámbů prdel roztrh'
Vágus.cz 2013, 135 s.

Malebností na železnici i ve veřejných stravovacích sice postupně ubývá, ale spojení těchto dvou sfér ve fenoménu „nádražek“ – od restaurací po pajzly a kiosky – dosud nabízí nezapomenutelné momenty a výjevy; kdo zná, ví, kdo nezná, neuvěří. Vedle různých nadšeneckých serverů, které se snaží nádražky mapovat, se konečně k tomuto plodnému tématu objevila také pozoruhodná kniha. Dvojici autorů blogu Vágus.cz („mají rádi vláčky, párek, pivo a sebe navzájem“) se podařilo díky crowdfundingu vydat výbor třinácti recenzí nádražek s bohatou fotodokumentací. Geografické těžiště leží ve středních Čechách a na jižní Moravě, jsou tu však mimo jiné zahrnuty také hned tři podniky na budapeštském nádraží Keleti. Vydávat knižně krátké a „light“ blogové texty má pochopitelně svá úskalí a diskutabilní je i samotný žánr recenze: hvězdičkového hodnocení už je na světě a až. Navíc některé hodnocené nádražky už v době vydání knihy změnily provozovatele a tvář (jako třeba ty v Brně). Celkově jde však o přínosný počín, už proto, že autorský pár projevuje otevřené sympatie k tomu, co je oficiálními místy ostouzeno a zároveň mnohou citlivou duší milováno: ke všem těm bizarním nálevnám s rozverným i schliplym osazenstvem, kde jsou místo popelníků plechovky od psího žrádla (Mikulov), k nápisu „Open furt“ (Hulín) či hospodskému řezníkovi (Praha-Bubeneč).

Michal Špína



Díra u Hanušovic
Režie Miroslav Krobot, ČR, 2014, 102 min.
Premiéra v ČR 24. 7. 2014

Filmový debut divadelního režiséra a herce Miroslava Krobota Díra u Hanušovic vzbuzoval v řadě kritiků pocit, že půjde o odvážné vybočení z protivných stereotypů současného českého hraného filmu. V jistém ohledu k tomu opravdu nakročeno má, ale zůstává v půli cesty. Pokud jde o smysluplnost příběhu, uvěřitelnost postav a řemeslnou úroveň stylu, funguje Díra na český film překvapivě dobře. Horší už je to s hereckými výkony – herci z Dejvického divadla si především příliš neporadili s moravským dialektem, takže mluví spíš jakousi „pražskou moravštinou“. Krobot je navíc prakticky všechny stylizuje do polohy takzvaného deadpan humoru, kdy se vtipné repliky pronášejí s vážnou tvář. Tím sice dosahuje jednotné nálady celého filmu, ale zase stírá rozdíly v temperamtech jednotlivých postav. Ty se od sebe liší, typicky pro českou kinematografii, vlastně jen různými druhy „knoflíkářských“ obsesí. S tím souvisí také hlavní problém snímku. Díra chce ukázat pomalu plynoucí tok událostí na drsném moravském venkově, ale dělá to jen pomocí groteskních nebo zvětčených a většinou skandálních stereotypů. Většina postav je promiskuitní a primitivní, chlapi se perou jenom nožem nebo sekerou, bezdomovci se opíjejí a smrdí, bohatí stárnoucí Němci na české vsi loví mladé ženy... Krobotův film se tak dá bez váhání označit za kultivovanější verzi žánru hicksploitation, tedy exploatačních filmů vytěžujících a skandalizujících stereotypy o venkovu.

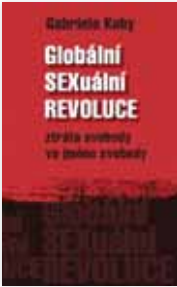
Antonín Tesař



Centrum M6: Urban Pangea People
Karlín Studios, Praha, 11.–29. 6. 2014

Výstava Urban Pangea People reaguje na fenomén komunitního uměleckého Centra M6 v pražské Bubenci. Šlo o centrum v prázdné budově továrního komplexu, které po několik let sdružovalo výtvarné umělce a hudebníky. Výstavní projekt Jiřího Ptáčka však nemá za cíl uměle křísit atmosféru studia a melancholicky vzpomínat. Spíše zkoumá vztahy mezi členy ateliéru – tím, že experimentuje s konceptem výstavy jako společného uměleckého díla. Někteří z vystavujících se dokonce v M6 nikdy nemohli potkat. Jednalo se tedy o testování odlišných přístupů v rámci kolektivního výtvarného projektu vycházejícího z jedné tradice. Jako základní materiál autorům posloužilo torzo vybavení bubenečského centra. Do instalace tak byla zahrnuta zapomenutá umělecká díla, odřezky, pomalované palety, hudební nástroje a tak dále. Mimo to však kurátor umělce požádal o prezentaci jejich vlastních výtvarných děl. Rozdíly mezi oběma typy výtvorů byly jen velmi nesnadno pozorovatelné až mizivé, oba světy se přirozeně prolínaly. „Naším cílem byla pangea, spojený kontinent, v němž jen intuitivně tušíme, kde se rozeře a kde pak vznikne Amerika.“ Výstava byla výsledkem rychlých změn a nápadů, organicky se formujícím celkem, který podléhal průběžné konstrukci dalších děl i destrukci jiných. Symbolem expozice se staly čtyři dinosauří hlavy zavěšené nad koncertním pódiem, věnované jejich autorce Barboře Kleinhamplové, Patriku Křižšákoví, pravěku a Andersi Grønlienovi, Vladimíru Skreplovi a odpůrcům díry v překližce.

Eva Slunečková



**Gabriele Kuby
Globální sexuální revoluce**
Přeložily Alena Povolná, Kali Švecová
a Ivana Kultová
Kartuziánské nakladatelství 2014, 413 s.

Pojem sexuální revoluce je obvykle spojován se šedesátými léty minulého století, kdy došlo nejen k emancipaci žen v oblasti sexu, především díky dostupnosti účinné antikoncepce, ale i ke zviditelnění a později k legalizaci homosexuálních vztahů. Současně probíhající „globální sexuální revoluce“ je podle katolické publicistky Gabriele Kuby vedena mocenskými elitami OSN, EU a národních vlád, které světu údajně ve jménu politické korektnosti násilně vnucují ideologii genderové rovnosti. Tuto „revoluci“ autorka představuje v širokých souvislostech: od Francouzské revoluce přes obrat k agresivnímu feminismu a požitkářské sexuální kultuře až k postmoderní genderové rovnosti „židovky“ (!) Judith Butler a jejímu oficiálnímu prosazování i ve školní výuce a v jazyce. Důsledkem faktické deregulace sexuality a legalizace jejich menšinových typů je rozpad dosavadních morálních norem, legalizace interrupcí či uznání homosexuálních manželství (včetně adopce dětí), což vede k oslabení společenské role tradiční rodiny. Tu podle Kuby citelně podkopává i nebezpečná destabilizace pohlavní identity dětí genderově orientovanou sexuální pedagogikou. Ač autorka sama sebe označuje za socioložku, její kniha je spíše jen nevybíravým útokem na práva sexuálních menšin a všech forem sexuálního života, které striktně neodpovídají tradičním katolickým postojům, než seriózním příspěvkem do diskuse o aktuální problematice.

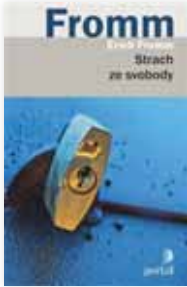
Michal Kotík



**Robert Walser, Elfriede Jelinek
Sněhurka**
Studio Hrdinů, Praha, premiéra 13. 6. 2014,
psáno z reprízy 15. 6. 2014

Jako poslední letošní premiéru uvedlo Studio Hrdinů inscenaci Sněhurka, založenou na kombinaci textů švýcarského prozaika Roberta Walsera a rakouské nositelky Nobelovy ceny za literaturu Elfriede Jelinek. Tím, že jsou postavy zbarveny svých archetypálních vlastností, se rozpadá i představa pohádky jakožto vyprávění s pevně danými pravidly. Ivana Uhlířová (Sněhurka) nezastihuje svým bohatým hereckým rejstříkem ostatní kolegy, přesto její energická postava celé inscenaci neokázale vládne. Macecha v podání Marty Vítů dostává paradoxně postavení té „vzadu“, schopné spíše jen výhružně deklamovat než skutečně činit. Princ Kamila Švejdy s kroky na nohou působí dojmem seriózního uťáplíka. Představení nepostrádá rytmus – Jiří Kniha jako nervní myslivec s černým kloboukem na hlavě krátkými fyzickými etudami (hysterické plácání do boků, křečovitě svírání pěsti za zády, frenetické kroužení špičkou boty) narušuje a dávkuje dialogy ostatních aktérů. Inscenaci charakterizuje celková úspornost: citlivá práce se světlem a zvukem, strohá, ale výrazná výprava. Téměř prázdná prostorná scéna, umocňující úzkostnou atmosféru, se zaplní jen jednou – to když na ni přikvapí sedm rozverných trpaslíků, kteří za myslivcem a Sněhurkou během jejich vášnivého dialogu „smíření“ budují jakousi imaginární stavbu. Režiséru Kai Ohremovi a dramaturgovi Janu Horákovi se podařilo vytvořit specifické poetické pásmo, jehož tvar je i v kontextu současného divadla neotřelý a originální.

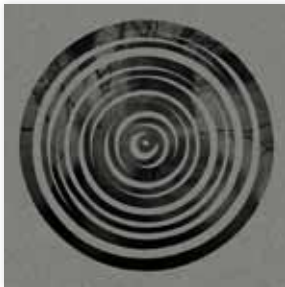
Ivo Krobot jr.



**Erich Fromm
Strach ze svobody**
Přeložila Vlastislava Žihlová
Portál 2014, 240 s.

Kniha Strach ze svobody sociálního psychologa Ericha Fromma patří mezi díla, u nichž vždy budeme mít pocit, že se přesně vyjadřují k aktuální situaci, bez ohledu na to, zda je vezmeme do ruky za dvacet nebo za padesát let. Přestože je hlavním smyslem knihy dostat se na dřeň příčinám, které vedly k davové psychóze zakončené největší válkou v dějinách lidstva, tedy především popsat principy „psychologie nacismu“, dlouhý historický úvod i následné praktické příklady a analýzy vysvětlují mechanismy individualismu platné i ve třetím tisíciletí. Vyčleňování individuality ze sítě sociálních vztahů, proces s kořeny v renesanční Itálii, totiž sice přineslo více osobní svobody, zároveň ale i pocity úzkosti, nejistoty a ohrožení, které zakoušíme dodnes. Ze spolupracovníků v cechu se stali soupeři: dříve získávali řemeslníci spravedlivou a jistou odměnu za svou práci, dnes záleží více na vnějších podmínkách světového obchodu než na vlastním úsilí. Obliba sadomasochistických principů autoritářství, destruktivita – vždyť staré pravidlo zní, že nejlepší obranou je útok –, konformita či úplné vyloučení vnějšího světa nebo dychtivost po slávě představují ty nejrozšířenější a zároveň nejnebezpečnější reakce na společenskou situaci, v níž chybí obecněji platný smysl života. Ale nespolehejte se na tento stručný výťah – vždyť podle Fromma právě podobný typ textů poskytuje živnou půdu automatickému pseudomyšlení a neschopnosti utvářet si vlastní názor.

Marta Svobodová



**Selectone
Dead Grooves**
CD, Ressonon Records 2014

Domácí elektronický label Ressonon se po více než roce od vydání EP dua Foma hlásí s novými nahrávkami. Zároveň s přímočarou technoindustriální deskou amerického projektu The Agromaniac vychází i novinka Selectone, tedy jména, pod nímž hybatel labelu David Rambousek debutoval už v roce 2004 na značce Mufonic (Rhizomatic Sounds). Následující album Unearthed z roku 2007 se ještě rozvíjelo v duchu decentralizovaného kořenového systému, ve stylu glitch, click’n’cuts a rozmáchnuté recyklace. Pro Dead Grooves je klíčový kruhový pohyb: doslova je tvarovalo otáčení silně opotřebovaných šelakových desek a magnetofonových pásků a také opakované návraty k vlastním, několik let odloženým nahrávkám zaznamenaným v izolaci městečka Žacléř na česko-polské hranici. Přístupem „nechal jsem to, ať z toho mrtvého zvuku samo vyleze něco živého“ se Selectone částečně blíží turntablistům jako Birds Build Nests Underground, do popředí zde ale vystupuje soustředěné dopracování materiálu a ještě jedna hranice, totiž jemné blíženečství „uzavřených“ smyček a mýtů s necyklickými prvky, jakým je třeba hostující vokál Miriam Ingram ve skladbě Dead Swan nebo dubová rytmizace prostoru v Positive Einstellung. Fascinace vedlejšími efekty a mikrozvukovou texturou jako by zahalovala celou desku do konstantní clony deště nebo do praskotu ohně – podle toho, která substance je bližší vašemu vědomí – a nově tak vytýčovala vaši vzdálenost od ohniska tohoto zvukového „anémic cinema“.

Ondřej Parus

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FREDA BRUNOLD 2014



advojka.cz

eskalátor

Některá mediální spojení prostě nevymslíte, ani kdybyste se sebevíc snažili. Třeba když se legendární (i když v posledních letech poněkud vyčpělé) Literární noviny náhle ocitnou pod doménou Parlamentních listů. Koho zajímá, jak se stalo, že levicový kulturní měsíčník s dlouhou tradicí skončil alespoň formálně jako součást konzervativního až fašizujícího deníku, musí si vystačit s nic neříkající odpovědí: „Dobrý den, jde o spolupráci založenou na vzájemné propagaci. Změnila se pouze doména, web jako takový žádné změny nečekají.“ Změn se sice bát nemusíme, ale na webu i Facebooku Literárních novin se můžete třeba v perexu článku s názvem Tragédie a statistika dočíst, že jde o „odpovědi na otázky Parlamentních listů“. Pod článkem je přitom podepsána redaktorka Literárních novin Tereza Spencerová. Vypadá to tedy, že propojení se může brzy týkat i redakcí. Dlouho jsem si lámal hlavu nad tím, co můžou mít novináři z Literárních novin a Parlamentních listů společného. Až mne napadlo, že jedna věc by se při troše dobré vůle přece jen našla – obliba nejrůznějších spikleneckých teorií. V tom se levice s pravicí potkává vlastně odjakživa. Ještě tu je ale možnost, že nepůjde o ilumináty, nýbrž o peníze. Pak

by bylo pěkné vědět, na kolik si v Literárních svou tradici cení.

P. Chodec

Ve vši té reprizované letní bídě nabízí Česká televize v premiéře dokumentární cyklus Americké století očima Olivera Stonea. Potud je to dobrá zpráva. Teď ta horší. Trochu to totiž vypadá, že se televize za nákup seriálu zpochybujícího stereotypy poválečné historie stydí a pokouší se ho vysílat a zároveň schovat, což se jí ostatně dlouhodobě daří s většinou kvalitnější kinematografie. Na první díl si museli diváci počkat až skoro do půlnoci – předchozí čas si mohli ukrátit x-tou reprízou filmu s Belmondem a zhlédnutím italského snímku ze sedmdesátých let. Další díly jsou naplánovány na stejné nebo ještě pozdější časy. Jiné dokumenty přitom Česká televize nasazuje v dobu mnohem atraktivnější. Třeba za „vůni levandule“ do Provence se můžete s Jiřím Bartoškou a Miroslavem Donutem vypravit už v devět hodin večer. Stoneův cyklus, zdá se, někomu moc nevonia.

J. G. Růžicka

Tato zpráva k vám zřejmě nedorazila: v Praze 8 zmizelo několik stromů. V Křížkové ulici byly po jedné červenové bouři prořezány dřevozce. A to doslova dočista, nezůstala ani větvička a prakticky ani lupínek – jen holé kmeny. Stromy prý mohly ohrožovat automobily či kolemjdoucí. Pokud si člověk dá

tu práci a projde fotodokumentaci situace po bouři, musí uznat, že větve opravdu zasahovaly do vozovky. Přísluví „všeho s mírou“ by přesto nebylo zcela od věci, ostatně stejně jako to o dvojím měření a jednom řezání. Ale tak co? Strom je přece jen strom a pařezům, co o něm rozhodují, naše řeči hlavu nesetnou.

T. Čada

Evropští sociální demokraté mají novou hvězdu. Po Tonym Blairovi, Gerhardu Schröderovi a Josém Luisi Rodríguezovi Zapaterovi se oranžové naděje upínají k italskému ministerskému předsedovi Matteo Renzi. S více než jedenácti miliony hlasů byla jeho Demokratická strana při posledních evropských volbách nejvíce volenou sociálnědemokratickou partají na kontinentu. Renzi dokázal zkrotit dvě politické noční můry, Bepa Grilla a Silvia Berlusconiho, a současně svými požadavky na větší fiskální a rozpočtovou flexibilitu vytvořil domnělý kontrast politiky Angely Merkelové. Čtyřicetiletý premiér navíc v gerontické italské politice působí čerstvě (ačkoli bývaly doby, kdy byl juniorem mezi socialistickými premiéry třicetiletý Standa Gross, a výsledky byly přesto nevalné). Italský premiér politicky vyrostl v italské křesťanské demokracii a jeho ikonami jsou spíše Steve Jobs a Barack Obama než John Maynard Keynes a Franklin Delano Roosevelt. Čínský vůdce Teng Siao-pching kdysi prohlásil: „Není důležité, jestli je kočka černá nebo

bílá, stačí, že chytá myši.“ Evropští socialisté souhlasně pokývají a tetelí se blahem z nového kocoura.

J. Hornáček

Šakali jsou u nás velkou vzácností – zatím se objevili teprve čtyři. Vlivem změn klimatu se k nám šíří z Balkánu a mohli by snad nahradit vlky. První šakal, respektive šakalí fenka, která se objevila na severní Moravě, u nás však dlouho nepobyla. Stala se obětí myslivce Ladislava Třeštíka, který novinářům bezelstně přiznal, že mu připadala jako liška! Vykřikník je zcela namístě – podle zákona smí myslivec střilet teprve, když ví, co má na mušce. Mediální ohlasy incidentu se o tom ale vůbec nezmiňují, a naopak vytvářejí dojem, že Třeštík chabře zabránil invazi asijské šelmy do našich luhů a hájů! Tento přístup si zaslouží vykřikník druhý. Čeští myslivci mají na svědomí řadu obětí nejen zvířecích, ale i lidských. Veřejnost se však o těchto vraždách z nedbalosti dozvídá jako o nešťastných náhodách, nebo přímo jako o případech, kdy zbraň sama spustila, přestože vám každý sportovní střelec poví, jaký je to nesmysl. Ve skutečnosti jsou myslivci tlupa kovbojů, kteří pod vlivem alkoholu páli po všem, co zmerčí, a až poté vidí, co to vlastně odpráskli. A nyní s využitím své mocné politické lobby usilují o získání statusu kulturního dědictví UNESCO. To by byla teprve trefa.

S. Vandrovce Špaček